

# Alessia Rizzo

# Innovazioni e resistenze nella pittura a Parigi fra gli anni Venti e Trenta del Settecento





II – ANTICO E MODERNO. PARIGI, ROMA, TORINO. 1670-1760

#### Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 - Fax 011 4401450 - info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2015-2018: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2012-2015: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Marco Carassi, Marco Demarie, Cristina Olivetti, Stefano Pannier Suffait

#### Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2014

Tema del Bando 2014: Antico e Moderno. Parigi, Roma, Torino. 1670-1760

Commissione di valutazione: Consiglio di Amministrazione

Assegnatari: Valeria Di Giuseppe Di Paolo, Giacomo Montanari, Sara Piselli, Alessia Rizzo, Claudia Tarallo

Tutor dei progetti di ricerca: Andrea Bacchi, Maria Giulia Aurigemma, Arnaldo Bruni, Chiara Gauna, Lauro Magnani

Cura editoriale (20)



È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

#### ISBN 9788899808051

2.4 Alessia Rizzo, Innovazioni e resistenze nella pittura a Parigi fra gli anni Venti e Trenta del Settecento

© 2017 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2014 – II EDIZIONE

La collana digitale promossa dalla Fondazione 1563 e dedicata agli *Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco* presenta la seconda edizione, composta da cinque importanti volumi di cui tre dedicati a temi storico artistici, uno ad argomento di storiografia artistica e l'ultimo di ambito letterario. Sono il frutto del lavoro di altrettanti giovani ricercatori provenienti da tutta Italia, selezionati dal bando 2014 dedicato al tema *Antico e Moderno. Parigi, Roma, Torino 1670-1760*, volto ad indagare, nella consueta accezione pluridisciplinare, la dialettica del rapporto tra antico/moderno quale problema centrale della cultura europea e le sue espressioni in età barocca.

La pubblicazione dei volumi individuali in forma digitale ha l'obiettivo di mettere a disposizione delle istituzioni culturali e dei ricercatori percorsi di ricerca originali e di alto livello rispondenti al tema proposto dalla Fondazione e svolto dai borsisti nel corso di un anno e con l'affiancamento di un tutor specialista. Obiettivo non secondario è quello di produrre, a ridosso della conclusione della borsa, un titolo che possa andare ad arricchire il curriculum dei ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Bando per borse di Alti Studi sul Barocco è giunto ad oggi alla quinta edizione e rappresenta un appuntamento primaverile ormai consolidato monitorato con attenzione da accademie, scuole di dottorato e istituti culturali italiani e stranieri, presentatori dei loro migliori allievi. Le numerose candidature arrivate sulla piattaforma digitale nel corso degli anni hanno spinto la Fondazione 1563 a mantenere rigorosa una linea di selezione di ricerche di eccellenza, a incrementare la vocazione di internazionalizzazione e diffusione delle ricerche attraverso la scelta di progetti aperti ai confronti internazionali e di tutor specialisti attivi in accademie e istituti europei, a valorizzare il lavoro attraverso incontri e seminari tra studiosi di diverse generazioni e afferenti a differenti discipline.

Vale la pena di sottolineare in questa sede come, nell'ambito del Programma di Alti Studi sul Barocco e grazie anche all'accurato lavoro dei curatori del Progetto *Antico e Moderno*, i proff.ri Michela di Macco e Giuseppe Dardanello, si sia consolidata una comunità di specialisti multidisciplinari che guardano alla Fondazione con interesse e speranza per il futuro delle discipline umanistiche e per la ricerca in generale. La Fondazione sente oggi ancora maggiore la responsabilità derivante da queste aspettative, implementando sforzi e risorse per raggiungere il suo più importante obiettivo.

Il Presidente Rosaria Cigliano

# Alessia Rizzo

# Innovazioni e resistenze nella pittura a Parigi fra gli anni Venti e Trenta del Settecento

Prefazione Chiara Gauna



ALESSIA RIZZO consegue nel 2014 il dottorato in Storia dell'Arte all'Università di Torino. Nel 2013 è assistente di ricerca presso il Dipartimento di Arti grafiche del Louvre e nel 2015 vince la Borsa di Alti Studi sul Barocco promossa dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo di Torino, tramite cui trascorre un anno di studio a Parigi. Grazie a una borsa della Société Canadienne d'Etude du XVIIIe siècle e a un contributo di ricerca dell'INHA di Parigi continua attualmente gli studi in Francia sui pittori della cosiddetta 'generazione del 1700' fra gli anni Venti e Cinquanta del XVIII secolo. Ha pubblicato diversi contributi concernenti la decorazione, l'incisione e la pittura in Piemonte e a Parigi nel Settecento.

### **SOMMARIO**

#### IX Prefazione di Chiara Gauna

- 3 1. Le esposizioni a Parigi negli anni Venti del Settecento
- 3 I.I Le Expositions de la place Dauphine fra il 1722 e il 1725
- 10 1.2 Il Salon del 1725 e il Prix de Peinture del 1727
- 16 Tavole
- 2. I pittori della generazione del 1700 fra Parigi e provincia
- 34 2.1 Prime diversificazioni. Una prospettiva comparata
- 42 2.2 Laurent Cars e il suo atelier «du goût moderne»
- 52 Tavole
- 83 3. L'esercizio di copia all'Accademia di Francia a Roma (1724-1734)
- 83 3.1 «Il ne faut pas contraindre le génie»
- 95 Tavole
- 105 4. Il ritorno a Parigi
- 105 4.1 Declinazioni del 'moderno' fra rococò e prime resistenze
- 115 Tavole
- 5. Le esposizioni a Parigi negli anni Trenta del Settecento
- 5.1 Le Expositions de la place Dauphine del 1732 e del 1734
- 140 5.2 Le Esposizioni all'Académie Royale di Parigi (1735, 1736, 1737)
- 145 5.3 I Salons del 1737, 1738, 1739
- 152 Tavole
- 173 Appendice documentaria
- 189 Fonti e Bibliografia
- 221 Tabelle
  - I. Expositions de la place Dauphine (1722, 1723, 1724, 1725)
  - II. Salon 1725 e Prix de peinture 1727
  - III. Passi scelti dalla Correspondance (1724-1734)
  - IV. Expositions de la place Dauphine (1732, 1734)
  - V. Le esposizioni all'Académie Royale (1735, 1736, 1737)
  - VI. Il Salon del 1737

### Prefazione

La sfida affrontata da Alessia Rizzo in questo saggio, pubblicato grazie al sostegno della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, è stata quella di ricostruire coralmente la giovinezza di una generazione di pittori, quella nata intorno al 1700 e affacciatasi presto sulla scena parigina, affamata di esperienze, novità e successi. Nonostante la medesima età e le medesime esperienze vissute, i risultati furono variegati e anche molto personali, come forse succede in ogni generazione. Il titolo – *Innovazioni e resistenze nella pittura a Parigi fra gli anni Venti e Trenta del Settecento* – evidenzia uno dei risultati del lavoro, la messa a fuoco di una sostanziale differenziazione di temperamenti, scelte e proposte stilistiche.

La ricerca è stata sostenuta da una lucida impalcatura teorica e da una notevolissima messe di dati nuovi, ora sapientemente articolati in un convincente quadro complessivo, organizzato in cinque densi capitoli di testo e in un ricco apparato documentario. La sistematicità dell'indagine, imperniata sul doppio versante di una capillare identificazione di documenti figurativi e di un'attenta verifica delle fonti, è stata guidata da una mirata selezione delle serie intorno alle quali orientare i materiali, che ha dato corpo concreto all'impianto comparativo proposto. Una ricerca d'insieme sui pittori francesi della generazione del 1700 ha implicato, infatti, considerare in parallelo molteplici aspetti: le politiche accademiche ed espositive nei due decenni presi in esame, la prima formazione degli artisti a Parigi e in provincia, il soggiorno a Roma, la varietà e la qualità delle soluzioni stilistiche sperimentate, le strategie d'inserimento nel competitivo milieu parigino. Il saggio restituisce un limpido resoconto di queste esperienze, alternando brillanti ricostruzioni di contesto (le esposizioni parigine degli anni Venti e Trenta) a sensibili analisi stilistiche (la formazione, le esperienze romane e le prime prove mature dei protagonisti).

Agli anni Venti sono dedicati i primi due capitoli da leggersi in trasparenza l'uno sull'altro. La squadra dei nuovi enfants du siècle muove i suoi primi passi in una Parigi necessariamente dominata dalla generazione precedente ma segnata anche da importanti cambiamenti sul fronte del gusto, dei generi e del giudizio del pubblico. L'attenta ricostruzione delle expositions della place Dauphine permette un punto di vista inedito ed efficace sulla metà degli anni Venti, caratterizzati da una decisa apertura al moderno, specie in riferimento alla pittura di genere, in grado di influenzare anche le iniziative accademiche coeve, il Salon del 1725 e il Prix de Peinture del 1727, dove emerge una nuova interpretazione della pittura di storia. Le tabelle in appendice permettono una esauriente ricostruzione documentaria e visiva delle esposizioni e consentono di entrare immediatamente sulla scena della cultura figurativa parigina del momento.

Il secondo capitolo è interamente dedicato alla presentazione dei protagonisti della ricerca, fotografati negli anni della loro primissima formazione, a Parigi o in provincia: Pierre Subleyras, Carle Vanloo, Michel-François Dandré-Bardon, François Boucher, Pierre-Charles Tremolières e Jean-Siméon Chardin. L'analisi delle prime prove dei giovani pittori consente di misurare il peso delle diverse esperienze formative e di identificare una notevole varietà di orientamenti stilistici. Tra gli artisti parigini – Boucher,

Trémolières e Chardin, ad esempio – emerge una precoce e variegata ricezione delle proposte più moderne, al cui fascino i giovanissimi pittori sono di necessità sensibili, mentre la provenienza provinciale sembra favorire una certa resistenza alle novità e un'attenzione più viva alla tradizione seicentesca da parte di Subleyras, Carle Vanloo e Dandré-Bardon.

Su queste prime esperienze s'innesta il soggiorno romano, negli anni dell'innovativo direttorato di Nicolas Vleughels, in grado di orientare in maniera sensibile e diversificata i pittori, a seconda delle loro inclinazioni e della loro personalità. L'allargamento del canone italiano alle diverse scuole – non solo Roma, ma anche Venezia, Parma, Firenze, Bologna e Napoli – si accompagnò a una mirata selezione di opere da studiare, spesso reperite anche nelle più importanti collezioni romane, e a una riproposizione moderna del confronto con l'antico, che aprì un intenso dialogo tra pittori e scultori sul fronte del disegno. I risultati di questa nuova impostazione dell'esercizio della copia, voluto da Vleughels ma sostenuto anche da Pierre Crozat, sono poi misurati sui moreaux de réception, accuratamente identificati e letti in parallelo. Dall'analisi emerge una significativa divaricazione tra gli artisti della generazione più inclini a una rivisitazione della pittura di storia e dell'antico, quali Subleyras, Carle Vanloo e Trémolières, e quelli più sensibili alle seduzioni del rococò, quali Boucher, Natoire e Dandré-Bardon. È qui che prende corpo uno dei temi centrali e più affascinanti del lavoro, la messa a fuoco, misurata sulle opere, di una progressiva differenziazione tra proposte di stile e di gusto caratterizzate da una sostanziale tensione tra antico e moderno, che innerverà poi la cultura figurativa francese nei decenni successivi.

Il saggio si chiude con un capitolo dedicato al mutato significato delle esposizioni degli anni Trenta, da leggersi a confronto con il primo, incentrato sugli anni Venti, per misurare lo scarto di temperatura culturale e figurativa. La funzione delle expositions della place Dauphine, così importante nel decennio precedente, pare venire meno, per essere completamente assorbita dalle iniziative dell'Académie Royale, ormai sensibile al ruolo fondamentale del pubblico: «piquer le goût general des hommes» sembra essere diventato uno degli obiettivi dell'istituzione, dal momento che «le Public est toujours le plus fort», come già avvertiva Antoine Coypel nel 1721. Il Salon del 1737 è la vera consacrazione della nuova politica dell'Académie, accuratamente preparato, come fu, da una serie di importanti prove generali negli anni immediatamente precedenti e accompagnato da uno strepitoso successo di pubblico. L'analisi dell'esposizione lascia emergere ragioni di promozione, organizzazione e gusto, specie nel nuovo equilibrio che fu sancito anche in seno all'Académie tra pittura di storia e di genere, moderno e antico. A uscire vincitori da questa prova furono, per la generazione 1700, Chardin, ormai protagonista da oltre un decennio della scena parigina, Carle Vanloo, Trémolières e Edme Bouchardon, che attirò da subito le attenzioni di critici e pubblico.

Dopo il 1737 inizia un nuovo capitolo della vita dei protagonisti della ricerca, quello della loro attività matura, in un contesto ormai fortemente competitivo e orientato; è dunque convincente la scelta di fermare l'analisi a quest'altezza cronologica e chiudere così in maniera tonda la storia di vent'anni intensi e

sperimentali, che furono davvero cruciali per una intera generazione di pittori. È merito di Alessia Rizzo averli sondati con tanta passione, averli anche saputi raccontare con una scrittura limpida e coinvolgente, quasi fosse un romanzo di formazione, in grado di accompagnare e sostenere la mole di materiali raccolti, ben organizzati nelle tabelle dense di dati e di immagini. A lettura terminata, viene voglia di augurare che il racconto generazionale possa proseguire in futuro e illuminare le stagioni successive dei ragazzi nati intorno al 1700, la lunga maturità, per alcuni sfolgorante, e le nuove sfide che dovettero affrontare, il successo, certo, ma anche l'impegnativo confronto con la crescente fortuna dell'antico, con l'affermazione incontrastata di Bouchardon e con le astiose polemiche antirocaille.

Chiara Gauna Università degli Studi di Torino

## Ringraziamenti

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza l'appoggio della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, che ha permesso i frequenti e prolungati soggiorni di studio a Parigi.

Ringrazio Chiara Gauna e Giuseppe Dardanello dell'Università degli Studi di Torino, che hanno seguito lo sviluppo delle ricerche.

In Francia il mio ringraziamento va ai conservatori e ai collezionisti che hanno appoggiato e facilitato il mio lavoro, tramite consigli o materiali di studio, in modo particolare a Federica Mancini e Marie-Pierre Salé del Dipartimento di Arti Grafiche del Louvre, Louis Trémolières, Pierre Rosenberg.

## INNOVAZIONI E RESISTENZE NELLA PITTURA A PARIGI FRA GLI ANNI VENTI E TRENTA DEL SETTECENTO

### 1. Le esposizioni a Parigi negli anni Venti del Settecento

#### 1.1 Le Expositions de la place Dauphine fra il 1722 e il 1725

Le Expositions de la place Dauphine rappresentavano occasioni annuali per i pittori di esporre le loro opere; la loro organizzazione risulta particolarmente interessante soprattutto all'inizio degli anni Venti del Settecento, in un momento di assenza dei Salons ufficiali organizzati dall'Académie Royale di Parigi. Il loro nome deriva dal luogo di svolgimento, vale a dire l'omonima piazza nel cuore di Parigi. Come sappiamo dalle fonti, una parte delle opere esposte, esclusivamente dipinti, si prolungava anche sulle sponde dell'attiguo Pont Neuf. La prima testimonianza risale al 1717, ma la loro origine sembra essere molto più antica, e deriva dall'abitudine degli abitanti della piazza, come vedremo più avanti per lo più orafi e gioiellieri, di ornare con arazzi le facciate delle case, in occasione della Fête Dieu, ogni anno a fine giugno. In seguito, gli arazzi sarebbero stati sostituiti da dipinti<sup>1</sup>.

In questa origine non è difficile scorgere il legame con le esposizioni di dipinti di Old Master Painters, che si svolgevano nel Cinquecento e nel Seicento a Roma e a Venezia; le differenze con quest'ultime non sono però trascurabili, e vengono documentate dalle descrizioni del Mercure de France, la prima (e unica) rivista a recensire tali manifestazioni, e più generale le esposizioni parigine dei primi decenni del Settecento<sup>2</sup>. La prima recensione data al 1722, ma è la presentazione scritta nel Mercure de France del giugno 1723 a dare più precise informazioni sulla consistenza delle opere, che raggruppava «quantité de Tableaux, des meilleurs Peintres, anciens & modernes»<sup>3</sup>. Emerge dunque chiara la divergenza con le coeve esposizioni romane e veneziane: a Parigi, in place Dauphine e sul Pont Neuf, ad essere presentate erano opere di pittori sia del passato, sia viventi. Anzi, alla luce dei fatti, il ruolo più importante era svolto proprio da questi ultimi, e non certo dagli Old Masters che occupavano la scena a Roma. Va detto che su questo punto le descrizioni del Mercure de France possono trarre in inganno: esse infatti, come spiegato

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Le Expositions de la place Dauphine si trovano più comunemente indicate nella letteratura artistica come Salons de Jeunesse, termine che viene però introdotto solo a fine Settecento: Michel 2012, pp. 85-87. Per tutte le opere esposte in place Dauphine e nei Salons a cui si fa qui riferimento, cfr. le relative tabelle, che integrano il capitolo (1.1). Sulle Expositions de la place Dauphine ho in preparazione un articolo specifico, in cui rientrano anche nuove ricerche sull'argomento finanziate nel 2016 e nel 2017 grazie a due borse di studio della Société Canadienne du XVIIIe siècle et dall'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Unitamente agli appunti manoscritti del cronista, poi inseriti nel Mercure de France (Expositions a la place Dauphine le jour de la fete Dieu [dal 1720 al 1734], ms. alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Collection Deloynes, t. XLVI-XLVII, EST, RESERVE YA3-27). La bibliografia sull'argomento è piuttosto datata: Bellier de La Chavignerie 1864, pp. 3-30; Conisbee 1981, pp. 22-23; Dorbec 1905, pp. 456-470, che fanno comunque sempre riferimento al Mercure de France, dando per lo più un elenco degli artisti presenti. Uno sguardo d'insieme acuto sulle dinamiche di queste mostre si trova in: De Brunhoff s.d. (ma 1987), pp. 143-155 (il capitolo Les expositions de peinture sur la place Dauphine au cours du XVIIIe sièclè). Per le esposizioni romane e veneziane: Ozzola 1914, pp. 637-658; Haskell 1958 (1959), pp. 179-185; Id. 1969, pp. 107-121; Id. 2000; Id. 2001; De Marchi 1987.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Mercure de France, giugno 1723, p. 1173.

nelle pagine della rivista, non si soffermano su tutte le opere, dando dunque un'immagine che risulta forzatamente parziale. La loro utilità risiede però indiscutibilmente nelle descrizioni offerte dal cronista, il collezionista Antoine La Roque, amico di Antoine Watteau e in seguito grande ammiratore di Jean-Siméon Chardin, che seppure di parte in quanto acuto sostenitore del 'petit goût', riesce a dare un'immagine piuttosto precisa delle esposizioni<sup>4</sup>; non di meno esse sono importanti per comprendere il ruolo del pubblico, che per la prima volta, in queste occasioni dopo l'ultimo Salon del 1704, aveva un ruolo di attivo giudizio<sup>5</sup>.

La lettura complessiva delle Expositions de la place Dauphine degli anni Venti e Trenta, che per la prima volta qui si propone, attraverso la loro ricostruzione visiva unita all'analisi del Mercure de France, mette in risalto le caratteristiche di queste mostre, la loro evoluzione negli anni, e permette di riflettere meglio sul coevo panorama pittorico parigino, in cui la nuova generazione di artisti si forma e inizia la carriera. La prima esposizione ad essere recensita dal Mercure de France è quella del 1722, vale a dire l'anno successivo alla morte di Antoine Watteau, artista che inequivocabilmente aveva impresso un nuovo corso alla pittura francese, e aveva contribuito a indebolire la pittura di storia e la gerarchia dei generi. Scorrendo le opere presenti, e i nomi degli artisti, emerge un contesto composto quasi totalmente da pittori già affermati sulla scena parigina, e nati per lo più fra gli anni Ottanta e Novanta del Seicento. Il fatto non deve sorprendere: da una parte vi era di certo un forte desiderio di visibilità da parte degli artisti, anche i più celebri, a causa della mancanza di occasioni ufficiali per esporre le opere a seguito dell'interruzione dei Salons dopo il 1704. Dall'altra, la nuova generazione di pittori, che cambierà le sorti della pittura a Parigi fin oltre la metà del Settecento, era per lo più agli inizi della formazione, come vedremo, presso l'Académie Royale di Parigi o ateliers privati, anche in provincia. L'analisi delle Expositions de la place Dauphine qui affrontata porta a constatare che non si tratta affatto di esposizioni marginali nella realtà artistica parigina degli anni Venti e Trenta del Settecento, come invece viene spesso rilevato. Al contrario, nonostante la durata estremamente ridotta, il loro ruolo soprattutto negli anni Venti è significativo; anche perché si trattava di mostre di ampio respiro, e non riguardavano la sola pittura francese: come spiegato negli appunti di La Roque del 1722, infatti, «on voit aussi divers morceaux considerables des anciens maitres italiens, français et flamands»<sup>6</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Su Antoine La Roque cfr. Moureau 2001, pp. 349-355; Radisich 2014, pp. 73-74. La Roque, oltre a essere uno dei primi estimatori di Chardin, era un appassionato collezionista di opere dell'Ecole du nord, e può dunque avere avuto un occhio attento soprattutto a questo genere di pittura.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Per qualche riferimento all'argomento: Ray 2004, pp. 527-552 (in particolare pp. 528-529 per i primi decenni del Settecento). Cfr. Crow 1985, e qualche breve accenno in *L'Ecole de la liberté* 2009, p. 39.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Expositions a la place Dauphine le jour de la fete Dieu [1722], ms. alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Collection Deloynes, t. XLVI, EST, RESERVE YA3-27). Riporta Dorbec 1905, p. 458 che l'esposizione si svolgeva: «le dimanche de la Fête-Dieu, ou, s'il a plu, le jeudi suivant, jour dénommé de la petite Fête-Dieu; et, le mauvais temps continuant, avec remise à l'année prochaine. Elle dure du lever du soleil à midi; car, après l'heure de vêspres, va venir se ranger là, devant un reposoir magnifique, la procession de Saint-Barthèlemy, l'èglise la plus proche, de l'autre côté du Palais. Les tableaux doivent être accrochés, dans l'angle

Inoltre la loro indipendenza dall'Académie Royale è soltanto apparente: già nel 1722 lo stesso La Roque riporta che «on a exposé cette année selon la coutume quantité de tableaux des meilleurs maitres de l'academie royale de Peinture»<sup>7</sup>. Risulta dunque chiaro che si tratta in realtà di esposizioni in cui l'istituzione parigina ha un ruolo significativo, nonostante ufficialmente non ne sia organizzatrice. L'attenzione del cronista si concentra nel 1722 su quattro artisti in particolare: Jean Restout, Nicolas Lancret, Jean-Baptiste Oudry e Jean-François Delyen. Ben poca cosa, ma significativa per comprendere le dinamiche di questo tipo di esposizioni: si tratta infatti di pittori che facevano parte dell'Académie Royale o ne erano comunque molto vicini, e che si dedicavano a generi diversi. Le descrizioni offerte dei dipinti in mostra sono, per gli anni Venti, piuttosto dettagliate, cosa che facilita il riconoscimento delle opere (alcune volte eseguite qualche anno prima rispetto alla loro esposizione), e aiuta a dare un'idea delle loro dimensioni. Impossibile individuare invece con esattezza la posizione dei dipinti sulla piazza. Possiamo immaginare che essi siano disposti lungo le facciate delle case, come era tradizione; tuttavia non è scontato che l'ordine in cui le tele sono descritte corrisponda alla loro successione nello spazio. La Discesa dalla croce di Jean Restout, di grandi dimensioni («les figures sont grandes comme nature», riportano gli appunti di La Roque), è oggi perduta, ma non dobbiamo immaginarla troppo distante dalle invenzioni auliche della pittura religiosa - tradotta però con un colore più deciso - dello zio Jean Jouvenet, di cui è riconosciuto dai suoi contemporanei indiscutibilmente erede<sup>8</sup>. L'opera di Restout è una delle pochissime tele di soggetto storico presentate alle Expositions de la place Dauphine negli anni Venti; l'unica descritta nel 1722. Insieme ad essa, nello stesso anno, alcuni Autoritratti di Jean-François Delyen, allievo di Nicolas de Largillière; il ritrattista non era ancora accademico, ma in quanto legato all'atelier di uno dei più prestigiosi membri dell'Académie Royale di certo godeva di qualche agevolazione per ottenere un posto nelle mostre. In più vi verrà ammesso solo due anni più tardi, nel 17259. Nicolas Lancret presenta invece alcuni, non meglio specificati, «sujets galants», genere con cui era stato ammesso, nel 1719, all'Académie Royale<sup>10</sup>. La descrizione che La Roque offre delle invenzioni presentate da Lancret («Dans un gout tout opposé on voioit divers sujets galans du sieur Lancret traités de la maniere du monde la plus gracieuse») mostra la contrapposizione con la tela di Restout, ma rimarca in un certo senso anche l'originalità dello stile del pittore rispetto a quello di Watteau; del resto è un punto che la critica e il pubblico a lui coevi comprendevano piuttosto bene, ed era più chiaro di quanto non sarà successivamente. È vero che nella

nord de l'enceinte, aux tentures blanches ou tapisseries que, par ordonnance de police, les commerçants de l'endroit sont tenus de déployer à la façade de leurs boutiques; de là l'exposition peut se prolonger, par l'étroite sortie sur le pont, jusqu'aux devantures faisant face à la statue équestre d'Henri IV».

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Exposition a la place Dauphine le jour de la fete Dieu [1722].

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Ivi, p. 619. Cfr. Gouzi 2000, p. 202.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Exposition a la place Dauphine le jour de la fete Dieu [1722], p. 620. De Wallens 2010, pp. 500-504.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Exposition a la place Dauphine le jour de la fete Dieu [1722], p. 619. La categoria di pittore di 'fêtes galantes' era stata creata solo due anni prima, in occasione dell'ingresso in Académie di Antoine Watteau.

prefazione al Salon del 1723 il Mercure de France introduce Lancret come un allievo di Claude Gillot ed emulo dello stile dell'ultimo Watteau, ma non è comunque difficile distinguerlo da quest'ultimo, per ambientazioni e figure<sup>11</sup>. Nonostante la ripresa dei temi e di alcune attitudini e movimenti, egli non poteva essere confuso con Watteau; ci sono degli aspetti in cui Lancret, più giovane del pittore di Valenciennes di dieci anni, ha espresso la sua originalità: le sue tele abbandonano l'elegante malinconia, per proporre delle situazioni più comprensibili per i contemporanei. A ciò si aggiungevano colori accattivanti, situazioni e sfondi più popolari, visi ed espressioni meno eterei. Per questo di certo l'artista raggiunge una notevole fama, e il suo stile visivamente più corsivo risulta accessibile alla sensibilità del pubblico<sup>12</sup>.

Jean-Baptiste Oudry viene invece così presentato da La Roque nel 1722: «Entre les tableaux que le public a vu avec beaucoup de plaisir, il ne faut pas oublier ceux du Sieur Jean-Baptiste Oudry qui a un talent admirable pour tous les genres de la peinture, mais qui excelle dans les paysages, les fleurs et les animaux de toute espece»<sup>13</sup>. La frase del critico ha una duplice valenza: da una parte racchiude in sé tutta la precedente, breve, carriera di Oudry, allievo di Largillière, che si era dedicato agli esordi (nel corso degli anni Dieci) a una pluralità di generi, fra cui la pittura religiosa; dall'altra mette in luce che è molto probabilmente il successo - di critica e possiamo immaginare pure di pubblico - riscontrato in place Dauphine, dove presenta, in più anni, esclusivamente soggetti di animali, fiori e frutti, a rafforzare il preciso orientamento della sua successiva, fortunata, produzione<sup>14</sup>. Sono occasioni in cui il pubblico, che possiamo pensare di diversa estrazione sociale e preparazione (non di soli conoscitori, dunque), visto anche il luogo all'aperto, di passaggio, in cui le mostre si svolgevano, ha un ruolo di attivo giudizio. Con tutta probabilità è la preferenza del pubblico a fare in modo che diverse opere vengano ripresentate in due o più esposizioni: è il caso di alcuni dipinti di Oudry (ad esempio un Cane che cattura un tarabuso in una palude, esposto nel 1725 come vedremo sia in place Dauphine sia al Salon<sup>15</sup>, e altri di Jean-François de Troy (come la Dichiarazione d'amore, presente in place Dauphine nel 1724 e al Salon del 1725), perfetta rappresentazione di un soggetto 'galante'16.

Nel 1723 Oudry espone ancora tre dipinti, fra cui una Caccia al cervo e un Cane in arresto su due quaglie, vale a dire soggetti che costituiranno gran parte della sua produzione, e che già alla metà degli

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Cfr. Taverner Holmes 1992. La rivalutazione della figura di Lancret era già iniziata con lo studio di Wildenstein 1924. Cfr. da ultimo *De Watteau à Fragonard* 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Taverner Holmes 1992, pp. 12-13, 35.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Exposition a la place Dauphine le jour de la fete Dieu [1722], pp. 619-620.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Cfr. *J.-B. Oudry* 1982 (edizione inglese, Forth Worth 1983); Véron-Denise 2003, pp. 15-21. È del 1719 la sua ricezione all'Académie Royale, nel genere della natura morta allegorica.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM861 (97x131cm). Per il dipinto: J.-B. Oudry 1983, p. 119.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> New York, collezione Jane Wrightman (65x54cm): Leribault 2002, pp. 269-270. Sul concetto di 'galante' nei primi decenni del Settecento: Ebeling 2009, pp. 227-244.

anni Venti gli procurano importanti commissioni, anche per Luigi XV<sup>17</sup>. Nel caso del primo dipinto, La Roque utilizza una descrizione che motiva al meglio il successo del pittore: «Il fait un effet surprenant»; le stesse parole, se vogliamo ancora più marcate, «une composition varieée, extrêmement riche, & d'une verité surprenante», sono utilizzate per introdurre il terzo dipinto, raffigurante un Buffet, che per composizione stessa rappresenta un soggetto particolarmente complesso e sorprendente. Già prima di lui, Alexandre-François Desportes, più anziano di qualche anno, aveva iniziato a dipingere con successo soggetti analoghi, pur senza il sentimento e le emozioni che umanizzano i personaggi di Oudry<sup>18</sup>. Ma è proprio il carattere «surprenant», accentuato molte volte dalle grandi dimensioni delle tele, a giocare a favore della fortuna di quest'ultimo: il suo stile è una variante del genere pittoresco («genre pittoresque»), che emerge simultaneamente, e con diversi risultati, nei lavori di numerosi pittori degli anni Venti tra cui Nicolas Lancret, Jean-François de Troy, Noël-Nicolas e Charles-Antoine Coypel, Jean-Marc Nattier. Una definizione di «pittoresque» fu data in questi anni da Antoine Coypel, padre di Charles-Antoine e illuminato direttore dell'Académie Royale dal 1714 al 1722: «un choix piquant et singulier des effets de la nature»<sup>19</sup>. Oudry lo rappresenta per la scelta dei soggetti, esaltati da una palette brillante, con teatrali effetti di luce e ombra a contrasto, che gli derivano dall'insegnamento di Nicolas de Largillière, ma qui applicati al genere della natura morta. Negli anni successivi Oudry espone un numero crescente di dipinti; nel 1724, fra gli altri, una Composizione con una otarda appesa, cane e vaso di porfido «où l'on voit la nature naïvement imitée dans ce qu'elle a de plus beau & de plus agreable», secondo il Mercure de France. Dall'altra parte dunque, ciò che viene rilevato nelle sue opere è una attenzione alla verità della natura in alcuni suoi aspetti, sempre però condita dalla ricerca dello stupore e del pittoresco, che avrà un certo ruolo, di reazione, sugli inizi della carriera di uno dei maggiori (e fuori dal coro) esponenti della generazione del 1700: Jean-Siméon Chardin; quest'ultimo, che troverà fortuna anche nelle esposizioni di piazza negli anni Trenta, inizierà infatti nel medesimo periodo a dedicarsi alla natura morta, cercando un modo per distinguersi dai maestri nordici certo, ma anche dai trionfanti Desportes, e soprattutto Oudry. Come vedremo nel prossimo capitolo, lo stupore che la critica provava davanti alle opere di Chardin non era dovuta al 'pittoresco', quanto a una esatta restituzione della natura; un'adesione alla realtà e profonda comprensione del dato naturale<sup>20</sup>.

Il 1723 è l'anno dei pittori affermati: François Lemoyne, con due soggetti mitologici, tratti dalla Gerusalemme Liberata e dalle Metamorfosi di Ovidio, e con un tema religioso, Rebecca che riceve i doni

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> L'unica tela oggi individuata è la *Caccia al cervo*: Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 867 (303x435cm); Opperman 1970, pp. 217-224; Salmon 2003, pp. 79-83.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Véron-Denise 2003.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> J.-B. Oudry 1983, p. 46; Kimball 1943, p. 62. La definizione è ben rappresentata dal dipinto raffigurante una *Composizione con pesci, uccelli marini e pappagalli*, datata 1724 ed esposta in place Dauphine in tale anno, che possiamo immaginare abbia sorpreso il pubblico per il soggetto, i colori, e le grandi dimensioni (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 191x128 cm).

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Cfr. Chardin 2010, p. 90; si veda anche Chardin 1979, pp. 138-139.

di Isacco<sup>21</sup>; Jean Restout, con Giunone e Callisto, sempre dal poema ovidiano, una tela di piccole dimensioni che può essere letta anche come un omaggio all'Académie Royale e al suo direttore Louis de Boullogne, a cui si ispira per la costruzione di alcuni personaggi<sup>22</sup>. Ma soprattutto, è l'anno in cui espone Hyacinthe Rigaud, vera e propria celebrità del mondo artistico parigino, che ancora una volta sembra confermare l'influenza, seppur non esibita, dell'istituzione parigina sulle mostre di piazza: l'artista presenta infatti il Ritratto del cardinale Dubois, prelato che appena l'anno precedente, nel settembre 1722, aveva fatto una acclamata visita in Académie con cui ribadiva il suo appoggio all'istituzione, descritta anche dai Procès-Verbaux<sup>23</sup>. Nel 1723 va ancora segnalato Le Lit de la Justice di Nicolas Lancret, che celebra l'evento storico dell'incoronazione del re Luigi XV. È interessante che la piccola tela, popolata di figurette minuscole ed eleganti, venga definita dal Mercure de France «du même [degli altri piccoli dipinti esposti da Lancret] dans un goût tout à fait galant». Il concetto di galante, di cui Lancret è uno dei protagonisti indiscussi, arriva dunque in questa occasione a essere riferito a un soggetto storico<sup>24</sup>.

La grande assente delle Expositions de la place Dauphine è la pittura religiosa, almeno stando alle parole di Antoine La Roque, anche se i pochi casi descritti sono molto significativi: abbiamo già parlato della Discesa dalla croce di Jean Restout. L'altro caso è Jean-Baptiste Vanloo, che espone nel 1723 Lo Zoppo guarito alla porta del Tempio, oggi di ubicazione ignota, insieme a un Trionfo di Galatea<sup>25</sup>. Non sembra un caso che proprio questi due pittori presentino opere di tal genere: entrambi saranno poco dopo chiamati a partecipare alla più importante (e praticamente unica) commissione di pittura sacra degli anni Venti a Parigi: il ciclo di tele per la chiesa di Saint-Martin-des-Champs (1725). Nel 1725 a esporre soggetti sacri è invece l'esordiente François Boucher, giovane allievo dell'Académie Royale e di François Lemoyne, destinato a una gloriosa carriera, in quel momento particolarmente legato all'ambiente degli incisori parigini e soprattutto all'atelier dei Cars. Il suo nome e i suoi dipinti sono importanti per un duplice motivo: da una parte essi esemplificano al meglio la presenza, in occasioni come queste, di giovani artisti accanto a personalità ormai celebri; dall'altra, soprattutto, mostrano la declinazione che la pittura religiosa poteva ormai prendere, con il tacito consenso dell'Académie: piccoli quadretti con santini dai profili sottili, che non a caso dovettero ottenere molta fortuna nel mercato delle immagini di devozione, e

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Per la *Battaglia di Tancredi e Clorinda*, datata 1722, e il *Perseo che libera Andromeda* di Lemoyne cfr. rispettivamente: Besançon, Musée d'Archéologie, inv. 850.21.1 (162,5x127cm); Londra, Wallace Collection, inv. P417 (183x149,7cm). L'opera *Rebecca che riceve i doni di Isacco* è invece oggi perduta.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Mosca, Museo Pushkin, inv. 1054 (18,5x24,5 cm); Gouzi 2000, pp. 203-204.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Procès- Verbaux 1875-1892, IV, 1882, p. 341. Non sembra un caso inoltre che nell'agosto 1723 venga ricevuto in Académie Charles Geuslin, che l'anno dopo esporrà due suoi ritratti in place Dauphine: ivi, 1875-1892, V, 1883, p. 361.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Parigi, Louvre, inv. R.F. 1949-36 (56x82cm, con la data 1723); il suo pendant, datato 1724, il *Conferimento dell'Ordine del Santo Spirito*, sempre al Louvre (hanno le stesse dimensioni), non è invece esposto. Si tratta di due dei rari dipinti di soggetto storico di Lancret (Taverner Holmes 1992, pp. 36-37, e scheda p. 56). Forse entrambi sono eseguiti da Lancret su iniziativa del pittore Pierre Dulin, che nel 1722 dà inizio a una serie di incisioni che culmina nel 1731 con la pubblicazione dell'*Incoronazione di Luigi XV*.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Per il *Trionfo di Galatea*, datato 1720: San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1219 (90x160cm).

vennero tradotti presto in stampa: il ciclo di tele ideato da Boucher, oggi solo in minima parte conservato, e noto nella sua interezza attraverso la serie di stampe da esso tratta, è così descritto dal Mercure de France del giugno 1725: «On voyoit avec grand plaisir plusieurs petits Tableaux du Sieur Boucher, Eleve du Sieur Lemoine, peints d'un très-bon goût de couleur, qui font esperer que ce jeune homme pourra exceller dans son Art»<sup>26</sup>.

Dunque la necessità di esporre porta a partecipare artisti accademici accanto a nomi emergenti, come quello di François Boucher nel 1725; inoltre il riscontro positivo del pubblico stava conducendo in una nuova direzione, favorendo la presenza di opere di tutti i generi, senza distinzione, come dipinti di storia (pochi), ritratti, paesaggi e nature morte, contribuendo a destabilizzare la gerarchia di generi non nella sua sostanza, ma nel suo significato. Ne emerge dunque a una prima analisi un quadro di insieme molto favorevole al 'moderno' con qualche significativa inserzione; essa non a caso si presenta in modo chiaro nell'Exposition del 1725, che sembra infatti qualificarsi in un certo modo come preparatoria al primo Salon accademico dopo quello del 1704, che si sarebbe svolto di lì a breve: il Coriolano supplicato da sua madre e dalla sua sposa e il Coriolano lascia la sua famiglia per andare a combattere, esposti da Henri de Favanne nel 1725, ripresa di un classicismo seicentesco ormai fuori contesto, soprattutto in place Dauphine27.

Ancora una riflessione sulle 'eminenze grigie' delle Expositions de la place Dauphine. Di certo, una certa importanza decisionale dovevano averla, per la prima volta, i proprietari delle abitazioni o delle botteghe che affacciavano sulla piazza, direttamente coinvolti nelle esposizioni; è un punto ancora da analizzare con la dovuta attenzione, ma è chiaro che erano anche le loro preferenze a favorire la presenza di un pittore, o di determinate opere, molte volte eseguite qualche anno prima rispetto alla data di esposizione. Alcune osservazioni sulla questione sono state avanzate a proposito di Jean-Siméon Chardin: il suo primo incondizionato ammiratore è infatti l'orafo Godefroy, che già negli anni Venti possedeva numerosi dipinti di Chardin; era senza dubbio nei pressi di casa sua che il pittore esponeva i dipinti<sup>28</sup>. Anche l'incisore Jean-Baptiste Massé abitava sulla piazza, e per la sua imponente impresa di incisioni sulla Grande Galerie di Versailles dipinta da Le Brun, iniziata nel 1723 e data alle stampe solo nel 1753, si era rivolto fin da subito a pittori come Lemoyne, Boucher, e soprattutto a Nattier, presente in place

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> L'ipotesi che la serie di dipinti raffiguranti i quindici santi possa riconoscersi in quella esposta nel 1725 in place Dauphine è avanzata per la prima volta da Rosenberg 1986, pp. 47-61; la descrizione del *Menure de France* non fa che sostenerla, dal momento che inequivocabilmente le piccole figure di santi rimandano ai modi eleganti e affusolati del maestro Lemoyne. Ad oggi è nota solo la tela raffigurante *Sant'Andrea*, in collezione privata a Parigi; gli altri sono conosciuti tramite le traduzioni di diversi incisori: Etienne Brion, Edme Jeaurat, Simon Vallée, Michel Aubert, Louis Jacob e I. Houssard. Cfr. anche il capitolo dedicato all'attività della generazione del 1700 negli anni Venti del Settecento (capitolo II).

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 972.8; inv. 972.9 (entrambi 97x129cm). Le due tele di Favanne sono riconosciute come opere esposte nel 1725 da Schnapper 1972, pp. 361-364, che vi individua influenze di Charles Le Brun. Cfr. anche: Kirchner 1991, che cita le due tele come perfetta applicazione della teoria delle espressioni.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Fra i più recenti interventi su Chardin: Michel 2014, pp. 235-259; Rosenberg 2010, pp. 25-37.

Dauphine<sup>29</sup>. Una prima ricerca condotta presso la sezione notarile degli Archivi Nazionali di Parigi ha permesso di isolare molti nomi di abitanti di place Dauphine fra gli anni Venti e Trenta: i mestieri sono diversificati ma sempre in un ambito simile: «marchand orfèvre joaillier - maître horloger - marchand orfèvre - maître graveur - orfèvre joaillier - marchand orfèvre joaillier bijouitier - maître joaillier». I risultati meritano ancora approfondimenti, ma basti qui anticipare che il celebre ritrattista Nicolas Largillière, ad esempio, si era sposato con Marguerite-Elisabeth Forest, figlia di un gioielliere di place Dauphine<sup>30</sup>.

L'ultima esposizione di piazza degli anni Venti risale, non a caso, al giugno 1725; la successiva come vedremo si svolgerà solo nel 1732. L'Académie Royale nel settembre 1725, dopo quasi un quarto di secolo, organizza di nuovo una propria ufficiale esposizione. Le Expositions della place Dauphine, che avevano sostituito degnamente i Salons accademici, e anzi ne avevano favorito senza dubbio la ripresa, perdono da qui in avanti un poco della loro importanza e il loro ruolo di stimolo per le novità della pittura parigina.

#### 1.2 Il Salon del 1725 e il Prix de Peinture del 1727

Il fatto che le Expositions della place Dauphine non possano considerarsi a pieno titolo indipendenti dall'Académie Royale, porta a riflettere sulla condizione in cui la prestigiosa istituzione si trovava negli anni Venti del Settecento. Abbiamo infatti finora solo accennato a cosa rappresentasse la sua realtà in quel momento: dal 1722, in seguito alla morte di Antoine Coypel, il nuovo direttore era Louis de Boullogne II, valente pittore che a differenza del suo predecessore non stimolava frequentemente il confronto e il dibattito accademico attraverso conferenze o discorsi. Le lungimiranti affermazioni di Coypel, pubblicate nel Discours del 1721, come vedremo nei prossimi capitoli avevano avuto un ruolo non trascurabile nell'elaborazione del 'goût moderne', di cui i pittori della nuova generazione, quella del 1700, sono i protagonisti31.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Cfr. Castex 2007, pp. 96-104.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Parigi, Archives Nationales, Minutier Central, ET/X/302, notaio Antoine de La Fosse, *Inventaire après décès de Jean Forest*, 21 marzo 1712, che cita numerosi dipinti in possesso del defunto (a quella data la figlia era già sposata con Largillière); l'inventario è stato analizzato da Wildenstein 1958, pp. 243-254. Cfr. anche Parigi, Archives Nationales, Minutier Central, ET/X/327, notaio Antoine de La Fosse, *Inventaire après décès d'Elisabeth de la Fosse*, veuve de Jean Forest, 10 giugno 1717. Diversi nomi di incisori, orafi e pittori dimoranti in place Dauphine nei primi decenni del Settecento sono citati in Herluison 1873. Presso il Centre de topographie de Paris degli Archivi Nazionali si conserva un Plan de la place Dauphine, da riferire però alla seconda metà del XVII secolo, e numerose schede relative che segnalano i nomi degli abitanti ricavati da diversi dépouillements dei censimenti soprattutto del Seicento e della metà del secolo successivo; nessuna informazione è invece disponibile per gli anni Venti e Trenta del Settecento.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Coypel 1721. I *Discours* in realtà sono il punto di approdo di un direttorato (1714-1722) orientato a un equilibrio fra colore e disegno, fra le parti della pittura, di cui sono ottima testimonianza le numerose conferenze da lui pronunciate all'Académie. Antoine Coypel, nel 1715 nominato pittore di Corte del duca d'Orlèans, prende in mano una situazione fortemente penalizzata

Non sembra un caso, dunque, che l'anno dell'organizzazione del primo Salon dopo quello del 1704, il 1725, sia l'ultimo degli anni Venti in cui si svolgono le esposizioni sulla place Dauphine<sup>32</sup>. Di certo la natura delle due manifestazioni era diversa: diversi erano il pubblico e le condizioni, sicuramente più informali e 'colloquiali' in cui queste ultime erano organizzate. Tuttavia le esposizioni della piazza avevano senza dubbio tenuto alta l'attenzione verso la pittura, avevano aiutato in un certo modo a sostenere l'Académie, e anzi con la loro accessibilità allargata avevano contribuito a formare una più solida coscienza del pubblico, per la prima volta chiamato a dare un proprio attivo giudizio<sup>33</sup>. Le condizioni di maggiore libertà in cui si svolgevano, anche dal punto di vista delle regole di partecipazione e delle scelte dei dipinti da esporre, avevano portato come abbiamo visto alla presenza di una pluralità di generi su cui l'Académie non aveva potuto (o non aveva voluto) intervenire. Nonostante le timide intromissioni di alcuni pittori, e di alcune selezioni, come Henri de Favanne, allievo di René-Antoine Houasse e Le Brun, e le sue *Storie di Coriolano*, soggetti dalla composizione inequivocabilmente di ispirazione seicentesca, la direzione era un'altra<sup>34</sup>.

Il Salon del 1725, svoltosi nel mese di luglio, dunque solo un mese dopo rispetto all'Exposition de la place Dauphine di giugno, viene organizzato principalmente dal direttore dell'Académie Louis de Boullogne, che rimproverava - riferendosi con tutta probabilità anche alle esposizioni della piazza - «que

dall'arrivo come Sovrintendente del duca d'Antin (dal 1707 al 1736). Quest'ultimo non si cura dell'istituzione e non è interessato a riforme nelle arti. Le conferenze di Coypel rappresentano in quel momento gli unici slanci verso un nuovo tipo di pittura avanzati in ambito accademico. Gli spunti di riflessione derivano dall'abate Dubos e da Roger de Piles, a cui Antoine Coypel era legato, ma aggiunge significative novità. Come De Piles accorda grande importanza al génie degli artisti, nell'accezione di talento naturale, e sprona ad addolcire, a contatto con la natura, le regole dell'arte che si sono fatte man mano più convenzionali. Alla concezione di De Piles di arte come qualcosa che deve stupire, e la perfezione in pittura come somiglianza con il dato naturale, lui aggiunge un significato più ambizioso: essa deve anche smuovere i sentimenti, «comme la tragedie»: lo dice nella conferenza del 2 luglio 1712. Secondo Coypel il colore non può esistere senza il disegno, che dà la forma; sono due elementi complementari e non c'è supremazia fra loro (cfr. in particolare Conférences de l'Académie royale 2010). Inoltre nelle conferenze Coypel aveva indicato precisi modelli, a seconda delle parti della pittura che l'artista voleva esaltare: Giorgione e Correggio erano pittori in cui emergeva al meglio «le relief & la force joints avec la douceur, & le vray s'y découvre par tout» (Coypel 1721, p. 19); Caravaggio e Guido Reni, entrambi particolarmente amati da Coypel, rappresentano invece gli estremi di due modi di fare pittura che non erano affatto interscambiabili e anzi adatti solo a determinati generi: «sujets de Prisons, d'Antres ou de Cavernes» per la pittura vigorosa di Caravaggio; all'opposto Guido Reni è definito di «pinceau leger, facile & spirituel» (ibidem). È facile individuare in Correggio il modello più alto per i pittori, il più equilibrato: «Les coloris du Corrège a du naturel & du delicat. Il a jetté des transparents gracieux dans ses objets éclairez de reflets, qui joints à un relief étonnant, & à une suavité charmante, découvrent à la fois toutes les graces du coloris & du pinceau» (ivi, p. 84).

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Come sulle Expositions de la place Dauphine anche sul Salon del 1725 la bibliografia è scarna e datata: l'unico studio d'insieme è quello di Wildenstein 1924a. Per un dettagliato resoconto delle opere presentate cfr. la tabella relativa (1.2).

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> È vero che già nei Salons del 1699 e del 1704 si mirava a «renouveller l'ancienne coutume d'exposer leurs Ouvrages au Public pour en avoir son jugement & pour entretenir entre eux [gli artisti] cette louable emulation si nécessaire à l'avancement des beaux Arts» (riportato in Ray 2004, p. 546); ma questo aspetto doveva essere particolarmente sentito agli inizi degli anni Venti, dato che anche Antoine Coypel, nei *Discours* aveva esortato a consultare il pubblico: «Consultez le pubblic, et fuyez les flatteurs, De vos plus grands défauts lâches admirateurs [...]. Le Public est toujours le plus fort; & comme il est notre Juge, c'est luy que nous devons consulter» (Coypel 1721, pp. 20-21). Per il Salon del 1704: *1704*. Le Salon 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Henri de Favanne esporrà ancora regolarmente durante i Salons degli anni Quaranta e Cinquanta: Rouchès 1950, pp. 133-136; Schnapper 1972; *Id.* 1984, pp. 349-335. Mi sembra però importante ricordare qui la frase di Schnapper nell'articolo del 1972, p. 364: «Le retournement du goût qui se fait dans le troisième quart du XVIIIe siècle, se comprend mieux si l'on garde à l'esprit cette fidelité aux leçons de Poussin et de Le Brun alors même que règne, moins exclusivement qu'on ne l'a dit, le petit goût».

rien est plus dangereux pour les étudiants que le goût des grotesques et des bambochades, qui les éloignait de pouvoir traiter noblement l'histoire sacrée et la profane. On y suit, il est vrai, la nature, mais une nature outrée, comique, théâtrale, habillée chimériquement, qui s'éloigne des grands plis, des belles proportions de l'antique, et de cette noblesse d'expression qui caractérise les sujets de l'histoire et de la fable». La frase di Boullogne è riportata da Antoine Dézallier d'Argenville nel suo Abregé del 1745, che così commenta: «Il n'y avait, selon lui, que les habiles gens dont le goût était tout formé, qui pussent trouver quelques profit de l'ingénieuse invention de ces sortes de tableaux». In realtà, nonostante la posizione piuttosto netta del direttore (che in quest'ultima frase lascia comunque uno spiraglio aperto per «l'ingénieuse invention», e la possibilità che essa possa essere utile ai pittori già accademicamente formati) il Salon è un trionfo, ancora una volta, del 'petit goût'35. Seguendo le parole di Louis de Boullogne, non sembrano essere tanto i soggetti il problema principale della decadenza della pittura, quanto il modo di trattarli. Si nota come piuttosto naturalmente la favola sia inserita nel grande gruppo dei soggetti di storia<sup>36</sup>, e infatti a deludere non è la presenza massiccia, nella produzione degli artisti, di scene tratte dal mito; anzi, è vero che già negli anni Venti gran parte delle commissioni derivano dalla decorazione di residenze private attraverso il dispiegamento di cicli di tele con episodi mitologici. La delusione viene piuttosto, sembra di capire, dalla sconvenienza esibita dei temi galanti e dall'allontanamento dalle regole accademiche di base, quali i «grands plis», le «belles proportions de l'antique, et de cette noblesse d'expression», sostituite spesso da figure allungate e sottili.

In assenza di un libretto ufficiale, è il *Mercure de France* a offrire dettagliate informazioni sul Salon del 1725 e a sottolineare una naturale connessione con le Expositions de la place Dauphine: «Nous avons tous les ans fait mention dans ce journal, des Tableaux qu'on voyoit exposez à la Place Dauphine, le jour de la Fête Dieu. Nous avons parlé du plaisir que cela faisôit au public, et de l'utilité de ces expositions, qui outre le goût & l'amour des beaux Arts qu'elles font naître, excitent encore une émulation très-utile parmi les Artistes. Nous n'avons garde de manquer à ce que nous devons à nos Lecteurs, c'est-à-dire, de leur rendre compte de l'exposition des Tableaux, & autres morceaux de Sculpture & de Gravure, des habiles Sujets qui composent l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Elle a été faite cette année le jour de S. Louis, dans le grand Salon du vieux Louvre, & a duré dix jours»<sup>37</sup>. Viene dunque esplicitato che il Salon si svolge al Louvre, ha la durata di dieci giorni, e vi possono partecipare solo gli artisti che fanno parte dell'Académie. Nell'ottica del cronista, che possiamo pensare essere ancora una volta Antoine La Roque, non è importante riportare una classifica degli artisti, a seconda del successo riscontrato («Dans les Ouvrages dont on va parler, on n'a prétendu, dans l'arrangement des articles, donner aucun rang ni

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> La frase di Louis de Boullogne, pronunciata all'Académie durante il suo direttorato, e riportata da A. Dézallier d'Argenville nell'*Abregé* del 1745, è trascritta in Michel 2012, p. 88.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Sulla questione si veda: Les Amours des Dieux 1991, pp. XXII-LIX.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Mercure de France, settembre 1725, p. 2253.

préférence entre les Auteurs qui ont exposé leurs Tableaux à l'admiration & à la critique publique»); quello che importa invece è, secondo le intenzioni degli organizzatori, affermare senza indugi che «le triomphe de l'Académie a été complet, & de l'aveu même des Etrangers, témoins oculaires du haut degré de perfection»<sup>38</sup>. In realtà ricostruendo visivamente, per quanto possibile, l'elenco delle opere presenti, il risultato appare differente: ciò che viene definito il «triomphe de l'Académie» è composto da opere di tema galante, o soggetti mitologici trattati con 'petit goût'; nonostante la presenza di Jean Restout, con diversi dipinti (fra cui l'imponente *Guarigione del paralitico*, preparata per il ciclo di Saint Martin-des-Champs), la grande assente ancora una volta è la pittura di storia, in particolare religiosa.

Tra i presenti vi sono anche Alexandre Desportes, e soprattutto Jean-Baptiste Oudry, il trionfatore delle Expositions de la place Dauphine, che significativamente espone alcune delle opere già presentate negli anni precedenti sulla piazza, che avevano sancito la sua fortuna. Grande spazio hanno inoltre Nicolas Lancret, e Charles-Antoine Coypel, figlio di Antoine, che «pour la premiere fois expose ses Ouvrages aux yeux du public»; nessuno meglio di quest'ultimo, in tale occasione, rappresenta quanto criticato da Louis de Boullogne relativamente alla natura «comique, théâtrale, habillée chimériquement», seguita nelle sue composizioni. Coypel presenta infatti numerose tele di ispirazione teatrale, ad esempio il Don Quichotte servito dalle dame della duchessa, o il Rinaldo abbandona Armida, che avranno fra l'altro notevole fortuna anche nei decenni successivi, e che segnaleranno una direzione ben precisa per la carriera del pittore<sup>39</sup>. Nelle sue opere le teorie sull'espressione si applicano però al mondo effimero delle rappresentazioni da palcoscenico. Di certo, più che esprimere la solidità dei dettami accademici, esse sono rappresentative di un momento particolarmente fortunato dei rapporti fra la pittura e il mondo teatrale francese, come anche il Ritratto di Mlle Prévost nel ruolo di Baccante, datato 1723 ed esposto al Salon da Jean Raoux<sup>40</sup>. Nonostante l'affermazione del cronista del Mercure de France - «Si quelque chose a manqué à la satisfaction du Public dans cette exposition, c'a été de n'y pas voir des Ouvrages de Messieurs de Boullongne, de Troye, de Largilliere, & Rigault, qui n'ayant plus rien à ajouter à leur réputation» -, varie opere di Jean-François de Troy sono presenti, soprattutto di temi galanti e in piccole dimensioni, come il Gioco del pied-de-boeuf, o la Giarrettiera staccata<sup>41</sup>. Un grande spazio è accordato anche a François Lemoyne (che espone ad esempio, per la seconda volta, la Battaglia di Tancredi e Clorinda, e il Perseo libera Andromeda,

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Ivi, p. 2272.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Il *Don Quichotte* si trova oggi a Parigi, Musée Jacquemart André, inv. P 2379 (182,5x152,5cm); la seconda tela è invece di ubicazione ignota.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 1872.1.1 (209x162cm).

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Rispettivamente: collezione privata (68x56cm); New York, collezione Jayne Wrightsman (65x54cm): Leribault 2002, pp. 269-271. Si segnala nel 1725 anche il *Pranzo in maschera* (Detroit, The Detroit Institute of Arts, inv. 77.72), che però è di grandi dimensioni: 224x165cm: ivi, p. 277.

insieme fra gli altri all'Iris al bagno e il Ratto di Europa)<sup>42</sup>, eterno rivale di De Troy ma soprattutto artista capace di innovare con diversi spunti il panorama pittorico parigino dei primi decenni del Settecento, con figure dalle sagome sottili, eleganti, ma slegate da regole accademiche, stilistiche e compositive.

Anche l'estremo tentativo, nel 1727, di rivitalizzare la pittura di storia a Parigi con un concorso indetto principalmente da Pardaillan de Gondrin, duca d'Antin, surintendant des Bâtiments du roi, con l'appoggio dell'Académie, non offre i risultati sperati. Le aspettative sono ad evidenza molto alte, e infatti il concorso è regolato da dettami piuttosto precisi, come ancora una volta apprendiamo dal Mercure de France: le tele devono avere le misure di «6 pieds de large sur 4 pieds & demi de haut»; ma, ed è un punto importante, ciascun artista (per lo più si trattava di pittori già maturi) può selezionare il soggetto da rappresentare, a patto di non scegliere lo stesso due volte43. Il concorso, con le sue dinamiche, è stato oggetto di studi approfonditi. Nell'ambito di questa ricerca esso serve però a confortare l'ipotesi che qualcosa, alla fine degli anni Venti, era cambiato all'interno dell'Académie. Come noto a spartirsi la vittoria sono François Lemoyne e Jean-François de Troy, con dipinti di soggetto storico che però rivelano ormai la loro radice più graziosa: la Continenza di Scipione e il Riposo di Diana44. Sulla tela di Lemoyne abbiamo il giudizio piuttosto severo di Caylus, che la definisce eseguita con «un pinceau séduisant, & une fort belle ordonnance: mais on pourroit peut-être dire, que la figure dominante de ce tableau n'avoit pas un caractere convenable, en ce qu'elle n'indiquoi: point assez de noblesse», parole che implicitamente rivelano cosa invece doveva risaltare ai suoi occhi perché un'opera fosse considerata un buon dipinto di storia45.

Molti soggetti scelti dagli artisti per il concorso, inoltre, erano tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, e da alcuni episodi in particolare (ad esempio il *Ratto di Europa*, *Perseo libera Andromeda*, il *Trionfo di Venere*), anticipando in un'occasione ufficiale e accademica un modo di procedere che sarà molto seguito dai pittori della generazione del 1700, su tutti François Boucher<sup>46</sup>. La maggior parte degli altri partecipanti, compreso Noël-Nicolas Coypel, molto elogiato dal pubblico per la prima volta chiamato effettivamente a giudicare per volere degli stessi organizzatori, scelgono composizioni in cui a essere in primo piano è la seduzione della figura, per lo più nuda, che ruba la scena al messaggio morale, che invece era il fulcro della

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Per queste due ultime tele: San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1222 (140x135cm); Mosca, Museo Poushkin, inv. 992 (68x55cm).

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Mercure de France, luglio 1727, pp. 1562-1563.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Entrambi oggi a Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 246, inv. 270. Sul concorso del 1727, così come sul Salon del 1725, si vedano le tabelle allegate (1.2). A differenza delle Expositions de la place Dauphine e anche del Salon del 1725, il concorso è già stato ampiamente studiato: cfr. in particolare: Rosenberg 1977, pp. 29-42; Clemens 1996, pp. 647-662. Cfr. anche: *Explication des tableaux* 1727, da cui si ricava anche la posizione dei dipinti nella galleria, e che viene stampato proprio nel mese di maggio, all'inizio dell'esposizione; una trascrizione è disponibile in Guiffrey 1973, pp. LVI-LVII.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Il giudizio di Caylus sulla tela di Lemoyne è riportato in *Vies des premiers peintres du roi* 1752, II, pp. 100-101.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Sulla scelta da parte di Boucher di particolari episodi delle Metamorfosi di Ovidio, cfr. Scott 1991, pp. XXII-LIX.

pittura di storia<sup>47</sup>. L'unico, oltre ad Antoine Dieu (presente con L'assedio di Porsenna fermato da Orazio Coclite), a proporre un soggetto e una composizione inequivocabilmente ispirati al 'grand goût' seicentesco, è Hyacinthe Collin de Vermont, con l'episodio di Stratonice e della malattia di Antioco<sup>48</sup>.

Se la tela di Noël-Nicolas Coypel, di eleganza decorativa e colori di porcellana, ha un riscontro di pubblico molto favorevole, il soggetto presentato da Collin de Vermont che interpreta un episodio di Plutarco, sembra ricevere invece un'accoglienza più tiepida<sup>49</sup>. Esso però come vedremo nei prossimi capitoli sarà scelto dal pittore per essere esposto anche al Salon del 1737, considerato come l'avvenimento marcante della rinascita della pittura in Francia, soprattutto di genere storico<sup>50</sup>. È dunque segno che proprio su soggetti come questi si baserà, a partire dalla fine degli anni Trenta, la ritrovata fortuna della pittura di storia, consacrata proprio dai Salons.

Nel contesto fin qui delineato assume un particolare significato la vittoria di Pierre Subleyras, appena arrivato da Tolosa, al Grand Prix dell'Académie parigina proprio nel 1727, anno del concorso di pittura di storia, messo inoltre alla prova su un soggetto, *Mosé e il serpente di bronzo*, che molta fortuna aveva avuto nel Seicento<sup>51</sup>. Il pittore, che viene dalla provincia, rispecchia meglio degli artisti di Parigi questa volontà di ritorno alla tradizione classica - e il suo classicismo è di certo diverso da quello proposto da Henri de Favanne in place Dauphine nel 1725 -, a una pittura composta e aulica che il concorso del 1727, e prima il Salon del 1725, volevano, in teoria e senza troppo successo, proporre.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Sulla tela di Coypel e il dibattito che segue l'esito del concorso: Delaplanche 2004, pp. 39, 95-96. Cfr. anche Michel 2012, p. 85, il quale sostiene che probabilmente l'enorme successo dei Salons, a partire dal 1737, è stato preparato dal ruolo accordato nel 1727 al pubblico. Come abbiamo visto però, erano già state le Expositions de la place Dauphine, con la loro accessibilità, ad aprire la strada all'importanza del giudizio degli spettatori. Il pittore Charles-Joseph Natoire, in una lettera di qualche decennio dopo, del 1740, spiega la scelta dei soggetti da rappresentare; essa è fatta in base al pubblico certo, ma fra i gusti del pubblico è l'artista a selezionare cosa proporre: ad esempio le composizioni con figure nude, oltre a essere gradite dagli spettatori, erano occasioni perfette per dare prova di buon disegno, e dunque virtuosità del mestiere. Cfr. Michel 1995, pp. 149-172.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> La tela è oggi nota grazie a un'incisione eseguita nel 1769 da Jean-Charles Levasseur. Del soggetto di Dieu resta attualmente un disegno autografo, conservato a Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, inv. S 8153: Rosenberg 1977.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> É interessante quanto scritto da Pierre Crozat a Rosalba Carriera, in una lettera del 15 maggio 1727: «Il semble que M. Lemoyne emportera le I prix et M. Noel Coypel, oncle de celuy que vous connoissés, aura le second. Je vous laisse à penser de la mortiffication des autres, qui sont entrés en lisse, dont les principaux sont Mss. De Troy, Coypel, Tetou [Restout], Galoche et Casses [Cazes]. La vérité que ce Noel Coypel qui n'estoit il y a trois ans qu'un très médiocre peintre, semble aujourdh'hui l'emporter sur tous les autres. Notre ami, M. Robert [Robert de Séri], qui n'est pas de l'Académie, n'a pas esté admis à entrer en lisse pour acquérir ce prix». La lettera è riportata in Sani 1985, II, p. 458.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Rosenberg 1977, pp. 37-40.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Subleyras 1987, pp. 146-149.



J.-B. Oudry, *Caccia al cervo*, 1723. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 867. Esposto in place Dauphine nel 1723



J.-B. Oudry, *Ardeola azzannata da un cane in una palude*, 1725 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM861. Esposto in place Dauphine e al Salon nel 1725



J.-B. Oudry, *Composizione con pesci, uccelli marini e pappagalli*, 1724. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Esposto in place Dauphine nel 1723



F. Lemoyne, *Battaglia fra Tancredi e Clorinda*, 1722. Besançon, Musée d'Art et d'Archéologie, inv. 850.21.1. Esposto in place Dauphine nel 1723



F. Lemoyne, *Perseo libera Andromeda*, 1723. Londra, Wallace Collection, inv. P417. Esposto in place Dauphine nel 1723 e al Salon del 1725



N. Lancret, *Le Lit de la Justice*, 1723. Parigi, Louvre, inv. R.F. 1949-36. Esposto in place Dauphine nel 1723



H. Rigaud, Ritratto del cardinal Dubois, 1723. Cleveland, Museum of Art, John L. Severance Fund 1967.17. Esposto in place Dauphine nel 1723



J.-B. Vanloo, *Trionfo di Galatea*, 1720. San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1219. Esposto in place Dauphine nel 1723



J.-F. La Bas da N.-N. Coypel, *Carità romana*, 1728. Londra, British Museum. L'originale è esposto in place Dauphine nel 1724



J.-B. Oudry, *Composizione con animali e piante marine*, 1740 circa. New York, Cooper-Hewitt Museum, Smithsonian Institution, inv. 1938-66-1. L'originale è esposto in place Dauphine nel 1724 e nel 1725



J.-M. Nattier, *Ritratto in piedi del conte di Saxe*, 1720. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister. Esposto in place Dauphine nel 1725



H. de Favanne, *Coriolano supplicato da sua madre e dalla sua sposa*, 1725. Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 972.8. Esposto in place Dauphine nel 1725



H. de Favanne, *Coriolano lascia la sua famiglia per andare a combattere*, 1725. Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 972.9. Esposto in place Dauphine nel 1725



J.-F. de Troy, *Pranzo in maschera*.

Detroit, The Detroit Institute of Arts, inv. 77.72.

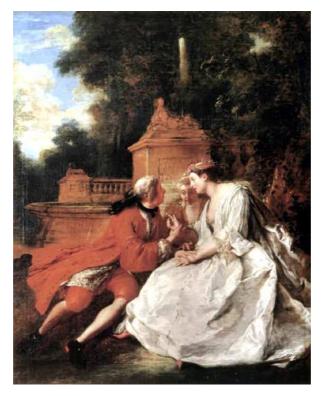
Esposto al Salon del 1725



J.-F. de Troy, *La dichiarazione d'amore*, 1724 circa. New York, collezione Jayne Wrightman. Esposto in place Dauphine nel 1724 e al Salon del 1725



J.-F. de Troy, *La giarrettiera staccata*, 1724. New York, collezione Jayne Wrightsman Esposto al Salon del 1725



J.-F. de Troy, *Gioco del Pied-de-boeuf*, 1724. New York, collezione Jayne Wrightsman. Esposto al Salon del 1725



J.-B. Oudry, Ritorno dalla caccia con un cervo morto.Schwerin, Staatliche Museum, inv. 184.Esposto al Salon del 1725



J.-B. Oudry, *Cane in arresto su una pernice rossa*, 1725. Fontainebleau, musée national du château, inv. 7025. Esposto al Salon del 1725



J. Restout, *Mosé salvato dalle acque*. Ubicazione attuale ignota. Esposto al Salon del 1725



J. Restout, *San Girolamo nella grotta*. Collezione privata. Esposto al Salon del 1725



C.-A. Coypel, *Don Quichotte servito dalle dame della duchessa*. Parigi, Musée Jacquemart André, inv. P 2379. Esposto al Salon del 1725



J. Raoux, Ritratto di Mlle Prévost nel ruolo di Baccante, 1723. Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 1872.1.1. Esposto al Salon del 1725



F. Lemoyne, R*atto di Europa*, 1723. Mosca, Museo Poushkin, inv. 992. Esposto al Salon del 1725



F. Lemoyne, *Iris al bagno*, 1724 circa. San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1222. Esposto al Salon del 1725



P.-J. Cazes, *Trionfo di Venere*, 1727. County Durham, The Bowes Museum, inv. B.M.266. Presentato al concorso del 1727 e al Salon del 1737



J. Restout, *L'addio di Ettore*, 1727, particolare. Orléans, Musée des Beaux-Arts. Presentato al concorso del 1727



F. Lemoyne, *Continenza di Scipione*, 1727. Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 246. Presentato al concorso del 1727



J.-F. de Troy, Riposo di Diana, 1726. Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 270. Presentato al concorso del 1727



C.-A. Coypel, *Perseo libera Andromeda*, 1727. Parigi, Louvre, inv. 6688. Presentato al concorso del 1727



N.-N. Coypel, *Ratto di Europa*, 1727. Philadelphia, Museum of Art, inv. 1978-160-1. Presentato al concorso del 1727



J.-C. Levasseur da H. Collin de Vermont, *Stratonice e la malattia di Antioco*, 1769. L'originale è presentato al concorso del 1727 e al Salon del 1737



S. Massé, Giunone ordina ad Eolo di distruggere la flotta di Enea, 1727. Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 238. Presentato al concorso del 1727

## 2. I pittori della generazione del 1700 fra Parigi e provincia

## 2.1 Prime diversificazioni. Una prospettiva comparata

A differenza dei loro maestri, soprattutto in Académie, gli allievi della nuova generazione, nati tutti intorno al 1700, potevano contare su di una formazione più eterogenea già agli inizi. Alcuni dei professori sono ben conosciuti, come Jean-François de Troy o Hyacinthe Rigaud, la maggior parte meno, come Joseph Christophe, Henri de Favanne, il ritrattista Robert Tournières o Claude Verdot. Si registra anche la presenza di Louis Galloche, maestro di François Lemoyne come di François Boucher, e affascinato dalla pittura veneziana<sup>1</sup>. La maggior parte di essi è accomunata da un alunnato a Parigi presso il pittore Bon de Boullogne, cosa che contribuisce a spiegare un'uniformità piuttosto esibita a livello stilistico<sup>2</sup>.

I nomi degli allievi non sono molti, ma nella maggior parte dei casi celebri per aver cambiato il corso della pittura a Parigi durante il regno di Luigi XV, in particolare nei decenni centrali del Settecento: Charles-Joseph Natoire, François Boucher, Pierre-Charles Trémolières, Carle Vanloo, Etienne Jeaurat, Jacques Dumont, Michel-François Dandré-Bardon, Jean-Siméon Chardin, Louis-Gabriel Blanchet, Pierre Subleyras, Laurent Cars. La loro appartenenza alla medesima generazione va comunque al di là della semplice data di nascita. Essi sono accomunati da esperienze che li portano a dominare la scena della pittura parigina fino oltre gli anni Sessanta del Settecento: la presenza a Parigi verso la metà degli anni Venti, il viaggio di perfezionamento a Roma, condotto nella maggior parte dei casi fra la fine del decennio e l'inizio degli anni Trenta, presso l'Accademia di Francia, e il trionfale ritorno a Parigi con l'ingresso all'Académie Royale. Alcune eccezioni sono presenti: Jean-Siméon Chardin come noto non ha mai affrontato il viaggio nella città papale; Jacques Dumont arriva a Roma molto prima degli altri (nel 1728 è già di ritorno a Parigi); di altri artisti invece, come Louis-Gabriel Blanchet, Etienne Jeaurat, o lo stesso Jacques Dumont, non è nota alcuna opera eseguita prima dell'esperienza romana<sup>3</sup>. Si tratta di personalità artistiche in parte già oggetto di monografie o cataloghi di mostre, più o meno recenti. Alcuni invece necessitano ancora di uno studio appropriato (come Jacques Dumont, Etienne Jeaurat o Pierre-Charles Trémolières), al quale in parte la presente ricerca ha cercato di contribuire. Ma la prospettiva a cui questo

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Su Galloche: Marandet 2007, pp. 29-36.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Cfr. *Bon Boullogne* 2014. Si veda anche: Tassel 2014 pp. 9-35, che introduce la questione del frequentato atelier di Bon de Boullogne nei primi anni del Settecento. Si veda quanto scritto in relazione a Pierre-Jacques Cazes, uno dei professori in Académie negli anni Venti: «Above all, we desire to call attention to one of the many good Parisian artists trained during the reign of Louis XIV, who helped make it possible for the generation of 1700»: Rosenberg, Julia 1986, p. 352.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> La loro attività sarà oggetto di studio nella seconda parte di questa ricerca, dedicata agli anni Trenta. Come noto, la fortunata e puntuale definizione di «génération de 1700» si deve a Pierre Rosenberg. Fra i numerosi interventi dedicati al tema cfr. *Id.* 1973a, pp. 13-19; *Id.* 2003, pp. 172-179.

progetto mira è un'altra, mai affrontata in precedenza: uno studio comparativo delle loro carriere negli anni Venti e Trenta, per mettere in luce affinità e divergenze.

Per gli anni Venti la ricerca intrapresa evidenzia già una pluralità di riferimenti stilistici e spunti di riflessione. Il punto di partenza è di certo la provenienza dei diversi pittori: i più eterogenei sono certamente quelli formatisi nella provincia francese. Pierre Subleyras ne è certamente l'esempio più vistoso. Abbiamo già parlato della sua vittoria al concorso del 1727, con il Mosè e il serpente di bronzo<sup>4</sup>. All'arrivo a Parigi, risalente ad appena l'anno precedente, l'artista si mostrava dunque permeato di un classicismo diverso da quello proposto in città da pittori come Henri de Favanne, e di certo arricchito da un colore schiarito, dei rosa e dei bianchi che, ancora più accentuati nelle opere successive, rimarranno una sua cifra stilistica. La sua tela era piaciuta alle gerarchie dell'Académie, in una data importante come il 1727, anno del Prix de peinture che voleva far risorgere l'assopita pittura di storia e che invece aveva sancito il trionfo di un gusto ormai differente: la sua è una composizione dettata in fondo da tutto ciò che Louis de Boullogne aveva sperato per la rinascita della pittura in Francia: «grands plis», «belles proportions de l'antique», «noblesse d'expression», elementi già appresi a Tolosa.

Ad evidenza, a produrre una tale opera non poteva essere un artista che si stava formando nella Parigi degli anni Venti. Lo studio accanito dell'Antico, la ripresa delle tele del Seicento, derivavano inequivocabilmente dall'educazione presso un atelier della provincia francese, roccaforte di un classicismo che ancora va analizzato nella sua portata e nei suoi riflessi, anche sulla pittura della capitale. E lo studio tolosano di Antoine Rivalz, celebrità locale, in cui Subleyras entra nel 1717, non faceva eccezione<sup>5</sup>. Basta un confronto fra la Circoncisione della chiesa Saint-Vincent di Carcassonne, eseguita da Subleyras nel 1720, o meglio ancora fra i cinque tondi raffiguranti San Pietro guarisce un paralitico, la Circoncisione, Giuseppe spiega il sogno al faraone, l'Annunciazione e il Sogno di san Giuseppe, e le opere coeve del maestro Rivalz per iniziare a comprendere i debiti verso la formazione in provincia, che resteranno anche all'arrivo a Parigi. I tondi, eseguiti per la chiesa dei Penitenti bianchi di Tolosa e sistemati in loco fra il 1722 e il 1725, sono per quanto oggi ne sappiamo il primo lavoro realizzato parzialmente in autonomia dal giovane allievo di Rivalz, in precedenza impegnato nell'esecuzione di opere sotto il controllo diretto del maestro, come ad esempio Le Sacre de Louis XV, del 1722<sup>6</sup>. Se il confronto con i disegni preparatori di Rivalz, per i casi in

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Nîmes, Musée des Beaux-Arts, inv. 7999; Subleyras 1987, pp. 146-149.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Dopo un primo apprendistato presso il padre, Mathieu Subleyras, a Uzès, Pierre raggiunge Tolosa e l'atelier di Rivalz. Ci resterà dal 1717 al 1719, poi dopo una breve interruzione fino al 1726, quando parte per Roma. Molte precisazioni riguardo ai modelli seicenteschi che circolavano nello studio di Rivalz all'inizio del Settecento potrebbero essere avanzate dalla lettura dell'inventario post-mortem, conservato agli Archivi Dipartimentali di Tolosa, che segnalo qui come ulteriore spunto di ricerca. Su Rivalz cfr. Penent 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Tolosa, Musée des Augustins, inv. Ro270. Il dipinto è eseguito da Subleyras sulla base di un disegno di Rivalz (Penent 2004, pp. 223-224). Sulle tele per i Penitenti bianchi: *Subleyras* 1987, pp. 142-145; Hémery 2006, pp. 46-52, che rintraccia alcuni dipinti di Ambroise Croizat, altro allievo di Rivalz, al Musée des Augustins, appartenenti allo stesso ciclo. Il pittore termina infatti la serie dopo la partenza di Subleyras per Parigi.

cui essi sono presenti - San Pietro guarisce un paralitico, Circoncisione, Giuseppe spiega il sogno al faraone - mostrano l'aderenza incondizionata dell'allievo ai moduli stilistici e compositivi del maestro, nell'Annunciazione e nel Sogno di san Giuseppe a colpire è la capacità di comprenderli e ripeterli, anche in assenza di una traccia: sono già presenti i bianchi splendenti delle opere del Subleyras maturo, e lo studio del panneggio avvolgente<sup>7</sup>. All'arrivo a Parigi, la seduzione del vento di Lemoyne sembra attrarlo nel disegno raffigurante l'Annunciazione, vistosamente più delicato e 'moderno', in particolare nella figura dell'angelo<sup>8</sup>. Ma la sua carriera prenderà come noto un altro corso.

Il provenzale Michel-François Dandré-Bardon, discendente di una famiglia di notabili, si forma a partire dal 1720 a Parigi, presso l'Académie Royale, ma contemporaneamente anche nell'atelier di Jean-Baptiste Vanloo, come noto pittore originario della Francia del sud. Le sue prime esperienze accademiche sono piuttosto deludenti, nonostante l'ingresso, nel 1723, nello studio di Jean-François de Troy: nel 1724 la sua partecipazione al Grand Prix non viene nemmeno presa in considerazione e la sua opera è fortemente criticata. Nel 1725 vince il secondo premio al medesimo concorso, alle spalle di Louis-Michel Vanloo, figlio di Jean-Baptiste. A seguito di questa vittoria rispolvera le sue radici con un soggiorno ad Aix-en-Provence, sua città d'origine, fra la fine del 1725 e l'inizio del 1726, poco prima di raggiungere Roma nel mese di giugno. Come risultato, il suo stile degli anni Venti non riflette ad evidenza soltanto quanto accade a Parigi; è ciò che emerge da una delle sue poche opere oggi riferibili agli anni Venti, la Predica di san Giovanni Battista, datata al 1725 circa<sup>9</sup>. L'anno non è determinabile con esattezza, ma sembra comunque che sia una delle tele eseguite durante l'alunnato presso De Troy. Il dipinto è costruito secondo una declinazione tutta personale, che rimanda alle novità parigine degli anni Venti in alcune scelte compositive e nella figura del santo, in cui però si intromettono dettagli di maggiore verità e più corsivi derivanti con tutta probabilità dall'alunnato presso Jean-Baptiste Vanloo, che rinforza le sue origini provenzali. Nelle figure in secondo piano, in particolare, si riscontra già piuttosto nettamente l'interesse per la pittura di Venezia, soprattutto quella limpida del primo Settecento, che come vedremo aveva fatto fortuna a Parigi e che poteva facilmente respirare anche nello studio di De Troy<sup>10</sup>. Numerose opere, per lo più conosciute oggi attraverso stampe, da assegnare al periodo a cavallo fra il soggiorno parigino, provenzale e romano, testimoniano una pluralità di interessi: la tela con Selene ed Endimione ha la data 1726, e potrebbe dunque essere stata eseguita in Provenza o già nei primi mesi del periodo romano. Emerge in essa un riferimento stilistico al maestro Jean-François de Troy, conosciuto nel 1725, nel trattamento più

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> I tre disegni corrispondenti si trovano al Musée Fabre di Montpellier, inv. 837.I.265; 847.I.267; 837.I.266. Per le opere di Subleyras precedenti l'arrivo a Parigi cfr. anche Rosenberg 1996, pp. 37-39. figg. 33-41.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Eseguito dunque nel 1726 all'arrivo a Parigi, e probabilmente preparatorio per un'incisione: Londra, Courtauld Institute, inv. D.1952.RW.496; *Subleyras* 1987, p. 143.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Vire, Musée Municipal, inv. 1973.3 Sul pittore l'unico contributo d'insieme è: Chol 1987 (per la tela di Vire, pp. 75-76). Sull'attività di disegnatore: Rosenberg Parigi 2001.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Chol 1987, pp. 75-76.

calcato e corsivo delle figure e delle espressioni<sup>11</sup>. Inoltre la produzione di Dandré-Bardon degli anni Venti vede in un piano preminente l'esecuzione di incisioni da suoi stessi dipinti: l'artista si mostra antesignano di un'abitudine piuttosto frequente, fra la fine degli anni Venti e il decennio successivo, tra i pensionnaires dell'Accademia di Francia, quella di incidere composizioni proprie o dei propri colleghi. La direzione è nettamente rembrandtiana, e le sue stampe portano alla mente quanto affermato da Antoine Coypel nei *Discours* del 1721: «ensuite malgré toutes les rares beautez qui s'y trouvent, les Rubens ont chassé les Poussins: les Rimbrandts ont été les seules modéles que l'on a tâché d'imiter: tout a changé de face, & les louanges que l'on a donné successivement à tous ces Maîtres respectables, ont toujours été sans reserve, & aux dépens de ceux qui ne trouvoient plus en grace. Il seroit cependant plus raisonnable & plus utile d'estimer tout ce qui est beau, sans aveuglement pour ce qui est défecteux; car, pour prouver ce qui j'avance, n-est-il pas vray qu'un Tableau peint par le Poussin sur un trait simple & fidèle du Rimbrant, seroit un assez mauvais ouvrage; & qu'une autre peint par le Rimbrant sur le dessin exact & scavant du Poussin, seroit un Tableau admirables<sup>12</sup>. Fra di esse, il *Sepelire mortuos*, opera conosciuta fra l'altro in più versioni, ed eseguita verosimilmente durante l'alunnato presso De Troy, mostra una composizione che ha poco da spartire con la pittura a Parigi degli anni Venti<sup>13</sup>.

Ma anche fra i pittori della generazione che si formano esclusivamente a Parigi, nella prima parte della carriera i risultati sono eterogenei; certo a seconda del temperamento di ciascuno, ma anche delle esperienze particolari affrontate. Per Carle Vanloo, nato a Nizza, la pittura provenzale ha un ruolo importante, soprattutto attraverso l'esempio del fratello Jean-Baptiste, maggiore di vent'anni e suo maestro prima dell'ingresso all'Académie Royale di Parigi nel 1721. Sappiamo dalle fonti più attendibili sulla vita del pittore che egli iniziò la sua carriera collaborando a lungo con il fratello, e credo ne sia prova eloquente il confronto fra la tela raffigurante *Betsabea al bagno*, eseguita da Carle fra il 1723 e il 1726 e un disegno di Jean-Baptiste da accostare al *Bagno di Diana*, dipinto presentato al Salon del 1737. Il modo di trattare le mani è inequivocabilmente molto vicino<sup>14</sup>. Della realtà parigina dell'inizio degli anni Venti, in cui il colore sembrava trionfare sul disegno, ma dove come abbiamo visto le affermazioni pubblicate da Antoine Coypel nel 1721 aprivano a posizioni più moderate, Carle subisce in un momento iniziale il fascino indiscusso del colore che sovrasta il disegno, come ben mostrato dal *Buon Samaritano* datato 1723, bozzetto di cui non si conosce però una versione definitiva, per poi declinare su un piano più moderato; la fascinazione dei pittori per il mondo

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> San Francisco, Palazzo della Legione d'Onore, inv. 1943,214; Chol 1987, p. 75.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Coypel 1721, p. 20.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Indicato da Chol 1987, p. 76, come *Tobia che trova un uomo morto con la lanterna al chiaro di luna*. La tela non è oggi rintracciata; si conserva un disegno di studio al Louvre, Départements des Arts graphiques, inv. 30866, inciso da Laurent Cars negli stessi anni Venti, e con molte varianti rispetto alla stampa di Dandré-Bardon.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Come per Dandré-Bardon, anche per Carle Vanloo l'unico studio d'insieme è piuttosto datato: *Carle Vanloo* 1977. La *Betsabea al bagno* si trova a Meaux, Musée Bossuet. Il disegno raffigurante la figura di *Diana*, del fratello Jean-Baptiste, è al Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 33185.

veneziano, così in voga a Parigi nella prima metà degli anni Venti, era stata alimentata dall'arrivo di personaggi in grado di smuovere il panorama culturale: certo Rosalba Carriera, che era di casa presso Pierre Crozat fra il 1720 e il 1721, ma soprattutto Sebastiano Ricci, in città fra il 1716 e il 1717, ricevuto all'Académie nel 1718, e Gian Antonio Pellegrini, testimoniato nel 1721. Unitamente agli esempi di pittura veneziana (dal Cinque al Settecento) di cui le collezioni parigine erano riccamente provviste, le loro opere rappresentavano un ampio e seduttivo bacino da cui attingere idee di colore, movimento e soggetti<sup>15</sup>. Ma nella Betsabea al bagno si tratta di un'adesione sottilmente filtrata dal mondo parigino, nella delicatezza dei volti e delle sagome sottili, e dalla teatralità un po' irrigidita delle pose; l'insistenza è accordata al dato effimero, accompagnato da un'esecuzione studiata nei dettagli, fino a sembrare costruita, dei contorni e delle spalle in particolare, in cui forse ha un ruolo l'esercizio di Vanloo per le Figures de différents caractères, da disegni originali di Watteau<sup>16</sup>. È un mondo immaginato attraverso le figure esili di Lemoyne, una personale interpretazione degli esempi veneziani che aveva sotto gli occhi. Ma quella mostrata nella tela di Meaux non è l'unica strada percorsa da Vanloo: nell'Accecamento dei Sodomiti (riferito al 1722), o meglio ancora nella Presentazione al tempio (1725), complici i soggetti di storia sacra emerge il suo lato più controllato, che sfocia in quest'ultima tela in richiami alle fisionomie del fratello Jean-Baptiste e a Jean Restout, come nell'atmosfera più solenne della scena, o nella Vergine inginocchiata in primo piano<sup>17</sup>.

Una tela come il *Sacrificio di Manué*, presentata da Vanloo al Grand Prix del 1721, è terreno adatto per proporre un confronto con Charles-Joseph Natoire, altro importante esponente della generazione del 1700, che nello stesso anno e per il medesimo concorso esegue un dipinto di tale soggetto<sup>18</sup>. Le differenze ci sono e si devono principalmente alla diversa esperienza dei due pittori: Natoire è infatti uno degli allievi principali di François Lemoyne, agli inizi degli anni Venti, da cui derivano alcune soluzioni compositive; anche in questo caso si tratta di una selezione personale di Natoire dal repertorio del maestro, che vede in primo piano la ripresa dell'eleganza, a cui si accompagna però un tratto più delineato e la riproposizione quasi letterale di alcuni gruppi di figure. Carle Vanloo, della pittura sottile e intellettuale di Lemoyne partecipa solo da allievo indiretto, e riprende alcuni aspetti che lo affascinano, su tutti la figura allungata, ma con un colorismo evidente che lo porta a sovrastare il disegno e lo spazio. Anche François Boucher, verosimilmente

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Cfr. Rosenberg 2002-2003, pp. 1-30, che rappresenta ancora oggi il testo di riferimento sulle influenze artistiche fra Venezia e Parigi negli anni della Reggenza. Cfr. anche: *Id.* 1976, pp. 122-126 (entrambi ripubblicati in *Id.* 2005, pp. 115-128, e 129-137).

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> L'edizione delle *Figures de différents caractères*, che prevede la traduzione in stampa di disegni di Watteau, viene promossa dal collezionista Jean de Jullienne, ed è completata, insieme all'*Oeuvre gravé*, che comprende invece incisioni da dipinti del pittore di Valenciennes, fra il 1726 e il 1735. Per questa impresa cfr. in particolare: Sahut, Raymond 2010, pp. 167-168. Per le *Figures*, date alle stampe fra il 1726 e il 1729, a cui collaborano anche, fra gli altri, Laurent Cars, François Boucher e Pierre-Charles Trémolières, Vanloo è impiegato nell'esecuzione di 3 tavole per il primo volume.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> L'Accecamento dei Sodomiti è a Cambridge (Massachussets), Fogg Art Museum; va sottolineato che la Presentazione al tempio era inizialmente collocata nella chiesa di Saint-Martin-des-Champs a Parigi; si trova ora nella primaziale Saint-Jean di Lione.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Per le due tele cfr, rispettivamente: Parigi, Ecole des Beaux-Arts, inv. MU2897 (bozzetto a Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. D. 1986-1-1); Parigi, Ecole des Beaux-Arts, inv. PRP.4. Per Natoire cfr. la recente monografia: Caviglia Brunel 2012.

negli stessi anni di Natoire ma di certo per un periodo molto meno lungo, frequenta l'atelier di Lemoyne, tuttavia il suo modo di recepire l'insegnamento è differente: lo dimostra bene il confronto ancora una volta fra il Sacrificio di Manué, di Natoire, e un dipinto raffigurante il Giudizio di Susanna, eseguito da Boucher nel medesimo anno 1721<sup>19</sup>. Siamo certi che si tratta di un'opera realizzata durante il soggiorno di Boucher presso l'atelier di Lemoyne, come attestato dalle fonti, e inoltre della prima tela conosciuta. Dal maestro assorbe le esili figure dai movimenti graziosi e poco accademici, le pieghe sottili del panneggio; ma l'insieme, anche alcune riprese classiche come la donna piangente sulla sinistra, è filtrato e declinato soggettivamente e alla luce di una cromia debitrice verso la Venezia del primo Settecento. Bisogna dire che Lemoyne, lui stesso molto sensibile ai modelli veneziani, è solo uno dei tanti punti di riferimento, capiti e fatti propri, nella brillante e geniale carriera di Boucher, di gran lunga il più poliedrico artista di tutta la generazione, e in particolare nella sua giovinezza, insieme a pittori del Nord, la Genova di Valerio Castello, Bloemaert, Castiglione e Sébastien Bourdon, Watteau e ad evidenza i veneziani<sup>20</sup>. Su quest'ultimo punto basti citare le due tele con il Sacrificio di Noè e Noè che entra nell'arca (1726-1727), che rimandano alle composizioni del Grechetto<sup>21</sup>, e in particolar modo un gruppo di opere, tutte degli anni Venti, testimonianza della sua profonda attenzione per il mondo veneziano: una di esse è il Giuseppe che presenta il padre e i fratelli al faraone, databile al 1723-1724, quando Boucher frequentava l'Académie di Parigi. Nella tela si percepisce anche la consapevole e personale interpretazione datane da Nicolas Vleughels, molto probabilmente conosciuto prima che partisse per Roma, resa però più moderna<sup>22</sup>. I risultati rispetto alla favola veneziana di Vanloo sono sotto gli occhi: Boucher, a differenza di Vanloo comprende Veronese; lo dimostra nella resa del cielo, nella gestualità dei personaggi, nella cura dei dettagli 'all'orientale', come il prezioso tappeto alla base del trono, e nell'atmosfera della scena, sebbene contaminata da un'eleganza e una lievità delle figure, debitrici nei confronti del maestro Lemoyne, che possono essere state concepite soltanto nella Parigi degli anni Venti. La reale comprensione di Boucher della pittura veneziana più in voga a Parigi si vede soprattutto in due altre tele: il Bethel e i doni di Isacco, realizzata nel 1725, e in maniera più pregnante nel Sacrificio di Gedeone, del 1728 circa, poco prima della partenza per Roma: quest'ultima tela, esempio di adesione praticamente esclusiva al tratto e al colore di Sebastiano Ricci, testimonia una riflessione compiuta dal giovane sulla pittura veneziana, e sulle sue varianti e sfumature<sup>23</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Per il *Giudizio di Susanna*: Ottawa, National Gallery, inv. 38549 (disegno preparatorio presso il medesimo museo, inv. 38550); Joulie 2013, pp. 16, 187.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Sono molti gli interventi sulla giovinezza di Boucher; segnalo: Schreiber Jacoby 1986, pp. 64-73, che attribuisce l'accostamento a Veronese di Boucher allo studio degli esempi di Nicolas Vleughels; Rosenberg 1986, pp. 47-61; Joulie 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Forth Worth, collezione privata.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Per il *Giuseppe che presenta il padre e i fratelli al faraone*: Columbia, South Carolina, The Columbia Museum, Kress Collection, inv. 1962.23; *François Boucher* 1986, pp. 108-109.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Per le due tele: Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, inv. 44.985.2.1 (bozzetto al Louvre, inv. R.F. 1977-15); Louvre inv. RF1983-72

François Boucher sembra essere l'unico a comprendere fino in fondo l'esempio quasi inaccessibile di Watteau, e il significato della portata innovatrice del suo stile. In questo lo aveva di certo aiutato il consistente e prolungato impegno per la preparazione delle Figures de diffèrents caractères, o più ancora dell'Oeuvre gravé, che prevedevano, rispettivamente, traduzioni in stampa di disegni e dipinti di Watteau, con cui dunque si poteva prendere facilmente confidenza<sup>24</sup>. Fra tutti, Jean de Jullienne, attento e illuminato promotore di questa impresa che incuriosì i critici e gli artisti più che realmente avere un'influenza sulla loro opera, sceglie Boucher per affidargli la maggior parte, e i più complessi, tra gli originali di Watteau<sup>25</sup>. Probabilmente l'erudito Jullienne aveva compreso che in quel momento, la metà degli anni Venti, Boucher era l'artista che rappresentava al meglio il 'moderno', nell'accezione più prossima a quanto inventato da Watteau. Il suo impegno, come anche quello di Carle Vanloo e di Pierre-Charles Trémolières, gli unici pittori a essere coinvolti (questi ultimi due in misura del tutto minore) riguardava sia il ruolo di disegnatore, sia di incisore. Come abbiamo visto, la sua intelligente capacità compositiva gli permetteva di accostarsi allo stesso tempo e con eguale convinzione a tutti i generi pittorici, anche alla pittura religiosa e di storia. Il suo stile però, eterogeneo di natura, sembra non adeguarsi a seconda del diverso soggetto che doveva interpretare. I piccoli santi presentati in place Dauphine sono trattati nello stesso modo elegante e sottile, un poco scomposto nel disegno e nel colore, dei personaggi del Giudizio di Susanna, o ancora, dei soldati dei disegni preparatori per la serie dell'Histoire du père Daniel, eseguiti nel 1727 e comparsi a stampa nell'edizione dell'Histoire de France del 1729<sup>26</sup>.

Un passo in avanti significativo per quanto riguarda la ricostruzione della carriera dei singoli artisti della generazione 1700 è stato fatto, in occasione del presente studio, per la figura di Pierre-Charles Trémolières<sup>27</sup>. La ricerca ha portato, sia per gli anni Venti sia come vedremo per il decennio successivo, al recupero di diverse opere nuove e a una più approfondita discussione circa la sua breve ma intensa attività, anche il relazione a quella degli altri pittori della generazione più noti. Anche lui si forma presso l'atelier di Jean-Baptiste Vanloo, nei primi anni Venti, e infatti resterà legato alla famiglia per tutta la vita. Se ne risentono echi nelle prime opere conosciute, vale a dire la *Vocazione di san Pietro* e il *San Giuseppe* 

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Sul debito verso Watteau, principalmente attraverso l'esercizio delle *Figures* e dell'*Oeuvre*, Roland Michel 2003, pp. 38-45; Sui risvolti dell'esperienza del *Recueil Jullienne* sul giovane artista cfr. Joulie 2014, pp. 183-200.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Interessante su questo piano un brano della lettera inviata nel dicembre 1729 dal pittore Etienne Jeaurat (1699-1789) a Francesco Maria Gabburri, conosciuto poco tempo prima a Firenze: «Quanto alle stampe di Vatò, non sono altro che piccole figure staccate, V. G., teste e altre cose simili, che questo pittore faceva per istudio de' suoi quadri [Jeaurat sta parlando delle Figures de différents caractères], e in esse non vi è altro assolutamente, se non dello spirito, e sono cose poco terminate. Io credo che facciano due libri e che si vendano un poco cari; ma tuttavia se li desiderate, ve gli manderò subito che riceverò la vostra risposta. Vi è anche una quantità di altre stampe ricavate dal medesimo Vatò, il quale è stato ammirato da molti curiosi di questo paese. Questi è un pittore affatto straordinario e che imita a maraviglia il naturale. I suoi soggetti sono tutti di fantasia; per esempio un quadro rappresenterà una conversazione d'allegria, un altro un ballo, un altro un paio di nozze, e così del resto. Queste stampe mi piaccion molto, ma per me son troppo care [parla dell'Oeurre grave]» (Bottari 1822, II, pp. 191-193). Si veda l'Appendice documentaria.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Album Cazes, inv. da 25155 a 25181.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> L'ultimo studio complessivo sull'artista è del 1973: Pierre-Charles Trémolières 1973.

guidato dal Padre e dallo Spirito Santo tiene per mano Gesù bambino, entrambe del 1725, che sebbene eseguite a Parigi, non hanno nulla da spartire con le opere coeve degli altri della generazione e si legano vistosamente all'alunnato presso Jean-Baptiste Vanloo<sup>28</sup>. In seguito il suo incontro con il conte di Caylus, che stava già avviando la sua reazione agli eccessi galanti dei continuatori di Watteau, gli conferisce un'impronta distintiva moderata, presto sua cifra stilistica<sup>29</sup>. Con Vanloo, e soprattutto con Boucher, Trémolières condivide l'esperienza esaltante delle Figures de differents caractères, e sembra derivarne il disegno raffigurante un Concerto galante, recentemente comparso sul mercato dell'arte parigino. La sanguigna di Trémolières rappresentante un nudo accademico maschile, databile al 1725 circa, riflette invece una linearità di tratto e una severità di espressione, con attenzione all'Antico, che costituiscono un caso piuttosto isolato nella sua produzione oggi nota, e sembrano legarsi alla vicinanza del pittore, nei medesimi anni, proprio con il conte di Caylus, di cui costituisce il primo protégé<sup>30</sup>. Il disegno messo a confronto con studi analoghi di accademie realizzati da François Boucher negli stessi anni, già testimonianza della sua proficua riflessione sulle novità del moderno della pittura a Parigi, mostra tutta la sua estraneità all'insegnamento di Lemoyne, alle sue figure esili, che Boucher invece fa proprio, con una destrutturazione della sagoma che interpreta ed estremizza l'esempio del suo maestro<sup>31</sup>. Trémolières, già negli anni Venti, non si abbandona agli eccessi ma si controlla in un disegno a tratti più austero; fra tutti gli artisti della sua generazione sarà l'unico in grado di anticipare il recupero del grand goût, ad esempio, di Joseph-Marie Vien, altro pittore favorito, qualche anno dopo, da Caylus.

Jean-Siméon Chardin, fra i pittori della generazione è l'unico a non affrontare il viaggio di perfezionamento a Roma e a formarsi esclusivamente a Parigi. Il pittore è dunque un caso a parte, fondamentale però per comprendere le dinamiche di quel particolare momento artistico in Francia, soprattutto gli anni Venti. Il suo inserimento in questa ricerca è dovuto principalmente al fatto che egli partecipa inequivocabilmente al 'moderno', anzi aiuta a costruirlo, declinandolo secondo le sue preferenze. Un'innovazione nello stile tutta particolare, che parte dalla reazione a un modo di fare pittura: quello accademico, certo, come messo in luce dalle fonti, anche se l'Académie Royale sarà un punto saldo della sua carriera, ma soprattutto quella della natura morta di Desportes e di Oudry<sup>32</sup>. Il nudo accademico di Chardin, noto attraverso un frammento sul retro del disegno preparatorio per un particolare dell'*Insegna raffigurante un uomo ferito da un colpo di spada trasportato nello studio di un chirurgo*, prende le mosse dagli esempi

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Rispettivamente: Dampierre-de-l'Aube, chiesa di Saint-Pierre; Pontoise, cappella del Carmelo (*Pierre-Charles Trémolières* 1973, pp. 61-62).

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Per Caylus: Fumaroli 1996, pp. 34-47; *Id.* 2010, pp. 23-55.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Per il disegno: Parigi, Ecole des Beaux-Arts, inv.; *Pierre-Charles Trémolières* 1973, p. 91.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Ne è perfetto esempio lo studio di nudo a sanguigna di Boucher conservato a Senlis, Musée d'Art et d'Archéologie, inv. A.00.5.510.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Importante rimane ancora oggi il catalogo: *Chardin* 1979. Fra i contributi più recenti: Rosenberg 2010, pp. 25-37; Michel 2014, pp. 235-259.

del suo maestro Pierre-Jacques Cazes, e mostra la mano di un pittore che si sta preparando a cambiare decisamente strada<sup>33</sup>. Dopo un primo, timido ma preciso accostamento ai soggetti di Watteau - nell'*Insegna raffigurante un uomo ferito da un colpo di spada trasportato nello studio di un chirurgo*, 1720 circa, omaggio alla celebre *Insegna di Gersaint* eseguita dal pittore di Valenciennes nel 1720 -<sup>34</sup>, è la natura morta ad attrarlo maggiormente, in un momento in cui i dipinti di tale genere erano all'apice del successo, grazie alle Expositions de la place Dauphine e alle commissioni regie. Dal punto di vista del distacco da Oudry, che abbiamo già visto riguardare in maniera importante il concetto di 'pittoresco', è utile inoltre mettere in luce un aspetto, una direzione di ricerca mai affrontata in precedenza sul fronte di Chardin: il successo che entrambi i pittori, in modi diversi, ottengono nelle Expositions de la place Dauphine, dove in tempi differenti espongono senza tregua le loro opere, trovando terreno fertile per la loro fortuna.

È vero dunque che la generazione del 1700 è accomunata da «comme un air de famille, une élégance, une artificialité quelque peu clinquante. Chacun d'eux s'affirme selon son individualité, mais leurs oeuvres (peut-être est-ce moin vrai de celles des sculpteurs) isolent celles de Subleyras», come spiegato da Pierre Rosenberg e da Olivier Michel nella prefazione al catalogo della mostra dedicata a Subleyras del 1987, una delle prime e importanti riflessioni sulla generazione del 1700<sup>35</sup>; ma vanno tenute in conto anche le numerose divergenze fra loro, che ad evidenza sono maggiori delle affinità e che avranno un certo ruolo anche sulla carriera successiva. Grande distanza vi è fra i pittori formatisi anche in provincia, e quelli esclusivamente a Parigi. Ma per ciascuna delle due categorie si apre una larga gamma di sfumature, che rende gli artisti, già negli anni Venti, autonomi gli uni dagli altri.

## 2.2 Laurent Cars e il suo atelier «du gôut moderne»

La presenza in questa ricerca della figura dell'incisore Laurent Cars si lega alla volontà di mantenere uno sguardo allargato sulla generazione del 1700 e sulla ricezione del 'moderno', in particolare negli anni

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 2960/186 (recto e verso); *Chardin* 1979, pp. 102-103. Cfr. le parole di Chardin riportate da Diderot, che rivelano la sua fatica nel seguire il percorso di formazione imposto dall'Académie, in particolare nelle prime fasi di copia dall'Antico e dai disegni dei maestri: «Chardin semblait douter qu'il y eût une éducation plus longue et plus pénible de celle du peintre [...] Nous avons eu long-temps le dos courbé sur le porte-feuille, lorsqu'on nous place devant l'Hercule ou le torse [...] Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante; et tout à coup le travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien [...]. On nous a tenus cinq ans à six ans devant le modèle, lorsqu'on nous livre à notre génie, si nous en avons» (Diderot 1821, I, pp. 81-82). Sappiamo che Chardin, prima di frequentare l'atelier di Cazes, aveva tentato l'ingresso all'Académie Royale nel 1719: Piotrowska 2008, pp. 296-300.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> La tela apparteneva all'incisore Jacques-Philippe Le Bas, e passa in vendita dopo la morte dell'incisore nel 1783. Il bozzetto, che Chardin conservò tutta la vita, venne acquistato dal Musée Carnavalet di Parigi ma bruciò durante un incendio all'Hôtel de ville nel 1871. La composizione è oggi conosciuta attraverso una stampa realizzata da Jules de Goncourt alla metà dell'Ottocento: *Chardin* 1979, pp. 102-103.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Rosenberg, Michel 1987, pp. 17-27, soprattutto p. 23.

Venti, decennio in cui il suo atelier d'incisione diventa un centro di elaborazione del nuovo gusto; essa contribuisce inoltre a gettare un ponte fra la pittura e l'incisione, come veicolo privilegiato della diffusione e del successo del nuovo stile<sup>36</sup>. Laurent Cars, nato nel 1699, frequenta l'Académie Royale negli anni Venti, condividendo l'esperienza con molti dei pittori che fanno parte di questa ricerca, come Carle Vanloo, Michel-François Dandré-Bardon e soprattutto François Boucher, che aveva già avuto modo di conoscere bene nell'atelier incisorio del padre Jean-François Cars, presso cui entrambi all'inizio degli anni Venti erano collaboratori, e poi nello studio di François Lemoyne. Ma mentre l'esperienza di Boucher presso il pittore, secondo le attendibili parole di Mariette, dura tre mesi (tra il 1721 e il 1722), quella di Laurent sarà molto più lunga e pregnante, dato che come vedremo quest'ultimo eseguirà le sue prime incisioni sotto il controllo diretto di Lemoyne<sup>37</sup>. Inoltre, la presenza di Laurent Cars all'Académie Royale non è mai stata sottolineata come dovuto; egli è infatti registrato fra gli allievi pittori e vince la prima medaglia in ben due concorsi di disegno, i cosiddetti Prix de quartier: nel settembre 1718 e nel gennaio 1724, in quest'ultimo caso seguito dal pittore Allais (seconda medaglia) e dallo scultore Francesco Ladatte (terza medaglia)<sup>38</sup>. Laurent Cars ha un reale interesse per la pittura e lo si vede dagli esiti della sua produzione. La sua, dunque, è una vera e propria formazione sul disegno ed è questa esperienza, unita all'alunnato presso Lemoyne, a permettere il salto di qualità del suo lavoro di incisore<sup>39</sup>.

Già negli anni Venti del Settecento Laurent Cars era famoso per la qualità delle sue stampe da François Lemoyne. Lo fanno capire in modo inequivocabile alcuni passaggi dei *Procès Verbaux* dell'Académie Royale: ad esempio il 3 aprile 1728, durante la consueta assemblea, «M. François Le Moyne, Peintre, a fait présent à l'Académie de trois estampes, gravées d'après trois tableaux de lui par M. Cars, Graveur,

<sup>36</sup> La ricerca sull'atelier di Laurent Cars qui presentata comprende soltanto gli anni Venti e parte del decennio successivo, e si inserisce in un più ampio studio monografico da me avviato già da alcuni anni. Sulla carriera dell'incisore ho in preparazione un articolo specifico.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Mariette 1853-1864, I, 1851-1853, pp. 165-166.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Cahen 1993, pp. 71-72. Per la medaglia del 1718 cfr. Piotrowska 2008, pp. 296-300. La presenza di Cars all'Académie come allievo di pittura deve essere stata dunque piuttosto prolungata. Sono comunque convinta che l'alunnato del giovane Cars presso Lemoyne sia successivo al 1721: a tale anno risale infatti la pubblicazione dell'*Histoire de la Milice françoise*, a cui Laurent partecipa come incisore ma anche come inventore delle scene figurate. L'intervento di Laurent, nonostante mostri già un indiscusso interesse per il disegno, e dunque lo studio già intrapreso all'Académie, non lascia però in alcun modo presagire un'esperienza formativa in corso presso l'atelier del celebre pittore.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Secondo la testimonianza dell'abate De Fontenai (De Fontenai 1776, I, pp. 329-331), prima di entrare nell'atelier di Lemoyne il giovane Laurent sarebbe stato allievo di Joseph Christophe, pittore ancora a oggi poco conosciuto. Il nodo è difficile da districare, nonostante i recenti affondi su Christophe (Marandet 2008, pp. 79-87, che però non fa riferimento al rapporto con l'incisore). È facile pensare comunque che Cars abbia potuto seguire i suoi corsi all'Académie Royale; Christophe è infatti professore fra il 1708 e il 1748 (L'Académie mise à nu 2009, p. 98). La bibliografia sull'attività di Laurent Cars è piuttosto frammentata; come studi di riferimento si vedano: Dilke 1902, pp. 84-90; Roux 1968, pp. 454-517, che resta la principale fonte per l'opera dei Cars; Préaud, Grivel, Le Bitouzé 1987, pp. 73-74. Un breve ma recente intervento sul suo atelier, in relazione soprattutto all'alunnato di Jean-Baptiste Perronneau, fra gli anni Trenta e Quaranta del Settecento, si trova in D'Arnoult 2014, pp. 24-26. Fra i manuali e i dizionari ottocenteschi cfr. De Angelis 1810, pp. 56-57; Le Blanc 1854, I, pp. 608-609. Per una lettura aggiornata del panorama dell'incisione a Parigi nella prima metà del Settecento cfr. Artists and Amateurs 2013, e la recensione di Le Bitouzé 2014, pp. 67-71.

représentants l'Annonciation, Andromède, et Hercule avec Omphale»<sup>40</sup>. Dunque, Cars all'inizio degli anni Venti si formava sullo stile dei pittori 'moderni' che frequentavano con lui l'Académie Royale, come professori o allievi, e imparava a tradurlo poi in stampa con una sensibilità che gli derivava dalla conoscenza e dalla pratica del disegno. Perché di certo, se il suo primo punto di osservazione sul panorama artistico parigino era stato forzatamente l'atelier del padre Jean-François, ben presto un diverso modo di fare incisione aveva iniziato a interessarlo; e per questo il maestro ideale doveva sembrare ai suoi occhi Nicolas-Henri Tardieu. Non è un caso che per la nuova strada da percorrere Laurent Cars scelga proprio Tardieu, che nell'ambiente dell'Académie dei primi decenni del Settecento era accompagnato da un manipolo di incisori tra cui spiccavano Nicolas Thomassin e Gaspard Duchange, presto traduttore di fiducia delle opere di Jean-François de Troy, e veniva a giusto titolo considerato erede di Gérard Audran. Lo stile incisorio di quest'ultimo, così come emerge dalle parole di Pierre-Charles Levesque nel Dictionnaire des arts, era l'esatto complementare di quello del giovane Cars: «Dans Gérard Audran le ragoût domine dans les parties de demi-teintes, & dans Cars, c'est dans les parties ombrées. Ses chefs-d'oeuvre [di Laurent Cars] sont les morceaux qu'il a gravés d'après Lemoyne, & surtout l'estampe d'Hercule filant auprès d'Omphale». Levesque aiuta dunque a ritrovare e definire le radici stilistiche di Cars, scorgendone il punto di partenza nelle innovazioni introdotte da Audran più di mezzo secolo prima, poi sviluppate in maniera personale dal giovane incisore<sup>41</sup>.

Già dagli anni Venti l'atelier Cars aveva iniziato a espandere i suoi orizzonti, e a portare avanti piani più ambiziosi. Al 1720 risale infatti il trasferimento da rue de la Savonnerie a rue Saint-Jacques: è di certo un modo per ribadire la propria professionalità, visto che sulla stessa strada si trovano, ad esempio, gli ateliers e le botteghe editoriali dello stesso Tardieu, dei Mariette, di François Chéreau, François Poilly, Gaspard Duchange, Pierre-François Giffart, Nicolas-Simon Duflos (Gabriel Huquier vi si trasferirà solo da 1738), solo per fare qualche nome. Da quel momento in poi le incisioni dei Cars saranno firmate «rue Saint Jacques, au nom de Jesus»; la specificazione «vis à vis le college du Plessis» è invece utilizzata dal 1726, quando la famiglia acquista una nuova casa, sempre su rue Saint-Jacques<sup>42</sup>. L'affrancamento di Laurent non è immediato, e procede attraverso piccoli ma significativi passi. In tali anni evidentemente l'atelier era portato avanti sia da Jean-Baptiste sia da Laurent: ritroviamo infatti numerose incisioni firmate da entrambi, o imprese editoriali in cui le loro stampe si affiancano, come i volumi dedicati all'Histoire dell'Ordine dei Cavalieri di Malta del 1726. Alcune delle opere eseguite da Laurent in autonomia mostrano

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Procès-Verbaux 1875-1892, V, 1883, p. 41.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Cfr. Watelet, Levesque 1792, II, pp. 595-596. Su Gérard Audran: Duplessis 1858; Herman 2010, pp. 403-413. Si veda inoltre il breve riferimento in Borea 2009, I, p. 482. Anche Charles-Nicolas Cochin, nel *Mercure de France* dell'agosto 1775, definisce Laurent Cars l'unico incisore paragonabile ad Audran, per la «sûreté de son dessin et le goût de son travail»; il critico aggiunge però che «la fermeté du dessin et l'empâtement des chairs a encore plus de goût et de caractère chez Audran»: riportato in Michel 1993, p. 310.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> La serie dei documenti relativi al trasferimento dei Cars e all'acquisto della casa è riportata in *Dictionnaire* 2002, pp. 32-33.

però lo stacco stilistico ormai acquisito rispetto al padre: esso emerge ad esempio nell'espressivo ritratto dell'abate De Vertot, convincentemente tradotto in stampa da un dipinto di Jean-François Delyen, e firmato 'Laur. Cars filius sculps.'<sup>43</sup>. Nel caso del ritratto di Michel-Celse-Roger Rabutin de Bussy, vescovo di Luçon, l'iscrizione lungo la cornice ovale in finta pietra 'L. Cars filius ad vivum pinxit et sculpsit 1724' offre importanti informazioni: Laurent ritrae dunque, dipingendolo, il religioso dal vero, di tre quarti, con una profondità espressiva che rivela la formazione sul disegno. Siamo nel 1724, nel pieno dell'alunnato presso l'Académie<sup>44</sup>.

È indubbiamente nella ritrattistica, a cui si dedica in maniera assidua, che in questi anni il giovane Laurent dà i risultati migliori; lo confermano due ulteriori esempi: l'effigie di François-Joseph-Philippe, cavaliere d'Orléans, figlio del reggente, morto a Versailles nel 1723, e quella del nobile Marc de Beauveau, rispettivamente da dipinti di Jean Raoux e Pierre Gobert, e firmate 'L. Cars filius sculpsit'. La trasposizione in stampa, eccellente e addirittura migliore degli originali nella resa delle espressioni, vivificate da sfumature tonali rese a bulino, è chiara prova di una proficua formazione già acquisita dall'artista, nell'incisione come nel disegno<sup>45</sup>. Non credo sia un caso che il giovane Laurent Cars si dedichi così assiduamente alla ritrattistica: oltre ad avere un ingente mercato, nella severa gerarchia dei generi pittorici il ritratto presuppone infatti una capacità esecutiva, di copia e di sapiente interpretazione del modello, ma non di invenzione; in fondo, sono le stesse doti necessarie all'incisore di traduzione, e che un ragazzo appassionato di pittura e cresciuto in un atelier incisorio doveva sentire particolarmente vicine.

L'attività di Laurent intanto prosegue sulla scia di quella del padre, con la produzione di frontespizi, alcuni eseguiti in collaborazione con Jean-François e altri in maniera autonoma. Una prova a due mani è il frontespizio per la tesi sostenuta nel 1726 da Eugenio Mecenati alla Sorbona, che rappresenta anche un significativo esempio di riutilizzo di 'sujets de thèse' preesistenti: l'invenzione dell'*Allegoria del papato di Benedetto XIII*, che grazie all'aiuto della Giustizia e dei Quattro Evangelisti, e illuminato dalla Sapienza, riesce ad allontanare e a sconfiggere i Vizi, meravigliosamente attorcigliati a mostri e maschere, si deve

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Abbé de Vertot 1726. Il ritratto dell'abate fa parte della serie di stampe preparate per questa pubblicazione. È interessante quanto riportato da De Vertot nella prefazione, che rivela anche un controllo del lavoro degli incisori da parte del pittore Louis de Boullogne, direttore dell'Académie di Parigi: «L'on a tout lieu de croire que les Curieux seront contents des Portraits inserez dans les quatre Volumes de cette Histoire. Ils ont été faits par d'habiles Graveurs, & dont le travail a été soumis à la révision de M. de Boullongne premier Peintre du Roy, & Directeur de son Academie de Peinture. Les Tableaux sur lesquels on a travaillé ont été fournis par M. l'Ambassadeur de Malte, & par quelques particuliers, chez qui il s'est trouvé des originaux» (pp.nn.). Per la stampa raffigurante De Vertot, da datare dunque al 1726: Parigi, Bibliothèque Nationale, Ee.5(A), Res, Oeuvre de Laurent Cars, t. I, R. 5, n. 7. Cfr. le osservazioni di Roux 1968, p. 458.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Per l'incisione cfr. Parigi, Bibliothèque Nationale, Ee.5(A), Res, *Oeuvre de Laurent Cars*, t. I, R. 3, n. 5. Nel medesimo volume vi è anche una seconda versione del ritratto, dove la stessa iscrizione compare in orizzontale lungo il basamento: ivi, R. 3, n. 4. Un'altra stampa, raffigurante invece il ritratto del finanziere Philippe Orry, verosimilmente eseguita nel medesimo giro d'anni, è firmata 'L. Cars fil. ad vivum pinx. et sculp.'; anche in questo caso l'iscrizione indica dunque l'esistenza di una tela dipinta dallo stesso Cars: ivi, t. II, R. 115, n. 12.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Esse fanno parte della serie preparata per l'*Histoire* dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, e sono dunque da datare poco prima del 1726: ivi, t. I, p. 8; ivi, t. II, R. 107, n. 2.

infatti a Charles Le Brun; essa viene però adattata alla figura del papa allora in carica, salito al soglio nel 1724 - ben dopo la morte di Le Brun - aggiungendo un ritratto che lo stesso Laurent Cars, probabilmente poco tempo prima, incide anche separatamente<sup>46</sup>. Quando invece lavora da solo, il nostro incisore apporta vistose modifiche al repertorio tradizionale dell'atelier di famiglia: ne è un esempio il grande frontespizio realizzato per la tesi di Pierre-Cômes Savary-Brèves, sostenuta nel gennaio 1729 alla Sorbona, che presenta nella parte superiore un ritratto della regina di Francia Maria Leczinska, sulla base di un dipinto originale da riferire a Jean-Baptiste Vanloo<sup>47</sup>: oltre a rendere l'invenzione di Vanloo con una morbidezza di tratto che ne rispetta le sottigliezze stilistiche, evidenziando l'illusione del prezioso manto d'ermellino strabordante, Laurent arricchisce la cornice architettonica che circonda la 'Quaestio Theologica' non più con telamoni o motivi vegetali tardo-seicenteschi cari al repertorio del padre, ma con ghirlande più leggere e piante lacustri dalle foglie mosse, tipiche del nuovo gusto rocaille<sup>48</sup>.

È nella traduzione dei pittori 'moderni', più cari alla sua sensibilità, che il giovane Laurent Cars esibisce al meglio il proprio talento. Del resto erano stati di certo i suoi compagni dell'Académie, all'inizio degli anni Venti, a offrirgli gli spunti per i primi lavori di incisione: secondo la testimonianza rilasciata da Michel-François Dandré-Bardon, allievo dell'istituzione parigina dal 1720 oltre che di Jean-Baptiste Vanloo e di Jean-François de Troy, la stampa raffigurante il *Sepelire mortuos*, da una sua invenzione, costituisce «sa première planche»<sup>49</sup>. Sono le parole di Pierre-Charles Levesque nel *Dictionnaires des arts* a descrivere nel modo più appropriato lo stile innovativo di Cars: «Les tableaux des grands maîtres d'Italie, ceux de Le Sueur, de Le Brun, de Mignard, avoient dans le faire une sorte d'austérité qui aurait été mal exprimée par l'aimable mollesse que Cars introduisit jusque dans les masses d'ombre...»<sup>50</sup>. Ormai la carriera di Laurent Cars si orienta in altra direzione: nel 1727 l'incisore è infatti l'editore di quattro stampe di François Boucher, su invenzione di Antoine Watteau, raffiguranti le *Stagioni*. Questo fatto non solo testimonia, ancora una volta, una continuità nel rapporto lavorativo con il compagno di Accademia Boucher (che da lì a poco si assenterà da Parigi, per il suo viaggio a Roma, dal 1728 al 1730), ma anche

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Per il frontespizio, firmato 'A Paris chez IF Cars Pere et fils rue St. Jacques au nom de Jesus', e 'I.F. Cars excudit': Parigi, Bibliothèque Nationale, AA-6; per il ritratto in ovale di Benedetto XIII Orsini, firmato 'L. Cars filius Sculp': ivi, Ee.5(A) Res, t. II, R. 108 n. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Per la stampa, firmata in basso a sinistra 'a Paris chez J.F. Cars rue Saint Jacques au nom de Jesus vis a vis le Plessis': Parigi, Bibliothèque Nationale, AA.6. Alla base del ritratto della regina le iscrizioni indicano invece: 'Vanloo Pinx'; 'L. Cars Sculps'. Il relativo dipinto di Vanloo viene identificato da Roux 1968, p. 468 come il ritratto in piedi della regina oggi conservato al castello di Versailles.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Per una definizione del gusto rocaille, che a partire dagli anni Venti, a Parigi, trova interpreti significativi sia fra i pittori sia fra gli *ornemanistes* (ad esempio François Boucher, Juste-Aurèle Meissonnier, Nicolas Pineau e Lajoüe) cfr. in particolare: Roland Michel 1982, pp. 123-180; *Ead.* 1982a, pp. 66-75; Fuhring 1999, in particolare l'antologia delle fonti Rocaille, II, pp. 443-450.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Ee.5(A) Res, t. II, R. 1, n. 1. La testimonianza di Dandré-Bardon risale al 1776, ed è riportata nei *Proces-Verbaux de l'Académie*: si veda Roux 1968, p. 457. L'incisione dunque va probabilmente datata intorno al 1725-1726, anni in cui il pittore provenzale esegue la tela di riferimento (per la quale si veda: Chol 1987, p. 76; l'affermazione di Dandré va però ridimensionata, da momento che le stampe eseguite da Laurent per l'*Histoire de la Milice françoise* di padre Daniel vengono pubblicate già nel 1721.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Watelet, Levesque 1792, II, pp. 595-596.

l'interesse, seppur sporadico nella sua produzione, per le stampe di ornato e per la loro diffusione<sup>51</sup>. Non è esatto infatti parlare, per il lavoro di Cars, di una direzione o un orientamento smaccatamente rocaille; per questo vi erano personaggi come Pierre Aveline e soprattutto Gabriel Huquier<sup>52</sup>. Il nostro incisore, probabilmente attraverso l'amico Boucher, ne è però un attento conoscitore e dimostra, se necessario, di sapervisi accostare con coscienza e anche con un certo spirito 'galant': ne sono splendido esempio le incisioni di scene di interno poste ad illustrare alcune delle commedie di Molière, raccolte in un volume a stampa nel 1734, non a caso su disegni proprio di François Boucher<sup>53</sup>.

Non mi addentro, in questa occasione, nel merito delle frequenti collaborazioni di Laurent Cars con Boucher per libri illustrati e vignette, che continueranno intense negli anni Trenta - ad esempio per l'Histoire de France du père Daniel o appunto per le Oeuvres de Molière - e che comprende anche, alla fine del decennio, l'impiego per alcune tavole dei celebri Tombeaux des princes grand capitaines et autres hommes illustres; in quest'ultima opera Cars è coinvolto nella realizzazione di tre incisioni<sup>54</sup>. Non affronto neppure con la dovuta attenzione il delicato tema della sua partecipazione, insieme a numerosi altri incisori di spicco del panorama parigino degli anni Venti, fra cui lo stesso Nicolas-Henri Tardieu, alle imponenti imprese editoriali delle Figures de différents caractères e dell'Oeuvre gravé, pubblicate a partire dal 1726. Certo è che l'osservazione e la copia degli originali di Watteau devono essere stati un esercizio di stile e di colore non indifferente per la formazione e la successiva carriera del nostro artista, del resto come avviene per Boucher. Basti considerare che è proprio a Laurent Cars, impiegato contemporaneamente in entrambe le opere che si deve una fra le più riuscite interpretazioni del pittore di Valenciennes: le Fêtes vénitiennes, per l'Oeuvre gravé, in cui la cromia cangiante e lucida del pittore, le varietà vegetali e l'atmosfera di elegante malinconia vengono esaltate da una perfetta traduzione in acquaforte e punta di bulino<sup>55</sup>.

L'impegno di Laurent Cars per il Recueil Jullienne, protrattosi poi molti anni (le Fêtes vénitiennes vengono infatti annunciate nel Mercure de France del 1732), inizia però intorno al 1725, e si intensifica fra il 1727 e il 1728, periodo in cui, come abbiamo già anticipato e come vedremo più avanti, l'artista raccoglie numerose lodi all'Académie. La sua formazione gli permette dunque di rispondere in pieno alla definizione che

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, Db.28-in fol. Le *Stagioni* fanno parte della celebre raccolta delle *Figures de différents caractères*, di cui si dirà poco più avanti: Roland Michel 2003, pp. 38-45.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Per Gabriel Huquier si vedano i preziosi riferimenti in Roland Michel 1982a, p. 73-74; inoltre: Eidelberg 1984, pp. 157-164; *Id.* 1996, pp. 28-32; Fuhring 1999, II, p. 470 con bibliografia precedente. Nel gennaio 1732 Huquier entra a far parte dell'Académie de Saint-Luc di Parigi come «graveur et peintre»: Guiffrey 1915, p. 328.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Ad esempio Les Précieuses ridicules, o il Dom Garcie de Navarre ou le prince Jaloux: Parigi, Bibliothèque Nationale, Ee-5(A)-Res, t. III, n. 4 e n. 8. L'intera serie costituisce il t. III dell'Oeurre de Laurent Cars, presso la Bibliothèque Nationale di Parigi: Ee-5(A)-Res. Le prove avant la lettre sono eseguite da Quentin-Pierre Chedel.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Le stampe di Cars hanno come soggetto le Tombe allegoriche di John Churchill, duca di Malborought, su disegno di François Boucher, di Isaac Newton, su invenzione di Pierre-Josse Perrot, e una *Composizione Allegorica*, quest'ultima su disegno di Domenico Maria Fratta. Per l'impresa editoriale, promossa da Owen Mc Swiny e data alle stampe a Londra nel 1741 cfr. Mazza 1976, pp. 82-102, 141-151.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Per le *Fêtes vénitiennes* di Cars: Parigi, Lovre, Collection Edmond de Rothschild, 21708LR (altrimenti Bibliotèque Nationale, Ee-5a-rés, t. I, p. 33). Si vedano in particolare: Sahut, Raymond 2010; Tillerot 2010, pp. 167-168.

Charles-Nicolas Cochin dà nel 1745 dell'incisore ideale, un pittore capace di unire alla tecnica del bulino la conoscenza del disegno e che sa per questo esprimersi attraverso un adeguato uso dell'acquaforte e del suo effetto pittorico: «mettons-nous plutôt devant les yeux des morceaux des excellens Maîtres dont on vient de parler ou même des eaux fortes pures des Peintres qui ont gravé, comme *Benedette de Castillionne*, *Rimbrant, Berghem*, &c. ou encore de nos Peintres modernes dont plusieurs ont gravé avec un esprit que les plus habiles Graveurs auroient peine à égaler»<sup>56</sup>.

Il 3 aprile 1728, come già abbiamo anticipato, Laurent Cars presenta all'Académie tre nuove incisioni da opere di François Lemoyne: l'Annunciazione, l'Ercole e Onfale e l'Andromeda; il fatto che le stampe siano di certo tra le migliori del repertorio dell'incisore, e che l'evento sia stato patrocinato, durante l'assemblea accademica, dallo stesso Lemoyne, porta a pensare che esse vengano eseguite sotto il diretto controllo del pittore; l'alunnato nel suo atelier, o comunque gli stretti contatti con l'artista, a questo punto non devono essere di tanto precedenti al 1728 vale a dire in un momento di crescita per la carriera di Laurent Cars. Tutte e tre le stampe derivano da tele eseguite alla metà degli anni Venti, di cui riescono a restituire non solo il disegno morbido, ma anche l'atmosfera raffinata ed elegante, per cui Lemoyne era celebre; soprattutto nelle due scene mitologiche, l'attenzione al colorismo del pittore è spinta al massimo nella resa del cangiantismo di tono veneziano, nella luminosità e nella carica espressiva<sup>57</sup>. Il Mercure de France dell'aprile 1728 si sofferma sull'evento, rivelando l'entusiasmo con cui la critica più attenta aveva accolto le trasposizioni grafiche di Cars: «Nous annonçons avec plaisir trois autres Estampes qui certainement en feront aux Curieux; elles sont nouvellement gravées par M. Cars, d'après les Tableaux originaux de M. François Lemoine: l'une est son Hercule qui file auprès de la Reine Omphale, qu'il a peint à Rome; l'autre représente Persée qui combat le monstre prêt à dévorer Andromede: & la troisième est une Annonciation. Les deux premiers Tableaux sont connus de tous les Curieux, & ont été exposez au Salon de la Reine, au vieux Louvre, en 1725. Le dernier a été fait recemment pour l'Angleterre, avec tout le soin dont M. Lemoine a coûtume de travailler ses Ouvrages. Il est inutile de chercher à prevenir le Public en faveur du Graveur, par les loüanges que nous pourrions lui donner; il suffit de laisser parler les Maîtres de l'Art, & les connoisseurs qui les ont depuis quelque tems entre les mains. Le jugement avantageux qu'ils en ont porté, est une Eloge auquel nous ne pouvons rien ajouter»<sup>58</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Cochin 1745, p. XXIV. Non è un mistero che Cochin avesse grande stima di Laurent Cars, da lui definito nel 1748 «le plus excellent graveur de son siècle»: riportato in Michel 1993, p. 310.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Torino, Biblioteca Nazionale, q.III.26-58; q.III.26-61; q.III.26-62. Per i tre dipinti di Lemoyne cfr. Bordeaux 1980; riguardo alla tela con l'Annunciazione, già perduta a fine Settecento e ritrovata nel 2012 in Inghilterra, cfr. in particolare: Rowell 2012, pp. 177-181. La stampa raffigurante *Encole e Onfale* porta la dedica a François Berger, amico stretto del duca d'Antin, a cui è invece dedicata l'*Annunciazione*. Inoltre era stato proprio Berger ad accompagnare Lemoyne nel suo viaggio in Italia fra il 1723 e il 1724. Su di lui cfr. Bailey 1998, pp. 389-405.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Mercure de France, aprile 1728, pp. 783-784. Il testo continua offrendo delle informazioni pratiche, sui prezzi e su due altre stampe in vendita presso Cars: «Ces Estampes se vendent chez le Graveur, rue Saint Jacques, vis-à-vis le College Duplessis. Le prix de l'Annonciation est de 3 liv. 10 sols. Celuy des deux autres, de 3 livres piéces. On trouvera chez le même, une Estampe gravée par

È anche grazie all'estrema cura con cui le tre incisioni da Lemoyne vengono portate a termine che Laurent Cars conquista l'aggregazione all'Académie di Parigi, il 26 febbraio 1729, lo stesso giorno di Charles-Nicolas Cochin<sup>59</sup>. La ricezione in Accademia è completata nel 1733, con la presentazione di due stampe raffiguranti il pittore Sébastien Bourdon e lo scultore Michel Anguier<sup>60</sup>. La regola accademica per cui l'ammissione degli incisori prevedeva la presentazione di un ritratto, genere infatti che non implicava un impegno di invenzione da parte degli artisti ma solo di riproduzione, oltre che di approfondimento sulla psicologia del soggetto, risale al 1714; le prove ricevute, a partire dal 1725 dovevano poi essere utilizzate in un'impresa promossa dal direttore Louis de Boullogne, che prevedeva di ripercorrere la storia dell'Académie Royale illustrandola con i ritratti dei suoi protagonisti<sup>61</sup>. La tecnica di esecuzione prevista per i ritratti incisi era il bulino, come verrà poi codificato da Charles-Nicolas Cochin nella sua prefazione al trattato sull'incisione di Abraham Bosse, ripubblicato nel 1745. In entrambe le stampe la qualità dell'incisore è misurabile nel tratto delicato, come se fosse di matita, che disegna e tornisce le espressioni, e che nel mezzobusto di Sébastien Bourdon, inserito in un'insolita cornice ottagonale, acquista forza di figura, per rendere al meglio il disegno dell'inventore, Hyacinthe Rigaud. La pittura brillantemente cromatica del celebre ritrattista è rispettata nei minimi dettagli, nel profilo psicologicamente segnato, e anzi risulta esaltata nel lucido manto rigonfio che sfora dalla cornice, dalle pieghe decise, sottolineate da un gioco pittorico di luci e ombre<sup>62</sup>.

Fra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo il panorama dell'Académie di Parigi comprende artisti di primo piano: solo per citare alcuni fra i professori di pittura, Louis de Boullogne, Nicolas Bertin, Louis Galloche, Jean Restout, Nicolas de Largillière, Jean-François de Troy, Nöel-Nicolas Coypel, e appunto François Lemoyne. Il gruppo degli incisori era di certo meno cospicuo, ma animato comunque da personalità come Charles-Nicolas Cochin, che pochi anni dopo commentando il fondamentale testo di Abraham Bosse darà la più pregnante descrizione dell'incisore 'moderno', di certo maturata nella realtà vicina all'Accademia, e come abbiamo visto perfettamente adattabile allo stile di Laurent: fra gli altri, Gaspard Duchange, Nicolas-Henri Tardieu e Nicolas Thomassin. Dopo l'ingresso in Accademia, alcuni passaggi della carriera di Laurent Cars sono più facilmente ricostruibili, grazie soprattutto ai resoconti del Mercure de France e dei Procès Verbaux. Sono voci dirette, che raccontano del grande apprezzamento riscosso tra i contemporanei: nel 1729 Cars presenta infatti un'incisione da un

M. Silvestre, d'après l'Esquisse du Plafond, de M. François Lemoine, dont le sujet est une Allegorie au Commerce [per l'Hôtel du Mississippi]; 2 liv. 10 sols [...]».

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Mercure de France, marzo 1729, p. 543.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Cfr. Parigi, Bibliothèque Nationale, Ee.5(A), Res, t. I, R. 33 n. 44; R. 34 n. 47. Per la seduta accademica del 26 febbraio 1729: *Procès-Verbaux*, 1875-1892, V, 1883, pp. 35-36.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Il progetto di Louis de Boullogne non verrà mai realizzato: cfr. Michel 2012, p. 207.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Mercure de France, dicembre 1733, p. 2881; Ivi, gennaio 1734, p. 126. Si veda anche: Morceaux de réception 1982, pp. 28-29; James-Sarrazin, 2016, II, p. 387.

dipinto di Jean-François de Troy, raffigurante Betsabea al bagno; il risultato deve aver soddisfatto molto quest'ultimo, che l'anno successivo gli commissiona la traduzione grafica di un'altra sua opera, Susanna e i vecchioni. Entrambe le tele sono del 1727, e rappresentano bene il gusto squisitamente rococo che anima la pittura a Parigi alla fine degli anni Venti<sup>63</sup>; come già i lavori di Lemoyne, che Cars sentiva particolarmente vicini, anche quelli di De Troy sono fatti di materia morbida, forse meno sensualmente delicata ed elegante, ma ugualmente tesa a un colorismo e a un decorativismo non semplici da tradurre in stampa<sup>64</sup>. Le due traduzioni di Cars sono notevoli, e con esse l'incisore dimostra di aver compreso a fondo lo spirito dei dipinti originali. Della stampa raffigurante Susanna e i vecchioni conosciamo anche il disegno preparatorio realizzato da Cars, e questo permette di seguirne meglio il percorso di creazione: la sanguigna dimostra un controllo del disegno che solo un pittore poteva avere e un'aderenza allo stile di De Troy che lascia stupefatti; la matita è insistita sulle ombre delle pieghe, già in previsione della stampa, mentre il tratto tradisce una consuetudine anche con i dettagli minuti, soffermandosi con attenzione sulle parti più decorative<sup>65</sup>. Cars utilizza dunque il solido bagaglio di abile disegnatore per aderire ai diversi stili dei pittori; il suo non era però un subordinarsi allo stile che si trovava davanti, ma la comprensione profonda del modello, per farlo proprio. Un modo di procedere, questo, che nel dibattito sull'argomento, nei decenni centrali del Settecento, trova un sostegno in Cochin, che parla di «sentiment» necessario all'incisore, ma anche nelle parole di Denis Diderot: «Lorsque le graveur a été un homme intelligent, au premier aspect de l'estampe, la manière du peintre est sentie. Entre les peintres, l'un demande un burin franc, une touche hardie, un ensemble chaud et libre. Un autre veut être plus fini, plus moelleux, plus suave, plus fondu de contours, demande une touche plus indécise; et ne croyez pas que ces différences soient incompatibles avec la bonne gravure»<sup>66</sup>. La sua dunque è una direzione precisa, che lo rende una personalità unica nel repertorio degli incisori della metà del Settecento. A ragion veduta possiamo dire che la sua produzione aveva da sempre seguito un preciso orientamento, una specializzazione che non aveva mai tenuto conto di ripensamenti o adattamenti di gusto; non credo sia un caso che Laurent non compaia fra i numerosi incisori a cui Pierre Crozat affida l'immenso progetto del Recueil, che prevedeva la

<sup>63</sup> Mercure de France, marzo 1729, p. 549; Ivi, maggio 1731, p. 1137. Come si può leggere nel Mercure le stampe non erano in vendita presso Cars, bensì presso De Troy e il suo incisore di riferimento, Gaspard Duchange. Un giudizio estremamente elogiativo nei confronti dei lavori di Cars era apparso anche nel numero del gennaio 1731, in occasione dell'uscita della stampa raffigurante la famosa danzatrice Camargo, da Nicolas Lancret: «Le sieur Cars, Graveur de la même Académie, très-habile dans sa profession, a gravé le Portrait de la même grandeur du Tableau, et avec tant d'art, que les Connoisseurs ne sçavent pas à qui donner la préminence du pinceau ou du burin. L'Estampe est en large, et de la même grandeur du Tableau original, dont nous pouvons faire tout d'un coup l'éloge, en tant qu'il est dans le Cabinet de M. de la Faye»: Mercure de France, gennaio 1731, p. 139; cfr. anche Roux 1968, pp. 469-471. L'iscrizione sulla stampa è fornita dallo stesso Lériget de la Faye: Ziskin 2012, p. 102.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Per i dipinti qui citati di Jean-François de Troy, con alcuni riferimenti anche alle versioni incise da Laurent Cars: Leribault 2002, pp. 205, 287-288. Per le incisioni: Parigi, Bibliothèque Nationale, Ee.5(A), Res, t. I, R. 17 n. 26 e R. 26 n. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> New York, The Metropolitan Museum of Art (inv. 66.551.24). Il disegno, a sanguigna, presenta una quadrettatura a incisione eseguita in previsione della stampa, della quale ha dimensioni coincidenti.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Sulla questione: Michel 2003, pp. 151-161. La frase di Diderot, che viene dal commento al Salon del 1765, è riportata a p. 159.

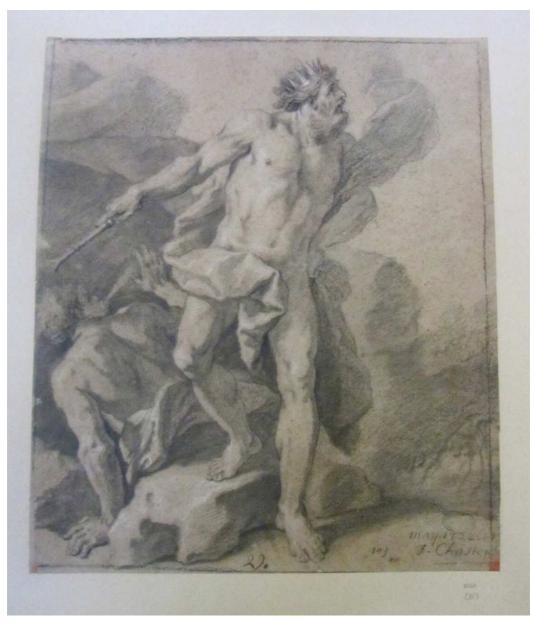
riproduzione in stampa di dipinti italiani delle collezioni del re e del reggente, oltre che di altri collezionisti, principalmente in Francia ma anche all'estero: il primo volume dedicato alla Scuola Romana, già in preparazione e quasi terminato nel 1724, non uscì che nel 1729, vale a dire in un momento di piena attività per Cars. È vero che, come sottolineato da Francis Haskell, Crozat, con il prezioso avviso di Mariette e con la sua spasmodica ricerca di perfezione, non mirava a cercare nuovi talenti, affidandosi piuttosto ad artisti con una fama già consolidata; ma neanche nel momento di maggiore urgenza, quando i problemi per l'attuazione del piano editoriale si fecero pesanti, rendendo indispensabile l'impiego di incisori non francesi, Laurent Cars compare fra i nomi selezionati. La traduzione dei maestri italiani non era evidentemente nel suo destino e nelle sue corde, soprattutto negli anni Venti<sup>67</sup>.

Per il resto della sua carriera, che si concluderà negli anni Settanta, ma che dalla fine degli anni Trenta sarà orientata sempre più verso l'insegnamento e il commercio, egli manterrà le sue posizioni; non cederà, ad esempio, alle seduzioni della moda dell'incisione di pittura nordica, punto su cui si specializzerà invece l'altro importante incisore della Parigi di tali anni, un po' più giovane di lui, Jacques-Philippe Le Bas. Cars resterà il migliore traduttore di Lemoyne e uno dei più convinti portavoce del 'moderno', senza gli eccessi della rocaille. Il suo punto di vista è ben esemplificato dalle incisioni rimaste, o ad oggi documentate, ma soprattutto dalla lettura dei documenti d'archivio che rendono noti alcuni dei modelli di studio proposti ai suoi allievi (su tutti i disegni di Natoire, che probilmente fra i pittori della sua generazione considerava il più vicino a Lemoyne), e in particolare dal catalogo di stampe in vendita nel suo atelier, da datare fra il 1767 e il 1771, dove compare, ancora fra gli anni Sessanta e Settanta, una ridotta rosa di nomi, su tutti il prediletto Lemoyne, Boucher e alcune mirate tele di Carle Vanloo<sup>68</sup>. Cars, ben consapevole dell'orientamento della sua produzione, delle inclinazioni portate avanti lungo tutta la carriera, non può perdere dunque l'occasione per difendere ancora una volta un terreno, quello della pittura elegantemente rococò, di cui era stato uno dei traduttori indiscussi, soprattutto fra gli anni Venti e Trenta. La possibilità di confrontare le incisioni di Cars per le Oeuvres de Molière e i disegni originali di Boucher, preparati appositamente per tale pubblicazione nel 1734, mette bene in luce la complicità fra i due artisti: da una parte l'indiscutibile comprensione e adesione di Cars allo stile di Boucher, e dall'altra, la matita di quest'ultimo già attenta ad assecondare e preparare la successiva traduzione in stampa, soprattutto nei dettagli, come le pieghe insistite degli abiti<sup>69</sup>.

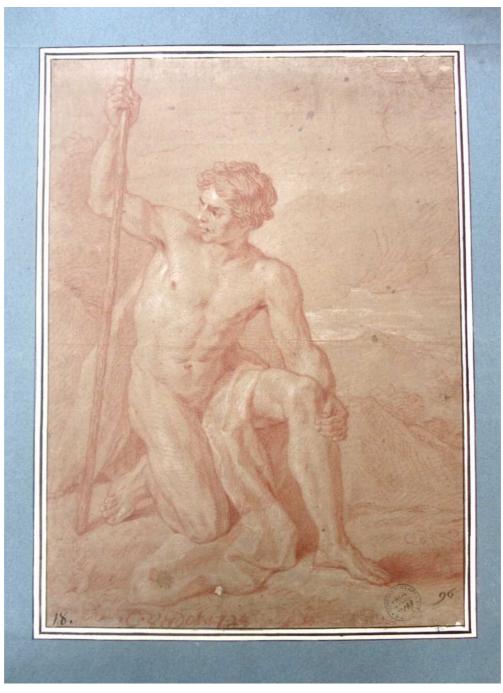
<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Si veda: Haskell 1987. Cfr. anche: Hattori 2006, pp. 17-25.

<sup>68</sup> Catalogue des Estampes qui se vendent chez Laurent Cars s.d. (intorno al 1771). Trascritto nell'Appendice documentaria.

<sup>69</sup> I disegni di Boucher si conservano presso: Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Rothschild 220.



J. Christophe (1668-1748) professore dal 1708 al 1748 EBA 2813 maggio 1722



C. Verdot (1677-1733) professore dal 1719 al 1733 EBA 3250 1725



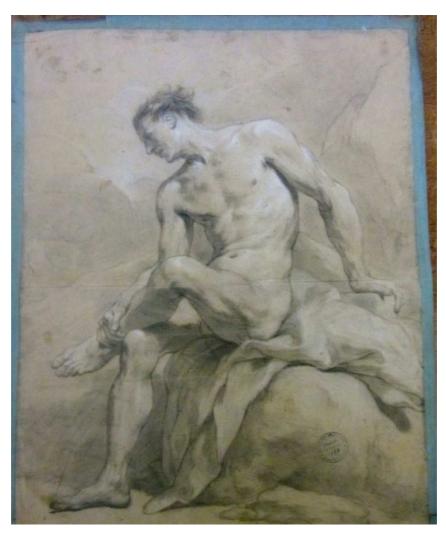
L. Galloche (1670-1761) professore dal 1718 al 1761 EBA 2907 febbraio 1726



H. de Favanne (1668-1752) professore dal 1717 al 1752. EBA 2894 marzo 1729



N. Bertin (1667-1736) professore dal 1705 al 1736 EBA 2744 febbraio 1727



P.-J. Cazes (1676-1754) professore dal 1715 al 1754 EBA 2792 ottobre 1729



J.-S. Chardin, *Studio di nudo maschile*, 1720 circa. Stoccolma, National Museum, inv. NMH 2960/186 (verso)



P.-C. Trémolières, *Accademia d'uomo*, 1725 circa. Parigi, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. EBA 3196



F. Boucher, *Nudo accademico*, 1723-1727. Senlis, Musée d'Art et d'Archéologie, inv. A.00.5.510



P. Subleyras, *San Pietro guarisce un paralitico*, 1722-1725. Tolosa, Musée des Augustins, inv. 2004 1 280



A. Rivalz, *San Pietro guarisce un paralitico*, 1722-1725. Montpellier, Musée Fabre, inv. 837.I.265



A. Rivalz, Raymond de Saint-Gilles prende la croce, 1706. Tolosa, Musée des Augustins, inv. RO 226



P. Subleyras, *Annunciazione*, 1722-1725. Tolosa, Musée des Augustins, inv. 2004 1 278



P. Subleyras, *Ritratto di Mme Poulhariez e della figlia Anna*, 1726. Carcassonne, Musée des Beaux-Arts



P. Subleyras, *Ritratto dello scultore Pierre Lucas*, 1725 circa. Tolosa, Musée des Augustins, inv. RO 277



P. Subleyras, *Sogno di san Giuseppe*, 1726 circa. Londra, Courtauld Institute, inv. D.1952.RW.496



P. Subleyras, *Mosé e il serpente di bronzo*, 1727. Nîmes, Musée des Beaux-Arts



C. Vanloo, *Accecamento dei Sodomiti*, 1722 (?). Cambridge (Massachussets), Fogg Art Museum



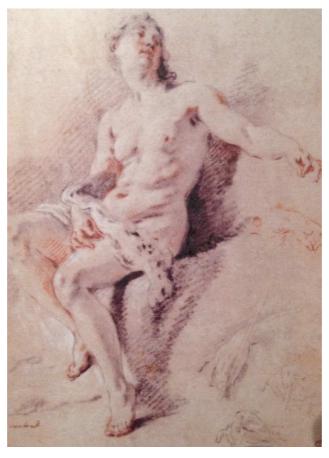
C. Vanloo, Betsabea al bagno, 1723-1726. Meaux, Musée Bossuet



F. Boucher, *Giuseppe che presenta suo padre e i suoi fratelli al faraone*, 1723-1724. Columbia, South Carolina, The Columbia Museum, inv. 1962.23



C. Vanloo, Betsabea al bagno, 1723-1726, particolare. Meaux, Musée Bossuet



J.-B. Vanloo, *Figura di Diana*, anni '20 del XVIII secolo (?). Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 33185



C. Vanloo, *Presentazione al Tempio*, 1725. Lione, primaziale di Saint-Jean



P.-C. Trémolières, San Giuseppe, guidato dal Padre e dallo Spirito Santo tiene per mano Gesù Bambino, 1725.

Pontoise, cappella del Carmelo



M.-F. Dandré-Bardon, *Predica di san Giovanni Battista*, 1725. Vire, Musée Municipal, inv. 1973.3



M.-F. Dandré-Bardon, *Predica di san Giovanni Battista*, 1725, particolare. Vire, Musée Municipal, inv. 1973.3



M.-F. Dandré-Bardon, *Selene ed Endimione*, 1726. San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, inv. 1943,214



M.-F. Dandré-Bardon da un suo dipinto (1725-1726), *Tobia ritrova i cadaveri*, ante 1727. Parigi, Bibliothèque Nationale



M.-F. Dandré-Bardon, *Sepelire mortuos*, 1725-1726, particolare. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 30866



C. Vanloo, *Sacrificio di Manué*, 1721. Parigi, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. MU 2897



C. Natoire, *Sacrificio di Manué*, 1721. Parigi, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. PR.P.4



F. Boucher, Giudizio di Susanna, 1721. Ottawa, National Gallery, inv. 38549



F. Boucher, Sant'Andrea, 1724-1725. Collezione privata



F. Boucher, *Sacrificio di Gedeone*, 1728 circa. Parigi, Louvre, inv. R.F. 1983-72



P.-C. Trémolières, *Concerto in un parco*, 1725-1728. Mercato antiquario. Galleria Schwed a Parigi nel 2007



L. Cars, Ritratto del vescovo Michel-Celse-Roger Rabutin de Bussy, 1724. Parigi, Bibliothèque Nationale



L. Cars da A. Watteau, *Fêtes venitiennes, dall'Oeuvre gravé*, Parigi 1732. Parigi, Bibliothèque Nationale



L. Cars da N. Lancret, *Camargo danzante*, 1731, particolare. Parigi, Bibliothèque Nationale



L. Cars da A. Watteau, Fêtes venitiennes, dall'Oeuvre gravé, Parigi 1732, particolare. Parigi, Bibliothèque Nationale



L. Cars, Frontespizio di tesi per Pierre-Cômes Savary-Brèves, 1729. Parigi, Bibliothèque Nationale



L. Cars da F. Lemoyne, *Ercole e Onfale*, 1728. Parigi, Bibliothèque Nationale



L. Cars da H. Rigaud, Ritratto di Sébastien Bourdon, 1733. Parigi, Bibliothèque Nationale



L. Cars da F. Boucher, *Les Precieuses ridicules*, per le *Oeuvres de Molière*, Parigi 1734.

Parigi, Bibliothèque Nationale



F. Boucher, Les Precieuses ridicules, per le Oeuvres de Molière, Parigi 1734, particolare. Parigi, Bibliothèque Nationale



L. Cars da F. Boucher, *Les Precieuses ridicules*, per l'Oeuvre de Molière, Parigi 1734, particolare. Parigi, Bibliothèque Nationale

## 3. L'esercizio di copia all'Accademia di Francia a Roma (1724-1734)

## 3.1 «Il ne faut pas contraindre le génie»

La vittoria del Grand Prix sanciva il primo vero successo nella vita di un artista: dava la possibilità di affrontare a spese della Corona il viaggio di perfezionamento all'Accademia di Francia a Roma e di acquisire gli strumenti necessari per diventare un valente pittore di storia. Il presente capitolo non mira a ricostruire e ripercorrere la carriera dei pittori della generazione del 1700 durante gli anni trascorsi presso l'Accademia di Francia, quanto a indagare l'insegnamento ricevuto seguendo il filo della Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome dal 1724 al 1734, vale a dire il decennio entro cui la maggior parte degli artisti trattati in questa ricerca effettuano il loro soggiorno a Roma, e selezionando alcuni casi significativi<sup>1</sup>.

Le vicende relative alla metà degli anni Venti si svolgono in un clima di rinnovamento, che coincide con il passaggio dal direttorato di Charles Poerson a quello di Nicolas Vleughels. Si può dire che mentre Poerson rappresenta la tradizione accademica, Vleughels è invece portavoce del moderno: prossimo alla cerchia di Watteau, subisce il fascino dell'élite intellettuale gravitante intorno a Pierre Crozat, per conto del quale svolge un prolungato viaggio in Italia «pour arranger le projet des Académies d'Italie», come dichiarato in una lettera dell'8 maggio 1725<sup>2</sup>. Ammiratore incondizionato di Correggio e soprattutto di Veronese, si forma all'Académie Royale fra gli anni Dieci e Venti, assorbendo ad evidenza le posizioni critiche di Antoine Coypel. Le sue notevoli capacità diplomatiche, che gli permettono in breve tempo di ambientarsi nell'alta società romana, completano un quadro di attento insegnante, capace di orientare ciascun allievo secondo le sue peculiarità<sup>3</sup>.

Nel 1724, anno in cui Vleughels arriva a Roma, in un primo momento per affiancare l'uscente Poerson, i pensionnares pittori sono tre: Charles-Joseph Natoire, Nicolas Delobel ed Etienne Jeaurat. Sono loro, infatti, i primi disegni di paesaggio dal vero della campagna romana, effettuati per la prima volta come esercizio accademico su indicazione di Vleughels. Il disegno di Nicolas Delobel, di qualche

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Correspondance 1887-1908. I volumi presi in considerazione sono: VII (1724-1728), VIII (1728-1732), IX (1732-1736). Cfr. inoltre la tabella relativa (3.1), che riporta i passi della Correspondance utili per comprendere l'insegnamento all'Accademia di Francia in questo decennio. La lettura della tabella integra le osservazioni riportate nel presente testo.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ivi 1887-1912, VII, 1897, p. 156.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Per Vleughels continua a essere valido: Hercenberg 1976; cfr. anche: Rosenberg 1973, pp. 143-153; Michel 1996, pp. 115-139 (il capitolo *Nicolas V leughels, relations et collections*). Al metodo di studio impartito da Vleughels durante il suo direttorato ho dedicato l'articolo *L'abecedario di un pensionnaire du roi. Carle V anloo a Roma (1728-1732)*: Rizzo 2010, pp. 53-60, con bibliografia precedente. Si veda inoltre: Caviglia Brunel 2012 (il capitolo dedicato all'insegnamento presso l'Accademia di Francia); Macsotay 2016, pp. 165-182.

anno più vecchio di Natoire e Jeaurat, oggi conservato al Louvre, raffigurante la *Vista della Domus Augustiniana dal Palatino*, è datato 1724, proprio l'anno in cui Vleughels, in autunno, inizia ad accompagnare gli allievi pittori nei dintorni di Roma<sup>4</sup>. È un esercizio di osservazione del naturale, che Delobel sembra intendere come riproduzione di ciò che è davanti agli occhi; invece i disegni di tal genere oggi conservati di Jeaurat, da datare fra il 1724 e il 1731 (alcuni riportano la data 1727), testimoniano uno studio più complesso, che di certo risponde meglio alle intenzioni di Vleughels. Essi sono infatti in gran parte su carta azzurra, che secondo le parole del futuro direttore negli studi d'après nature aiutava a dare l'idea del cielo: soprattutto la *Veduta del Colosseo* e la *Veduta della dogana vecchia*, del 1727, alla riproduzione del naturale aggiungono suggestioni poetiche, sottolineate dall'uso di matite colorate<sup>5</sup>.

Le divergenze fra Poerson e Vleughels si fanno subito insormontabili. Quest'ultimo, a quanto risulta dalla Correspondance su indicazione di Pierre Crozat, avanza poco dopo i suo arrivo la proposta di aumentare notevolmente il numero e la varietà dei modelli di studio, cosa che Poerson accetta di cattivo grado: «M. Wleughels m'ayant assuré qu'une copie d'après Pietre de Cortone, qui représente le Rapt des Sabines [in collezione Sacchetti], et qui est très beau, pourroit être très agreable, et je l'ay destiné au sr. Joras, le Titien [Baccanali della collezione Pamphilj] au sr. de Lobel et le Paul Véronèse [Ratto di Europa dei principi Pio] au sr. Natoire; ainsi, voilà en quoy bien occuper les trois peintres», scrive il 12 dicembre 1724<sup>6</sup>. Ma in una lettera del 9 agosto 1725 si scopre che alla fine, molto probabilmente per intervento di Vleughels, a Etienne Jeaurat è affidata la copia dell'Europa di Veronese, a Delobel del Tiziano, mentre a Natoire quella della Ratto delle Sabine di Pietro da Cortona<sup>7</sup>. Si nota dunque in questo episodio l'attenzione di Vleughels ad affidare a ciascun artista un esercizio di copia adatto alle sue caratteristiche e che può avere un risultato positivo sul suo stile: per Natoire, infatti, la confidenza con i modelli di Pietro da Cortona - come anche, più che negli altri pensionnaires, il confronto con la Roma contemporanea - sarà importante in numerose occasioni della sua futura carriera: a volte in maniera più evidente, nelle composizioni per esempio, a volte percepibile in alcuni dettagli o nell'uso dei toni cromatici8. Il fatto inoltre che Pierre Crozat suggerisse la scelta dei dipinti da copiare a Roma, così come riportato nella Correspondance, non va sottovalutato. In una lettera del 15 gennaio 1725 D'Antin scrive a

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Per lo studio del paesaggio dal vero promosso da Vleughels: Beck Saiello 2016, pp. 323-335.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> I disegni qui citati di Delobel e Jeaurat si trovano al Louvre, inv. RF 5172; Parigi, Ecole des Beaux-Arts, inv. P.M. 1989, inv. P.M. 2570, inv. P.M. 2545. Negli ultimi anni numerosi studi di paesaggio da attribuire a Etienne Jeaurat sono comparsi sul mercato antiquario, a testimonianza di un genere a cui il pittore a Roma si era dedicato con assiduità e ottimi risultati: solo per fare qualche esempio, la *Veduta del Colosseo* (matita nera, lavis di inchiostro bruno e rialzi di guazzo bianco su carta azzurra, 405 x 305 mm), della Galerie Terradès di Parigi, e *Rovine del Colosseo* (matita nera, sanguigna, penna e inchiostro bruno, lavis di inchiostro bruno, rialzi di guazzo bianco, 354 x 252 mm), uscita all'asta Christie's, South Kensington, il 16 novembre 1999, n. 162; il *Paesaggio d'Italia* (acquerello et guazzo su matita nera e *papier vergé crème*, 257x415cm), acquistato nel 2004 dal Musée des Beaux-Arts del Canada, inv. 41422. Cito anche la *Vista del Tevere dalla Ripagranda*, della Fondation Custodia di Parigi, inv. 1986-T 34.

 $<sup>^{6}</sup>$  Correspondance 1887-1908, VII, 1897, p. 102.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ivi, pp. 193-194.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Per Natoire si rimanda alla monografia di Caviglia Brunel 2012.

Poerson, che pochi mesi dopo avrebbe ceduto la direzione a Vleughels: «Je suis fort aise que vos élèves s'appliquent à copier les beaux tableaux que M. Crozat vous a désignez; on peut bien s'en rapporter à lui. Mais vous pouvez m'indiquer, ou choisir vous mêmes, ce que vous jugerez de plus beau; je déterminerai plus sûrement mon choix sur votre goût». L'ingerenza del collezionista francese, negli stessi anni a capo del lungo e complesso progetto del Recueil che prevedeva la riproduzione in stampa di dipinti italiani delle collezioni del re e del reggente, oltre che di altri collezionisti principalmente in Francia ma anche all'estero, va ancora analizzata con la dovuta attenzione. Il primo volume dedicato alla Scuola Romana non uscì che nel 1729, ma era già in preparazione e quasi terminato nel 17249. Vleughels partecipa alla sua esecuzione già dagli anni Dieci, e poco dopo l'inizio del suo secondo soggiorno in Italia, proprio nel 1724, inizia a visitare di nuovo come già più di un decennio prima diverse città della penisola, per raccogliere informazioni sui pittori italiani e soprattutto per conoscere le collezioni private, al fine di facilitare lo studio di Crozat. Importanti sono i suoi soggiorni in Emilia-Romagna, a Bologna, Piacenza, Parma e Modena, principalmente per avere notizie su Correggio, e occasioni durante cui Vleughels stringe rapporti di amicizia con pittori come il modenese Antonio Consetti, che esegue su indicazione dell'artista francese, fra il 1724 e il 1727, diversi disegni di copia proprio da opere di Correggio, ad esempio l'Adorazione dei Pastori<sup>10</sup>.

Possiamo immaginare che Vleughels abbia avuto le stesse intenzioni a Roma, vista la sua preferenza per lo studio nelle collezioni private, e su artisti ben più selezionati, che potevano risultare utili agli allievi per comparare con facilità tante maniere diverse. Dai modelli citati nelle lettere qui sopra riportate del dicembre 1724 e dell'agosto 1725 si comprende che per Vleughels il disegno, da sempre fulcro dell'insegnamento accademico, si affianca al colore, secondo le indicazioni di Antoine Coypel e ancora prima di Roger de Piles. Ne è un esempio l'episodio riportato in una lettera del novembre 1724, in cui Vleughels, alla proposta di Poerson di far copiare agli allievi gli affreschi di Domenichino nella chiesa di San Silvestro, commenta: «Ce sont des fresques qui sont assurément belles, mais qui sont toujours des fresques, c'est-à-dire qu'il y a peu de couleur et par conséquent peu d'effet»; l'affresco non è dunque la

<sup>9</sup> Si veda: Haskell 1987. Cfr. anche: Hattori 2006, pp. 17-25.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Cfr. in particolare quanto riportato da Campori 1866, pp. 152-153, a introduzione del carteggio fra Nicolas Vleughels e l'abate Grassetti, che si svolge fra il 1710 e il 1732: «Il lungo soggiorno in Italia, la conversazione coi dotti e le lettura lo [Vleughels] avevano reso famigliare con la storia nostra, e del suo sapere diede saggio nelle informazioni somministrate al Mariette per compilare il suo *Abecedario pittorico* testé pubblicato, e nella traduzione del dialogo della pittura del Dolce stampata in Firenze nel 1735. In questo carteggio con l'Ab. Gio. Ant. Grassetti Vice Bibliotecario e soprintendente al Museo Estense, dotto uomo amico del Muratori, s'incontrano alcuni cenni d'artisti quali sono il Consetti e il Zoboli modenesi, il Le Gros, il Parocel, il Bouchardon francesi, nonché notizie artistiche d'ogni maniera. Fu [...] amicissimo del famoso amatore e curioso Crozat, dal quale fu raccomandato al Cav. Gabburri nel 1724 [...]. Il Vleughels coll'intermezzo del Grassetti aiutò il medesimo nelle investigazioni intraprese per iscrivere la vita del Correggio. Les recherches, disse il Mariette (*Description des desseins du Cabinet de M. Crozat*) que M. Crozat a faites toutes sa vie pour honorer le Correge qui étoit son heros, sont connues de toutes les curieux'. Il Grassetti chiese memorie in proposito a un Canonico Brunorio uomo di poca critica che gliene fornì di in buon dato di vere, di false ed inani, le quali furono trasmesse al Crozat che non fece alcun uso di queste e di quant'altre notizie aveva raccolto». Si veda anche l'articolo di Eidelberg 2011, pubblicato on line.

tecnica migliore per studiare il colore, che necessita di un'attenzione particolare e le condizioni adatte per essere osservato<sup>11</sup>. Resta lo studio del disegno come perfezionamento, che regolarizza le forme e le figure; come spiega il suggerimento offerto dal direttore Vleughels a Michel-François Dandré-Bardon, arrivato nel 1726 a Roma, di migliorare la prima versione della grande tela con *Augusto che punisce i concussionari*, criticata dai committenti provenzali (i parlamentari di Aix) per i risultati disegnativi deboli: la seconda versione della tela, dipinta nel 1729, dimostra infatti uno studio approfondito sulle composizioni di Raffaello rispetto al primo risultato, molto sensibile invece a quanto Dandré-Bardon aveva fatto a Parigi negli anni precedenti<sup>12</sup>.

Nell'ottobre 1726 Vleughels scrive: «Tous, excepté les architectes, ils vont à présent à dessiner au Vatican, d'après Raphael, et j'y vais aussi voir ce qu'ils fonts<sup>13</sup>. L'esecuzione di disegni di studio da Raffaello, nelle Stanze in Vaticano e alla Farnesina, resta di certo uno spunto fondamentale dell'attività di copia, sia dei pittori sia degli scultori, insieme a quello dai Carracci in Palazzo Farnese. I disegni da Raffaello eseguiti dai pensionnaires, che ancora oggi si conoscono, sono molto numerosi: si tratta soprattutto di sanguigne raffiguranti studi di teste, o gruppi per la composizione, poi conservati dagli artisti per tutta la vita e sovente riproposti in diverse forme lungo la carriera. Ma secondo la prospettiva del direttore l'esercizio di copia verso gli Antichi (e dunque anche verso Raffaello) va modificata nel suo intento; così continua la lettera: «Je ne puis m'empecher de dire à V.G. que c'est ainsi qu'il faut étudier pour devenir habile, et si, depuis un siècle, la peinture semble déchoir de la perfection où elle se trouvoit, c'est qu'on ne prend pas assez de peine pour devenir sçavant; on se contente de ce que la nature a donné, qu'on enjolive par la pratique, ce qui produit des tableaux passables et gracieuz, mais, en verité, qui ne peuvent aucunement figurer avec les anciens, parce qu'ils ne sont ny étudiez, ny si remplis d'érudition»<sup>14</sup>. Il concetto di studio dell'Antico come tramite per correggere il disegno non era nuovo, e sovente ribadito anche da Poerson durante il suo direttorato; tuttavia Vleughels intende 'riempire d'erudizione' tali modelli, un un'accezione che non tarderà a spiegare nella successiva corrispondenza con D'Antin.

D'altronde è ben nota lettera del 13 febbraio 1727, che esemplifica al meglio le preferenze del direttore e consiglia ai pensionnaires di recarsi a studiare con profitto a Venezia, Firenze, Bologna, Parma, Napoli, in particolare nei palazzi privati<sup>15</sup>. In tale lettera il direttore indica modelli di studio ad evidenza 'coloristes':

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Correspondance 1887-1908, VII, 1897, p. 90.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Così Vleughels definisce Dandré-Bardon nell'agosto 1727: «son fort est l'invention et la couleur [...] à qui il ne manque, pour dire la verité, que ce qu'il peut apprendre dans Rome, qui est la correction et les belles formes» (*Correspondance* 1887-1908, VII, 1897, pp. 364-366). Il dipinto (oggi ad Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 823.1.1-2), era previsto per il Parlamento di Aix-en-Provence. Le due versioni, eseguite entrambe a Roma, sono dipinte fronte e retro sulla stessa tela. Cfr. Chol 1987; Virassamynaïken 2010, pp. 42-47.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Correspondance 1887-1908, VII, 1897, pp. 290-291.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Ivi, p. 321. La lettera si sofferma sul nome di Sebastiano Ricci come pittore molto abile, che a Venezia «s'offre volontiers à avoir soin des élèves»; ma leggendo fra le righe sembra di capire che si tratterebbe più che altro di un appoggio logistico che Ricci

se in giro per l'Italia, e soprattutto nel Lombardo Veneto, gli allievi potevano apprendere il colore, a Roma essi si dovevano invece soffermare sulla correttezza delle forme, come Vleughels specifica inoltre riferendosi a Dandré in una lettera dell'agosto 1727: «à qui il ne manque, pour dire la verité, que ce qu'il peut apprendre dans Rome, qui est la correction et les belles formes»<sup>16</sup>. I risultati del nuovo direttorato di Vleughels non tardano ad arrivare, soprattutto grazie all'abilità diplomatica di quest'ultimo, che fa in modo di introdurre il più possibile i pensionnaires nel panorama artistico romano. Poco dopo infatti, nel 1725, Charles-Joseph Natoire, come abbiamo visto uno dei suoi primi allievi a Roma, vince il celebre concorso clementino indetto dall'Accademia di San Luca. Il disegno presentato, raffigurante Mosé e le tavole della Legge, di cui oggi si conoscono anche una versione su tela e un altro disegno più abbozzato<sup>17</sup>, in realtà rivela ancora l'impronta predominante degli anni Venti a Parigi, fra spunti dell'ammirato maestro Lemoyne, come le figure sottili, e i riferimenti a Dandré-Bardon, con cui cui Natoire proprio nello stesso periodo sta collaborando per le illustrazioni del De Sacrosancti Cordis Dei, volume pubblicato nel 1726 a Roma con incisioni di Pietro Nasini, e per conto del padre gesuita Gallifet. Caratteri simili si scorgono anche nella tela con la Cacciata dei mercanti dal tempio, realizzata tra il 1727 e il 1728 da Natoire per il cardinale Polignac, ambasciatore francese a Roma, e ora in Saint-Médard a Parigi. La figura di Cristo però, al centro della composizione, sembra riflettere proficuamente sulle invenzioni di Raffaello in Vaticano e su modelli scultorei, come dimostra in particolare il disegno preparatorio per la singola figura già in collezione Puech<sup>18</sup>.

Nel luglio 1728 Vleughels propone ancora una volta ai suoi allievi un modello di studio particolare e inedito, e che può essere utile per apprendere sia il disegno sia il colore: «Demain, dans ma chambre, il y aura une petite Académie. J'ay trouvé un Schivone [sic Schiavone], qui a une tête très belle et fort extraordinaire; j'en veux faire quelqu'étude»<sup>19</sup>. È su questo punto che risulta ancora una volta particolarmente interessante l'indicazione relativa ai suggerimenti di Crozat su alcuni dei dipinti da copiare. Si tratta di una direzione ancora da indagare, a cui si può qui offrire qualche spunto. Le collezioni private e i modelli di copia suggeriti a Vleughels per lo studio dei pensionnaires fuori Roma, di cui si parla nella già citata lettera del febbraio 1727, non sembrano casuali: a Venezia, la collezione dei Pisani Moretta, in cui era possibile copiare il celebre dipinto con *La famiglia di Dario* di Veronese, definito da Vleughels «un chef-d'oeuvre» [tuttora visibile nel palazzo veneziano]<sup>20</sup>, e quella di Barberigo delle Terraste, con

potrebbe dare agli allievi, più che di insegnamento: «mais, outre qu'il faudroit faire quelque présent, ce qui me paroît inutile, ceux que nous envoyons ont bonne volonté et sont très capables de profiter par eux-mêmes, et y sont plus intéressez que personne».

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Correspondance 1887-1908, VII, 1897, pp. 364-366.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Entrambi oggi in collezione privata. Caviglia Brunel 2012, p. 190.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Già collezione Marcel Puech; Avignone, Musée Calvet, inv. 996.7.394.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Correspondance 1887-1908, VII, 1897, p. 426.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Sul collezionismo della famiglia Pisani Moretta: *I Pisani Moretta* 2015; Terribile 2009. Dal 27 febbraio al 4 marzo 1725 Vleughels è a Venezia, «pour exécuter un projet que M. Crozat m'a assuré, dans quelqu'une de ses lettres, que V.G. [il duca

numerose tele di Tiziano<sup>21</sup>. A Parma, nelle collezioni ducali, vi era un quadro «du Corège, qui mérite seul qu'on y aille pour étudier d'après [l'Adorazione dei Pastori anche indicata come la Notte, oggi alla Gemäldegalerie di Dresda]»; sempre in Emilia, «Le cabinet du duc de Modène est le plus beau de toute l'Italie». A Firenze, dove il pittore godeva dell'amicizia di Francesco Maria Gabburri a cui era stato presentato da Crozat, «il y a une très belle gallerie, pleine de tableaux de différents maîtres [la Galleria degli Uffizi, aperta poi al pubblico nel 1789]»<sup>22</sup>. A Napoli, «on trouve de très belles choses». Ciascuna di queste indicazioni contiene molteplici sfaccettature: non solo si tratta di opere mai copiate in precedenza dai pensionnaires, ma ogni autore nominato corrisponde a una Scuola pittorica d'Italia e a un diverso modo per gli allievi di acquisire una maniera: così termina infatti la stessa lettera «Les différentes manières qu'on peut aller étudier dans tous ces endroits forment seurement, lorsqu'on étudie véritablement et qu'on sçait bien prendre ce qu'on a de besoin. C'est ainsi qu'en tous les temps se sont formés les grands hommes». Alcuni di essi sono i pittori più elogiati da Roger de Piles e anche da Antoine Coypel, e quelli su cui punterà il Recueil di Crozat: Correggio come noto è infatti il pittore preferito dall'erudito francese, e l'Adorazione dei Magi in collezione ducale a Parma rappresentava il dipinto su cui Vleughels e Crozat avevano cercato più informazioni; Veronese è di certo il pittore di cui verranno riprodotte più opere nel terzo volume, anche se non specificatamente La famiglia di Dario in collezione Pisani Moretta. La collezione del duca di Modena, che confluirà nella Galleria Estense, era stata oggetto di studio da parte di Vleughels in special modo durante il primo soggiorno in Italia alla metà degli anni Dieci - molto probabilmente anche per quanto riguarda la ricca parte di medaglie e monete antiche, soggetti a cui Vleughels si interessava a Roma -, come testimonia d'altronde il già citato scambio epistolare con il modenese abate Grassetti<sup>23</sup>.

Inoltre l'insistenza autocelebrativa di Vleughels nell'indicare come, grazie al suo precedente lavoro diplomatico, tutti nelle varie città avrebbero accolto gli allievi dell'Accademia di Francia senza problemi permettendo l'esercizio di copia, è prova che i suoi assidui viaggi in Italia, anche quelli degli anni Dieci, avevano avuto principalmente lo scopo di conoscere le principali collezioni private italiane. Solo in seguito l'operato di Vleughels era risultato utile per preparare l'ingresso dei pensionnaires nei diversi cabinets.

d'Antin] approuveroit». Vleughels infatti si sta impegnando per far lavorare i pensionnaires nelle Accademia di Venezia, Modena, Bologna e Parma (*Correspondance*, 1887-1908, VII, 1897, p. 134; Hercenberg 1974, p. 46).

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Cfr. Siebenhüner 1981.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Borroni Salvadori 1974, pp. 1503-1564, in particolare pp. 1515-1526. Si veda anche la lettera inviata da Crozat a Gabburri il 20 agosto 1724, in cui si parla chiaramente del progetto delle Accademie d'Italia: «Io la richieggo della sua protezione per il Sig. Veugle, che deve succedere al Cav. Poerson. Egli è un galantuomo, e bravo nella sua professione, in cui si fa onore. Egli le comunicherà l'idea, che abbiamo d'unire le differenti accademie d'Italia con quella che il re mantiene in Roma; a fin che i giovani, che si rilevano in questa, siano ricevuti nell'altre tutte per approfittarne. Io suppongo che quella, che fioriva in Firenze fin da' tempi di Michelagnolo, sussista ancora. Non farà di vantaggio per gli giovani, che su tiran su in codesta accademia, di poter essere ammessi in quella di Roma? e pe' giovani Francesi parimenti nel passar da Firenze poter andare a studiare sopra l'opere, che sono in codesta città co' lumi, e le direzioni di quelli, che presiedono a codesta Accademia ?» (Hercenberg 1974, p. 45).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Sulla collezione estense: *Ducal Galleria Estense* 1990.

Anche l'aggregazione nel 1725 con l'Accademia Clementina di Bologna, definita dal direttore francese «une des plus belles qui soit en Italie», può essere fatto rientrare, almeno in parte, in questo piano<sup>24</sup>; essa ha il merito di favorire i rapporti con alcuni pittori bolognesi che negli anni Trenta arrivano all'Accademia di Francia a perfezionare la loro formazione, come vedremo importanti per comprendere al meglio lo scambio di modelli e l'insegnamento in Palazzo Mancini in questo periodo.

Lo stesso può essere riscontrato per quanto riguarda le collezioni romane verso cui gli allievi vengono indirizzati da Vleughels: l'elenco che possiamo trarre dalla Correspondance è piuttosto ampio, e necessita di un successivo approfondimento<sup>25</sup>; merita in questa occasione soffermarsi su due in particolare: quella Colonna, definita da Vleughels come «la plus belle qui soit à Rome», e quella Giustiniani, della quale il principe aveva permesso la copia per la prima volta all'interno del suo palazzo, e da cui proveniva la tela con la Vergine e i santi Pietro Eremita e Antonio Abate di Guido Reni, copiata da Pierre-Charles Trémolières nel 1730: «C'est une grâce considerable que nous a accordé le prince Justiniani, car jamais il n'a laissé copier dans son palais»<sup>26</sup>. Sul fatto che la collezione Colonna fosse la più bella di Roma ci sono pochi dubbi: essa riuniva infatti opere rappresentative di ogni Scuola italiana e straniera, ma soprattutto ciò che poteva risultare interessante agli occhi di Vleughels e dei suoi allievi era la presenza di artisti contemporanei, soprattutto di Roma ma non solo. Sappiamo per certo che l'affresco di Giuseppe Chiari con l'Apoteosi di Marcantonio II Colonna fu osservato da Pierre Subleyras, che ne copia un particolare, la figura della Forza che incatena il Tempo a una colonna, emblema della famiglia, in un disegno di studio oggi al Louvre<sup>27</sup>. Il ricco e seducente modello dispiegato da Sebastiano Ricci nell'affresco con l'Apoteosi della Vittoria di Lepanto, eseguito nel 1692 sulla volta della Sala degli Scrigni, poteva risultare invece per i pensionnaires di Vleughels più complicato e insolito da studiare. Tuttavia si tratta di una delle sue poche testimonianze a Roma, e una presenza importante del panorama artistico contemporaneo della città, che i Colonna avevano saputo accaparrarsi qualche decennio prima<sup>28</sup>. La collezione Giustinani era invece provvista di una splendida e varia quadreria con esempi di Cinque e soprattutto di Seicento, e di certo era gradita a Vleughels anche per la straordinaria galleria di sculture, già incisa nel secolo precedente, fra cui compariva il *Cristo con la croce* di Michelangelo, oggetto di copia degli allievi<sup>29</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Nel 1725 Nicolas Vleughels viene nominato accademico d'onore dell'istituzione bolognese: Zanotti 1739, II, p. 330. Una prima richiesta di unione fra le istituzioni era già stata avanzata nel 1710 dall'Accademia di Bologna attraverso Giovan Pietro Zanotti e Luigi Ferdinando Marsili: Benassi 2004, p. 271.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> L'elenco delle collezioni frequentate dai pensionnaires fra il 1724 e il 1734, come si ricava dalla *Correspondance*, comprende: Barberini, Bolognetti, Borghese, Colonna, Giustiniani, Pamphilj, Pio, Sacchetti.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Correspondance 1887-1908, VIII, 1898, p. 118. La tela originale Giustiniani, conservata dall'Ottocento a Berlino, è andata distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale: S. Pepper, Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text, Oxford 1984, p. 292.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 32928; pubblicato da Rosenberg, Lesur 2010.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Per la collezione dei dipinti Colonna: Safarik 1996; Galleria Colonna 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Cfr. Capitelli 2001, pp. 115-128; Danesi Squarzina 2001, pp. 17-45; Ead. 2003.

L'idea di Vleughels, che in qualche modo sentiva proprie le istanze di Pierre Crozat e della sua cerchia e se ne faceva portavoce, era dunque quella di poter studiare agevolmente non solo il disegno, ma anche il colore e la composizione, attraverso l'esercizio di copia nelle collezioni private, grazie cui gli allievi, senza spostarsi da Roma, erano messi nelle condizioni di poter apprendere una loro particolare maniera.

Si tratta di un momento particolarmente fortunato (e affoliato) per l'Accademia di Francia: nel 1728 sono infatti arrivati i nuovi pensionnaires - i pittori Carle e Louis-Michel Vanloo, Pierre Subleyras, Pierre-Charles Trémolières, Louis-Gabriel Blanchet, Pierre Bernard e gli scultori Pierre-Etienne Le Bon e Michel-Ange Slodtz - mentre Charles-Joseph Natoire ed Etienne Jeaurat, arrivati nel 1724, sarebbero tornati in patria di lì a breve. Al 15 luglio 1728 data una lettera fondamentale per comprendere l'insegnamento impartito in tali anni: «dans notre maison, comme les choses vont, ce seroit une espèce de crime d'en agir d'autrement; même dans les conversations que nous avons, on ne parle que des moyens de s'avancer, de profiter du temps, du naturel et des belle choses qui se recontrent ici. Je leur ai si bien gravé cela dans leur coeur que j'en trouvai six, vendredi dernier, qui s'etoient assemblés dans une petite sale, qui avoient fait dépouiller le fils de notre modèle, qui est très bien, et là, moyennant quelque bagatelle qu'ils débourçoient chacun, ils travailloient toute la journée d'après lui; ils l'avoient posé dans l'attitude d'une figure antique; ensuitte, ils alloient comparer contre l'antique même ce qu'ils avoient peint, affin de voir la différence de la nature véritable à la nature recherchée et, pour ainsi dire, corrigée. Je les louai fort, et véritablement ce sont de très bonnes études. Ils dessinent encore les plus belles statues antiques, grandes comme elles sont, ce qui leur apprend à bien développer une figure et à en retenir toutes les parties par coeur, ce qui leur sera d'un grand profit»<sup>30</sup>. Al modello vivente i pensionnaires, riuniti in un'assemblea di studio improvvisata, fanno assumere una posa da scultura antica, per poi comparare i risultati della copia ottenuti, sia dai pittori sia dagli scultori, con una vera scultura antica, per capire le differenze con l'osservazione della natura<sup>31</sup>. Del resto negli stessi anni Vleughels ampia e diversifica la collezione di calchi in Accademia, sovente sistemandoli anche in posizioni che permettevano agli allievi, pittori e scultori, di studiarli sotto ogni punto di vista<sup>32</sup>. Non è difficile pensare qui alla Veduta di un'accademia ideale disegnata in più versioni da Charles-Joseph Natoire qualche anno dopo (l'esemplare del Courtauld Institute di Londra è datato 1746), che ben riflette la ricchezza dei metodi di studio e di modelli in uso a partire dal direttorato di Nicolas Vleughels, nell'Accademia di Roma e poi in quella di Parigi<sup>33</sup>. Vi è raffigurata infatti un'affollata seduta di studio e di posa, in cui gli allievi sono intenti a copiare dall'Antico e da modello vivente, seduti intorno ai loro soggetti in diverse posizioni.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Correspondance 1887-1908, VII, 1897, p. 439.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Nel filone dell'osservazione del dato naturale si inseriscono anche gli altri due principali pratiche di studio introdotte da Vleughels in tali anni: i disegni di figura panneggiata, e quelli di teste di vecchio; per il dettaglio cfr. la tabella relativa (3.1).

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Su questo punto cfr. Macsotay 2014, pp. 195-265 (il capitolo Vleughels's drawing sculptors).

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Caviglia Brunel 2012, pp. 334-336. Per le collezioni di calchi presenti in Palazzo Mancini: Macsotay 2010, pp. 181-196.

In questa direzione rientra anche l'interesse di Vleughels a seguire da vicino i numerosi scavi condotti fra gli anni Venti e Trenta del Settecento nelle campagne intorno a Roma, soprattutto dai cardinali Albani e Polignac, che frequentavano assiduamente Palazzo Mancini: un'attenzione ancora una volta rivolta all'inedito, a nuovi modelli dell'Antico - come la *Giocatrice di aliossi*, scultura ritrovata all'inizio degli anni Trenta, che avranno un peso significativo nella formazione degli scultori presenti in Accademia, soprattutto Bouchardon<sup>34</sup>.

La convivenza fra pittori e scultori nella medesima istituzione, e anche nelle stesse sedute di studio, permette di condividere sovente modelli di copia. Un esempio eloquente è il gruppo di disegni da riunire intorno al bassorilievo con la *Canonizzazione dei Cinque santi* di Angelo de' Rossi in San Pietro. Ad oggi se ne conservano infatti diversi, da riferire a Natoire, Carle Vanloo, Edme Bouchardon. Sono sanguigne che mettono in risalto i differenti approcci al medesimo oggetto di copia, a seconda che l'autore sia un pittore o uno scultore, ma non solo: Natoire e Vanloo preferiscono isolare una figura, studiandone i contorni e imprimendo negli occhi il gesto, da utilizzare all'occorrenza nelle loro opere. Bouchardon preferisce invece dedicarsi all'intero bassorilievo, tracciato a matita calcando le ombre e le luci, per esaltarne l'effetto plastico<sup>35</sup>.

Bisogna tenere in conto la grande dispersione di materiale di studio e di disegni eseguiti dai pensionnaires durante la loro permanenza all'Accademia di Francia; tuttavia non mi sembra un caso che l'allargamento dei modelli proposto da Vleughels a partire dal 1724 abbia molta presa, in particolare, su Charles-Joseph Natoire, uno dei pochi pittori presenti nel momento del passaggio di direttorato, e incaricato proprio da Vleughels di soffermarsi sulla copia di Pietro da Cortona. Complice anche il grande numero di disegni rimasti del pittore, eseguiti a Roma, e la recente sistematizzazione del materiale nella monografia a lui dedicata, sembra proprio che sia Natoire a dedicarsi con maggiore attenzione, varietà e assiduità alla copia dei maestri moderni, fino ad arrivare anche ai contemporanei, come Francesco Trevisani e Benedetto Luti. È come se l'aver vissuto i primi momenti del cambiamento orientato da Vleughels lo abbia portato a una maggiore sperimentazione e larghezza di vedute, che arrivano anche a un rapporto piuttosto stretto con la scultura<sup>36</sup>.

Il 26 maggio 1729 il direttore scrive: «Je les laisse choisir, car il ne faut pas contraindre le génie; on ne fait plus avec amour et, par conséquent, peu ou point de profit; pourvu qu'ils choissent bien, je suis content. Je leur ai dit: 'Promenez-vous les fêtes et dimanches, dans les beaux-cabinets de Rome; voyez les

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Cfr. Méjànes 1998, pp. 95-97. La *Giocatrice di aliossi* compare dagli scavi nella Villa Giustiniani nel 1732 ed è subito acquistata da Nicolas Vleughels per la collezione di Polignac, che poco dopo lascia l'Italia: Brugerolles, De Polignac 1993, pp. 59-76, soprattutto p. 73. Sugli scavi intorno a Roma promossi da Albani e Polignac: De Polignac 1992, pp. 19-30; Dostert 2000, pp. 191-198; *Id.* 2001, pp. 93-151; Cacciotti 2001, pp. 25-60.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Per i disegni qui citati, rispettivamente: Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 31407; Parigi, mercato antiquario nel 2002; Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 23912.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> È un punto messo in luce da Stein 2000, pp. 167-187.

belles choses qui vous touchent; il sera difficile si je ne vous fais avoir la permission de le copier'. Et ainsi chacun, suivant son gôut, aura lieu de se perfectionner sur d'excelens originaux qui donnent dans leur génie»<sup>37</sup>. Oltre a segnalare ai suoi allievi una grande quantità di luoghi in cui trovare opere su cui esercitarsi, Vleughels consiglia anche di selezionare per proprio conto su cosa focalizzare l'attenzione. Una libertà di scelta in cui però le indicazioni del direttore hanno un ruolo fondamentale: resta in primo piano la copia in Vaticano, alla Farnesina e in Palazzo Farnese; fra le chiese, luoghi pur considerati poco adatti all'esercizio degli allievi da Vleughels, rimane fondamentale Santa Maria della Concezione, per il San Michele di Guido Reni e l'Anania che ridà la vista a san Pietro di Berrettini, principalmente. Ma sono soprattutto le collezioni private, per lo più in precedenza mai frequentate dai pensionnaires, a offrire gli spunti migliori: l'esempio più calzante in questo caso è quello di Carle Vanloo, a cui, fra le opere da copiare per esercitarsi, Vleughels propone con una certa insistenza una tela di Veronese presente in Casa Colonna. Come se il lungimirante direttore avesse compreso che Vanloo, in fondo, necessitava di accanirsi su un esercizio di quel tipo per accostarsi meglio al mondo veneziano, rispetto a quanto mostrato a Parigi: l'11 luglio 1730 Vleughels scrive a D'Antin: «Hier, j'envoyai prendre la mesure d'un beau P. Veronese que le frère de M. Vanloo ira copier avec plaisir et qui, comme je l'espère, lui sera d'un grand profit». Il 24 agosto aggiunge: «Hier, Vanloo acheva, au palais Colonne, la copie d'après P. Veronese, qui est fort bien; cette manière de peindre lui fera grand bien; je chercherai à lui en trouver d'autres du même auteur». Vleughels, a differenza di quanto faccia con gli altri allievi, insiste molto con Vanloo su questo punto; il 15 marzo 1731 scrive ancora: «Je fis copier cet été au frère de M. Vanloo une Vénus d'après Paul Véronèse; il en si bien profité qu'il en vient de composer une, qui fait compagne à ce tableau, qui ne lui est guère inférieure et bien dans le goût de cet habile peintre. Il me paroit que cette étude lui a été d'un grand profit». Il direttore si riferisce alla Venere che disarma Amore, nel Settecento conservata dai Colonna e ora in collezione Crediop a Roma. A oggi non è nota una tela di Vanloo rappresentante una Venere dal Veronese, come del resto non è attualmente segnalata alcuna sua copia certa dal pittore veneziano, punto di riferimento per l'armonia dei colori ma anche per la composizione, come più volte sottolineato da Roger de Piles nel Cours par principes. Ma ne resteranno vistose tracce soprattutto nella produzione subito successiva al soggiorno romano. In questo caso, scegliendo la Venere che disarma Amore della collezione Colonna, credo che Vleughels puntasse anche a indirizzare il giovane pittore verso lo studio di un soggetto sapientemente sofisticato e sensuale, per migliorarlo sul piano della resa espressiva<sup>38</sup>.

-

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Correspondance 1887-1908, VIII, 1898, p. 29.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Per le lettere qui citate: Ivi, pp. 124, 136. La *Venere che disarma Amore* è descritta per la prima volta in Casa Colonna nell'inventario del 1689, viene venduta a fine Settecento ed entra nell'attuale collezione nel 1990: *Fasto romano* 1991, pp. 117-118; *La collezione d'arte* 2002, pp. 28-29.

Altro caso significativo è quello di Pierre-Charles Trémolières, arrivato in Accademia nel 1728; dopo qualche tempo, e un brillante dipinto raffigurante Agar e l'Angelo (1729 circa) che pare rappresentare una sbandata del giovane allievo per le prove del collega pensionnaire François Boucher, inizia una serie di copie da maestri bolognesi, a partire dalla Madonna col Bambino e i santi Antonio Abate e Pietro Eremita da Guido Reni, in collezione Giustiniani, datata 1730<sup>39</sup>. Poco prima del termine della sua borsa di studio, nel 1732, è inoltre richiesto dal cardinale Ottoboni, per il tramite di Alessandro Albani, per realizzare una serie di dipinti tratti dalle tele con i Sette Sacramenti di Giuseppe Maria Crespi, commissione che gli permetterà di restare in Accademia ancora per un anno. Una volta partito da Roma, si fermerà poi a Bologna, dove si eserciterà su un dipinto di Cavedone, Sant'Alo e san Petronio che adorano la Vergine con il Bambino, significativamente copiato anche, qualche decennio più tardi, da Joseph-Marie Vien, altro protégé del conte di Caylus<sup>40</sup>. L'orientamento di stile a cui il direttore mirava per Trémolières, che ha i suoi risultati, in particolare nella produzione successiva, in un rococò più composto, e per alcuni aspetti precursore del successivo recupero del grand goût nell'ultima parte del Settecento, è esplicitato in una lettera del 22 ottobre 1734: «Trémollière sera, que je crois, dans un peu à Paris; il a plu ici, et, comme je l'ai déjà dit à V.G., on l'a vu partir à regret; il s'est fait une manière, en copiant certains tableaux que je lui ai procurez, qui ne déplaira pas; elle aura au moins la grâce de la nouveauté»<sup>41</sup>. Osservando la copia da Reni di Trémolières, oggi a Grenoble, si avverte immediatamente la correzione stilistica che Vleughels auspicava per il pittore, e per il quale la scelta di opere come quella in collezione Giustiniani aveva sortito l'effetto voluto: la Madonna in alto, con il Bambino in braccio e affiancata da putti risente di uno stile più morbido, sottolineato da colori più tenui. Le figure dei due santi invece seguono bene l'originale nella cifra stilistica più severa e nei toni più cupi. Rispetto al San Michele in Santa Maria della Concezione, sovente oggetto di copia da parte dei pensionnaires, la tela con la Madonna e i santi Antonio Abate e Pietro Eremita non ha infatti lo stile «faible» che sovente veniva riconosciuto a Reni - ne aveva parlato anche Antoine Coypel nel Discours del 1721 - e anzi al contrario rappresentava un esercizio valido per correggere alcuni slanci leziosi squisitamente rococò<sup>42</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Il primo dipinto si trova in collezione privata parigina; il secondo a Grenoble, Musée des Beaux-Arts, inv. 36. Sulle personalità indipendenti di Boucher e di Pierre Subleyras, a Roma e negli anni successivi, cfr. il prossimo capitolo.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> La stessa opera di Cavedone è copiata anche da Boucher in un disegno in collezione Mariette, ora perduto: Rosenberg 2011, I, p. 332. Per i dipinti e i disegni di Trémolières relativi a queste committenze: *Pierre-Charles Trémolières* 1973, pp. 98-99; la serie di copie dagli originali di Crespi, commissionati da Ottoboni e conservati a Roma nel palazzo della Cancelleria, si trova oggi presso la Fondazione Accorsi di Torino; affascinato dai soggetti che era stato chiamato a copiare, Trémolières fra il 1734 e il 1736 realizza anche una serie di disegni ispirati agli originali di Ottoboni, poi da lui stessi incisi, oggi suddivisi fra collezioni private, l'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, il Musée des Beaux-Arts di Cholet e il Louvre: cfr. Rosenberg 1992, pp. 473-481 (ripubblicato in *Id.* 2005, pp. 105-113).

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Correspondance 1887-1908, IX, 1899, p. 116.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Sulla tela di Trémolières: *Peintures françaises* 2000, pp. 229-231. Così D'Antin aveva definito il *San Michele* di Reni in una lettera del 15 marzo 1732: «Pour ce qui regarde les tableaux, le premier du Guide, representant saint Michel, ne méritoit pas, ça me semble, d'être copié étant de sa dernière manière et fort faible»: *Correspondance* 1887-1908, VIII, 1898, p. 306.

Si tratta di un argomento ancora da approfondire e che merita uno studio a parte, tenendo conto del numero delle personalità coinvolte, e di opere (soprattutto disegni) riferibili a questo periodo. Tuttavia analizzando e isolando alcuni passi della *Correspondance* si iniziano a mettere il luce alcuni punti fermi e a fare qualche osservazione più specifica: come la selezione di modelli effettuata da Vleughels per esaltare, e a volte correggere, le inclinazioni stilistiche di ciascuno degli artisti, che per quanto ho potuto vedere assume un significato importante per Natoire, Carle Vanloo e Trémolières.

Mi sembra anche non secondario isolare l'ultima fase dell'arco cronologico qui preso in considerazione (1724-1734), momento in cui, dopo il ritorno a Parigi di gran parte dei pensionnaires, dalla fine del 1732 restano in Accademia soltanto, fra i pittori, Louis-Gabriel Blanchet, Pierre Subleyras e Pierre-Charles Trémolières. Con loro, Felice Ronchi, un nuovo allievo poco apprezzato da Vleughels, che era arrivato da Bologna nel 1731 dopo aver vinto il concorso Marsili all'Accademia Clementina nel 1729<sup>43</sup>. Il fatto potrebbe sembrare poco significativo, ma assume rilevanza considerando che si tratta di un gruppo di pittori particolarmente omogeneo, e che nella carriera successiva (questo è valido per Blanchet, Subleyras e Trémolières) mostreranno un'adesione al moderno filtrata da un'idea di classicismo, anche se declinato in maniera del tutto personale. Inoltre, non sembra un caso che Blanchet, Trémolières e Ronchi siano impegnati, negli anni Trenta, in commissioni per la famiglia inglese degli Stuart in esilio a Roma dopo un periodo di permanenza a Bologna. Come se il gruppo già omogeneo di pittori sia accomunato anche da un ulteriore legame, di committenza, ancora da indagare<sup>44</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Atti dell'Accademia Clementina 2005, pp. 90, 124.

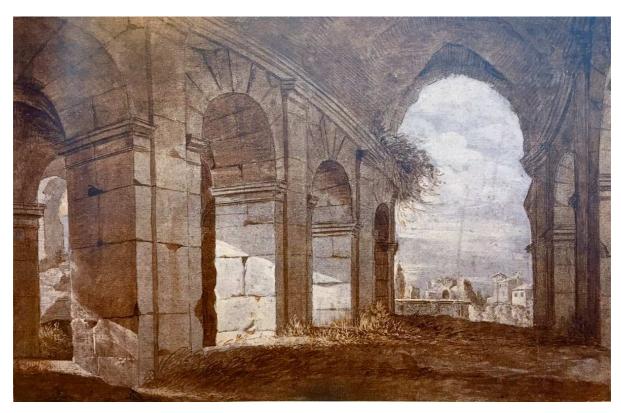
<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Sulle committenze a Bologna e a Roma della famiglia Stuart cfr. Corp 2011; *Id.* 2011a, pp. 39-53, che però si soffermano più sui ritrattisti e lasciano da parte le figure di Felice Ronchi, definito *protégé* degli Stuarts nella *Correspondance* (nel primo testo viene citato però un Joseph Ronchi, Gentiluomo di camera di James III a Bologna), e di Trémolières; quest'ultimo ha invece inequivocabilmente dei legami con la famiglia inglese, ancora del tutto da studiare come del resto la sua produzione romana, e già nel 1730 dipinge a Roma un *Ritratto in preghiera* della regina d'Inghilterra Matilde: *Pierre-Charles Trémolières* 1973, p. 62 (ora in collezione privata a Raddon, Haute-Saone).



N. Delobel, Vista della Domus Augustiana dal Palatino, 1724. Parigi, Louvre, inv. RF 51727



E. Jeaurat, Veduta della Dogana vecchia dal porto di Ripa Grande, 1724-1731. Parigi, Ecole des Beaux-Arts, inv. P.M. 2545



E. Jeaurat, *Veduta dall'interno del Colosseo*, 1727. Parigi, Ecole des Beaux-Arts, inv. P.M. 1989



E. Jeaurat, Veduta del Colosseo, 1727. Parigi, Ecole des Beaux-Arts, inv. P.M. 2570



M.-F. Dandré-Bardon, *Augusto punisce i concussionari*, 1726. Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 806.1.14 Prima versione del dipinto datata 1726, eseguita a Roma



M.-F. Dandré-Bardon, *Augusto punisce i concussionari*, 1726. Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 806.1.14 Bozzetto della prima versione del dipinto datata 1726, eseguita a Roma



C.-J. Natoire, Mosé e le tavole della Legge, 1725. Roma, Accademia di San Luca



C.-J. Natoire, Mosé e le tavole della Legge, bozzetto, 1725 circa. Parigi, collezione privata





C.-J. Natoire, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, 1727-1728, particolari. Parigi, Saint-Médard



C.-J. Natoire, Cacciata dei mercanti dal tempio, 1727-1728, particolare. Parigi, Saint-Médard



C.-J. Natoire, *Figura di Cristo per la Cacciata dal tempio*, 1727 circa. Avignone, Musée Calvet, inv. 996.7.394



C.-J. Natoire, *Adorazione dei Magi*, 1724-1728. Ubicazione attuale ignota



P.-C. Trémolières, *Agar e l'Angelo*, 1729 circa. Parigi, collezione privata



Pierre-Charles Trémolières, *Madonna col Bambino e i santi Antonio e Pietro*, copia da Guido Reni, 1730. Grenoble, Musée des Beaux-Arts, inv. 36



P.-C. Trémolières, Confermazione, 1734. Parigi, Louvre





P.-C. Trémolières, *Madonna col Bambino e i santi Antonio e Pietro*, copia da Guido Reni, 1730, particolari. Grenoble, Musée des Beaux-Arts, inv. 36

## 4. Il ritorno a Parigi

## 4.1 Declinazioni del 'moderno' fra rococò e prime resistenze

Nel capitolo precedente si sono messi in luce alcuni esempi di come, per ciascuno degli allievi, il direttore dell'Accademia di Francia Nicolas Vleughels individui una strada da seguire. Il concetto è ribadito in una lettera del 22 ottobre 1734, in cui quest'ultimo scrive relativamente al lavoro di Pierre-Charles Trémolières, che di lì a poco sarebbe tornato in patria: «il s'est fait une manière, en copiant certains tableaux que je lui ai procurez, qui ne déplaira pas; elle aura au moins la grâce de la nouveauté»<sup>1</sup>.

Bisogna tenere in conto che la Correspondance non dà notizia di molte opere oggetto di copia, e che i pensionnaires godevano di una certa libertà nella scelta dei modelli di studio; inoltre, la dispersione dei disegni e delle opere eseguite a Roma dagli allievi non aiuta nell'analisi del ruolo esercitato dal soggiorno romano sulla produzione realizzata al ritorno a Parigi. Pare certo, però, che per tutti i pittori presi in considerazione da questa ricerca resti forte la precedente formazione in Francia, fra Parigi e provincia. Per i due artisti più indipendenti della generazione, François Boucher e Pierre Subleyras, l'esperienza all'Accademia di Francia a Roma ha un ruolo diverso rispetto agli altri, e non è un caso: lo studio precedente, effettuato rispettivamente a Parigi e a Tolosa, era troppo importante. Subleyras come noto non tornerà più a Parigi, complici un matrimonio con una donna romana, Maria Felice Tibaldi, ma soprattutto una serie di importanti commissioni al di fuori dell'Accademia già a partire dai primi anni Trenta<sup>2</sup>. Il suo alunnato in Palazzo Mancini è caratterizzato dall'incomprensione di Vleughels, che non manca di sottolineare la provenienza provinciale dell'allievo, definendolo spesso «un assez bon sujet», e che per lui sembra non riuscire a individuare una strada adatta: così lo descrive in una lettera del 10 maggio 1731, tre anni dopo il suo arrivo, in cui rivela la possibilità di prolungare il soggiorno dell'artista grazie al sostegno della famiglia Pamphilj: «le sr. Subleyras ne demande autre chose que ce que V.G. lui accorde avec tant de bonté, qui est de rester encore, après le temps fini, à étudier dans l'Académie; c'est un fort bon sujet, très sage, et qui à très bonne volonté. Dans la province où il a séjourné, le goût qu'il y a pris n'est pas celui qu'on voit icy; il a un peu de peine à se débarbouiller; le temps que veut bien lui

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Correspondance 1887-1908, IX, 1899, p. 116.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Nel 1737 Subleyras vive insieme a Louis-Gabriel Blanchet nella parrocchia di San Salvatore ai Monti: *Subleyras* 1987, p. 13. Per Subleyras a Roma cfr. anche: Rosenberg 2016, pp. 291-305. Negli Statuti dell'Accademia di Francia del 1737 stilati da Philibert Orry, successore del duca d'Antin, viene stabilito che dopo averne avuto il permesso gli allievi potevano eseguire opere anche per committenti privati a Roma, a patto che questi ultimi fossero «l'ambassadeur du Roy» o «les prélats de la nation résidents à Rome». Si tratta di una norma che in realtà liberalizza una pratica già piuttosto abituale per i pensionnaires, che già da tempo trovavano spesso commissioni al di fuori di Palazzo Mancini: cfr. *Correspondance* 1887-1908, IX, 1899, p. 6.

accorder V.G. et son assiduité le perfectionneront»<sup>3</sup>. Anche a Roma dunque la sua formazione, acquisita nella provincia francese permeata di un classicismo vistosamente più marcato e vario che a Parigi, prende il sopravvento. Il direttore aggiunge il 5 marzo 1732: «c'est un garçon qui a été élevé en province; ce n'est pas un méchant sujet; il a de la peine à revenir des premières préventions, aussi cela est-il très difficile; cependant, il vient de finir un de nos dessus de porte, où il ya du bon et il y a à souhaitter»<sup>4</sup>. Vleughels si riferisce con tutta probabilità al sovrapporta raffigurante Amore e Psiche, che viene eseguito da Subleyras in occasione di un concorso di pittura interno all'Accademia, indetto dallo stesso direttore la prima volta già nel 1727, in cui i migliori risultati dovevano essere scelti per arredare alcune sale del palazzo «où il manquoit des tapisseries»<sup>5</sup>. La tela ha un evidente richiamo a modelli seicenteschi, di Simon Vouet in particolare, e di certo giustifica l'incomprensione di Vleughels<sup>6</sup>. Del resto, una delle prime opere eseguite a Roma, il Baccanale di cui resta una stampa incisa da Pierre-Ignace Parrocel nella città italiana fra il 1736 e il 1737, è prova di una consuetudine con i modelli del Seicento, che a Roma potevano essere compresi e apprezzati più che nella Parigi dei primi anni Trenta. Gli studi sulle figure panneggiate, fatti da Subleyras all'Accademia di Francia e di cui l'artista dà sfoggio in una tela raffigurante Caronte e le anime purganti (1735 circa), da intendere come sintesi del suo studio di perfezionamento in tali anni fra nudi e panneggi, sono in realtà da inserire nel filone di un percorso intrapreso già a Tolosa nello studio di Rivalz, e che segnerà anche gran parte delle opere della futura carriera<sup>7</sup>. L'invio a Parigi, in una data che credo essere non troppo distante dal suo ingresso in Accademia, di due dipinti raffiguranti I cinque Sensi e la Flagellazione, mi pare assumere un ruolo di scelta programmatica: il primo dipinto sembra esemplificare ciò che Subleyras stava vivendo in quel momento a Roma e la sua soddisfazione personale; appaiono in primo piano i modelli della scultura della Santa Susanna di Duquesnoy e il Torso del Belvedere, come orientamento di studio privilegiato verso i modelli dell'Antico e verso una compostezza ed eleganza formale di cui l'opera di Duquesnoy è sovente presa ad esempio. A fianco si vedono una tavolozza, dei fiori, del vino, un violino e

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ivi 1887-1908, VIII, 1898, pp. 205-206.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Ivi, p. 306. I passi relativi a Subleyras sono già trascritti in Penent 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Correspondance 1887-1908, VII, 1897, p. 332; ivi, VIII, 1898, p. 250.

<sup>6</sup> Il riferimento a Vouet è già messo in luce in *Subleyras* 1987, pp. 152-153. Il dipinto, ritrovato nel 1985, è comparso sul mercato parigino nel 2012 e si trova ora in una collezione privata in Belgio. Un disegno preparatorio per la figura femminile si trova al Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 35052. Su Subleyras all'Accademia di Francia a Roma è particolarmente interessante la nota di Luigi Lanzi nella *Storia pittorica*: «alla Scuola romana recò vantaggio grandissimo. Mentre questa non produceva sennon serrari di vecchi stili, e così invecchiava anch'essa, egli opportunamente usci in campo con una maniera tutta nuova. Era stata da Luigi XIV fondata in Roma l'Accademia, i cui principi si ripetono dal 1666 [...]. Correva però allora nella Scuola uno stile, che aveva del manierato, ond'è che da più anni è ito in disuso. Mengs lo chiamò spiritoso, e consisteva secondo lui *nell'uscir dà limiti del buono e del bello, caricando l'uno e l'altro, mettendone troppo in tutto, e aspirando a dar gusto agli occhi più che alla ragione* (T. II, p. 123). Subleyras educato in quell'Accademia emendò tal gusto, ritenendone il buono, rifiutandone il debole, e aggiungendovi di suo ingegno quanto bastò a formare una maniera veramente originale. È vaga, finita, d'una benintesa verietà di teste e attitudini, e di un merito grande nella distribuzione del chiaroscuro, per cui i suoi quadri fanno nel totale assai bell'effetto. Tutto vedeva dal vero: ma le figure, e i vestiti sotto il suo pennello prendevano una certa grandiosità, che in lui par facile perché gli è naturale; ed è unica, perché quantunque lasciasse alcuni discepoli, niuno al grande che lo caratterizza è arrivato mai»: Lanzi 1795-1796, I, pp. 556-557.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Per il Caronte e le anime purganti: Parigi, Louvre, inv. 8007; Subleyras 1987, pp. 162-163.

degli spartiti musicali, che riprendono una tradizione di nature morte a cui con una declinazione tutta particolare si accosterà anche Chardin a Parigi. La seconda tela, con la *Flagellazione*, non era nelle corde della città francese, soprattutto nei primi anni Trenta, ed era anzi arricchita da riferimenti alla pittura a Roma, e in particolare alla *Flagellazione* di Marco Benefial in San Francesco delle Stimmate (1731)<sup>8</sup>; con essa Subleyras rivela dunque chiaramente non solo ciò che stava apprendendo, ma anche il suo agio con la realtà artistica romana, che mostra soprattutto nelle opere di soggetto religioso<sup>9</sup>. Credo sia la stessa lettura che per alcuni aspetti si può dare della piccola tela di devozione privata eseguita da Carle Vanloo a Roma nel 1730, forse su commissione del cardinale Melchior de Polignac: il *Matrimonio della Vergine* oggi al Musée Chéret di Nizza. L'opera è unione di disegno e composizione appresi a Roma, più vicini al repertorio della pittura romana che parigina, e arricchiti da un aspetto su cui Vanloo puntava molto a Palazzo Mancini e aveva saputo incrementare con un mirato esercizio di copia su indicazione di Vleughels: un colore brillante e prezioso<sup>10</sup>.

La grande tela raffigurante la *Cena a casa di Simone*, commissionata a Roma nel 1737, restituisce con efficacia gli stimoli ricevuti da Subleyras a quella data, fra Roma e la Francia: uno studio dei modelli dell'Antico, visibile soprattutto in alcune teste, mescolato a un'osservazione del dato naturale che stupisce per i dettagli veritieri, fra espressioni e vivande sulla tavola, e a un panneggio che si esplica in esibizioni di bravura e virtuosismi di pieghe. Ma su tutto, il disegno ora più solido e una tecnica perfezionata: a ben guardare infatti gli accostamenti cromatici netti, i rosa e i bianchi, il modo di avvolgere di vesti le figure, e in particolare le teste di anziani con turbante, erano già presenti nel *Mosè e il serpente di bronzo* del 1727; nella *Cena a casa di Simone* tali caratteri fanno ancora la loro comparsa, ma più forti e connotati di un carattere nuovo<sup>11</sup>.

François Boucher, altra importante e geniale personalità a Roma nei medesimi anni, arriva in Accademia nel 1728, non come pensionnaire ma a proprie spese. Nel 1730 è già di ritorno a Parigi; il breve soggiorno può essere anche legato alla difficoltà di mantenersi economicamente, ma di certo lo studio nella città papale non sembrava essere nelle sue corde: fra i pochi disegni di copia attualmente noti da lui eseguiti negli anni romani si contano alcune sanguigne e matite nere da composizioni di Gaulli nella chiesa di Sant'Agnese (che d'altronde doveva essere un modello piuttosto frequente, visto che ne è noto un esempio anche di Pierre-Charles Trémolières) e alcuni studi di fontane e mascheroni del Bernini, che

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Per le opere di Subleyras qui citate (rispettivamente Tolosa, Musée des Augustins, inv. RO 279; Montauban, Musée Ingres, inv. 843-7) cfr. *Subleyras* 1987, p. 159, dove è già messo in luce il riferimento al dipinto di Benefial. Della *Flagellazione* resta oggi anche una versione ad olio su carta, incollata su tela, in collezione privata a Parigi: *ibidem*.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Come ad esempio anche la *Sacra Famiglia*, oggi conosciuta attraverso una stampa probabilmente eseguita dallo stesso Subleyras a Roma, e ispirata a un modello marattesco (Philadelphia, Museum of Art).

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Per il Matrimonio della Vergine: Carle Vanloo 1977, p. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Il dipinto, commissionato per il refettorio della chiesa di Santa Maria Nuova ad Asti, si trova oggi al Louvre, inv. 8000; *Subleyras* 1987, pp. 197-203.

testimoniano un interesse per modelli ben precisi, appartenenti al più eccentrico barocco romano<sup>12</sup>. Ma a Roma non era facile ritrovare i molteplici interessi che Boucher aveva mostrato a Parigi, e che aveva appreso e mescolato con coscienza e genio. Ad esempio in città non era possibile studiare agevolmente i veneziani, soprattutto del Settecento, verso cui il pittore aveva dimostrato grande attenzione a Parigi, e questo poteva rappresentare per lui una significativa delusione. Boucher lascia l'Italia nel 1730, ovviamente passando per Venezia; nel 1731 è agréé all'Académie Royale con la tela raffigurante Venere domanda a Vulcano le armi per Enea, e nel 1734 fa il suo ingresso ufficiale con il morceau de réception dal titolo Rinaldo e Armida<sup>13</sup>. Il morceau de réception per definizione è un'opera che sancisce la ricezione di un artista nell'istituzione accademica, e può essere utilizzato come strumento per comprendere i primi orientamenti stilistici mostrati al ritorno a Parigi dopo il soggiorno romano, e per di più in un'occasione ufficiale. La tela di Boucher raffigurante Venere domanda a Vulcano le armi per Enea indica già in modo chiaro la strada intrapresa dal pittore nei primi anni Trenta: una destrutturazione della figura che come mostrato nelle opere degli anni Venti prende le mosse dall'esempio di François Lemoyne, ma qui portato all'estremo, sia nella messa in mostra della figura femminile nuda, che perde eleganza per acquistare sensualità, sia nei toni di pastello schiarito, senza ombre. Presentare un'opera di questo genere come prima prova per entrare all'Académie significa avere coscienza delle proprie inclinazioni, del fatto che il soggiorno a Roma non aveva soddisfatto le proprie aspettative; ma soprattutto avere coscienza che qualcosa era cambiato nell'ambiente accademico, che a quella data avrebbe accolto in tacito consenso un tale soggetto, trattato in modo piuttosto lascivo, ed esasperato nelle forme e nei colori. Boucher dava così un impatto forte, con la consapevolezza che la sua pittura apparteneva esclusivamente a Parigi, così come avviene anche, tre anni dopo, con il suo morceau de réception, Rinaldo e Armida, datato 1734. In fondo Lemoyne non aveva mai cessato di essere un punto di riferimento per Boucher, come dimostrato inequivocabilmente dalla tela raffigurante Ercole e Onfale, tema che rappresenta il trionfo della mitologia galante nella prima metà del XVIII secolo, da interpretare come ripresa e sviluppo in chiave sensuale dell'analogo soggetto di Lemoyne, datato al 1724<sup>14</sup>. Il confronto con la tela, sempre raffigurante lo stesso episodio, presentata da Jacques Dumont le Romain come morceau de réception nel 1728, esprime appieno la differenza fra quest'ultimo e Boucher, esponenti della stessa generazione: Dumont infatti, di ritorno dal viaggio a Roma già nel 1726, ripropone e classicizza l'esempio di Lemoyne, mostrando un atteggiamento che lo porterà a essere oggetto del severo giudizio di Mariette - «Il en a été retenu par le peu de goût qu'il a pour le travail et peut-être encore davantage par la difficulté qu'il a d'inventer. Il a beau vouloir couvrir ce défaut; il perce dans ses ouvrages, où l'on voit souvent des figures prises toutes entières

<sup>. .</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Cfr. Joulie 2013, pp. 26, 58.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Entrambi i dipinti sono oggi al Louvre: inv. 2709; inv. 2730; Mc Allister 2000, pp. 150-152.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Posner 1991, pp. LX-LXXII.

dans des compositions de grands maitres» -, ma che gli permetterà di fare una veloce e brillante carriera nelle gerarchie dell'Académie, soprattutto dalla fine degli anni Trenta<sup>15</sup>.

Charles-Joseph Natoire invece, che all'Accademia di Francia aveva mostrato un interesse verso una grande varietà di modelli, soprattutto della Roma contemporanea, al ritorno a Parigi nel 1732 si avvicina nuovamente allo stile del maestro Lemoyne, ancora in attività fino alla sua morte avvenuta nel 1737, ma arricchendolo di spunti appresi a Palazzo Mancini<sup>16</sup>. Le riprese negli anni Trenta di alcuni modelli romani come il Raffaello della Farnesina, in certi volti del dipinto raffigurante Psiche che ottiene da Proserpina l'elisir di bellezza (1735 circa), o di Maratta, ad esempio nella Cacciata di Adamo ed Eva del 1740, sono più di superficie che sostanziali. Come alcuni maestri potessero lasciare una debole traccia nell'apprendimento di un pensionnaire lo si può vedere ad esempio in un disegno di copia eseguito da Natoire a Bologna durante il viaggio di ritorno a Parigi (1730 circa): la celebre Madonna Bargellini da Ludovico Carracci sotto la matita del pittore francese perde il suo carattere originale, per assumere i tratti e le fisionomie tipiche di quest'ultimo<sup>17</sup>. Ma altri modelli sono invece interiorizzati da Natoire, che li utilizza per creare un proprio stile. Il morceau de réception, presentato in Académie nel 1734, esprime già questa tendenza: il soggetto, Venere che chiede a Vulcano le armi per Enea, lo stesso presentato solo tre anni prima da François Boucher, favorisce un confronto con quest'ultimo, evidenziando nel caso di Natoire un accostamento allo stile di Lemoyne, reso però più corsivo e moderato da un confronto con i modelli del disegno e del colore italiano. Nei dipinti degli anni Trenta, come ad esempio Ercole che affida Deianira a Nesso del Musée des Beaux-Arts di Nîmes, si colgono bene gli esempi che più potevano aver fatto presa sul pittore: non solo Pietro da Cortona, copiato in Accademia, ma anche altri modelli soprattutto coloristi che Natoire ha saputo declinare nella creazione della sua personalità<sup>18</sup>. Forse non è un caso che proprio Natoire venga incaricato da Pierre Crozat di copiare durante la sosta a Milano, intorno al 1730, la tela di Giorgione (oggi attribuita a Bonifazio de' Pitati) raffigurante Mosé salvato dalle acque nella collezione dell'arcivescovo della città, poi incisa da Pierre Aveline per il terzo volume del celebre Recueil. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, stando alle parole di Vleughels Crozat seguiva piuttosto da vicino la selezione degli esempi da studiare all'Accademia di Francia e poteva dunque essere consapevole dell'attenzione e della predisposizione del pittore verso i modelli italiani<sup>19</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. inv. 803-1-9. Cfr. in particolare: Lossky 1964, pp. 225-236; le parole di Mariette sono riportate a p. 229. Cfr. anche la scheda sul dipinto in *Les peintres du roi* 2000, pp. 147-149.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Nel 1738 gli viene infatti richiesto di completare la grande tela con la *Guarigione del paralitico*, oggi all'Hôtel Municipal di Arras, lasciata incompiuta da Lemoyne l'anno precedente, segno che fra i pittori della sua generazione Natoire era considerato quello più fedele ai modi del maestro: Caviglia Brunel 2012.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 31444. I due dipinti citati si trovano rispettivamente: Los Angeles County Museum, inv. M.2001.80; New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1987.279.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Per le due tele, conservate al Musée des Beaux-Arts di Nîmes: Caviglia Brunel 2012.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Haskell 1987, pp. 38-39. A tal proposito è significativa la lettera inviata da Crozat a Rosalba Carriera nel 1727: «J'ay veu ce matin des dessins de M. Natoire, qui est depuis 3 ou 4 ans à Rome à l'Académie de France, et estant disciple de M. Lemoyne, qui

Anche per Carle Vanloo, tornato a Parigi nel 1734 dopo una proficua sosta di due anni in Piemonte, la lettura del morceau de réception raffigurante Apollo e Marsia e presentato nel 1735, rende un'idea degli aspetti appresi a Roma, e su cosa avrebbe puntato al ritorno in patria. Nelle commissioni torinesi, realizzate per lo più per la Corte Sabauda al quale era legato grazie al fratello Jean-Baptiste, o per il tramite della famiglia Somis a cui apparteneva la moglie Cristina, il pittore mostra sovente un richiamo alle fisionomie espressive studiate a Roma; esse tornano infatti nei profili dei personaggi negli affreschi con l'Ultima cena e la Moltiplicazione dei pani della chiesa di Santa Croce (1733), così come erano evidenti nella sanguigna raffigurante il Festino di Baldassarre, con cui vince il primo premio al concorso clementino del 1728<sup>20</sup>. Nelle piccole e preziose tele della Gerusalemme Liberata in Palazzo Reale a Torino (1733), a emergere è invece la sensibilità, soprattutto cromatica, per il mondo veneziano, perfezionata a Roma, con un ancora evidente legame verso gli aspetti più nuovi e attraenti della pittura che aveva vissuto a Parigi negli anni Venti: l'eleganza delle figure, ora più solidamente costruite, e i gesti teatralmente esibiti, che richiamano le fortunate interpretazioni da palcoscenico di Charles-Antoine Coypel esposte con successo ad esempio al Salon del 1725. In un grande soggetto religioso come l'Immacolata Concezione per San Filippo Neri a Torino (1733), la figura della Vergine, elegante ma ben tornita da un disegno attento al panneggio, si accosta per l'intimo gesto di devozione a uno dei modelli scultorei più significativi a Roma nel primo Settecento, che per Vanloo assume anche un valore affettivo: l'Apoteosi di san Luigi Gonzaga nella chiesa di Sant'Ignazio, di Pierre Legros, già maestro del fratello Jean-Baptiste durante il soggiorno nella città italiana (1715-1719) e artista di riferimento per i pensionnaires di Palazzo Mancini<sup>21</sup>. L'Apollo e Marsia del 1735 mostra gli aspetti su cui Vanloo aveva puntato a Roma: un'attenzione al colore, rappresentato dal Marsia scalpitante e dai suoi aguzzini di ispirazione rubeniste, mentre l'Apollo deriva dal modello antico dell'Apollo del Belvedere, esibizione del disegno appreso nella perfezione della figura, ma acceso da un tono di movimento e cromia<sup>22</sup>. Nelle opere al ritorno a Parigi, e in particolare dalla fine degli anni Trenta, Carle Vanloo sceglierà di far prevalere la linea, pur con un colore perfezionato sui migliori esempi di Venezia, ma nei lavori eseguiti a Roma e a Torino l'ago della bilancia è ancora in equilibrio fra le due parti della pittura. Il Sacrificio di Ifigenia oggi a Besançon raffigura al meglio il momento in cui Vanloo unisce nel modo più proficuo il disegno e il colore, per ottenere un effetto di vivezza che la sua pittura perderà in

m'ont fait un grand plaisir, composant de très bon goût, tout oposé par conséquent à celuy de l'Académie de cette ville [l'Accademia di San Luca]. Il ne luy manque que de connoitre Venise et la Lombardie. Nous espérons que M. le Duc D'Antin, surintendant des arts, voudra bien le mettre en estat de passer encore une année à Venise. M. Veugle, qui le protège, ne manquera pas de vous le reccomander et véritablement il mérite que vous ayés quelque bonté pour luy. Je crains, même qu'il n'est fait un trop grand séjour à Rome». La lettera è riportata in Sani 1985, II, pp. 464-465. Interessante è il fatto che dalla vendita postmortem della collezione di Natoire, avvenuta a Parigi nel 1778, emerge una selezione rivolta in prevalenza a pittori italiani, soprattutto del Seicento: Roland Michel 2002, pp. 143-151.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Roma, Accademia di San Luca. Carle Vanloo 1977, p. 113.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> La tela si trova oggi presso il Seminario Arcivescovile di Torino.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Per l'Apollo e Marsia: Parigi, Ecole des Beaux-Arts, inv. MRA 115. Carle Vanloo 1977, pp. 36-37.

seguito. Realizzata secondo le fonti alla fine del soggiorno torinese, dunque fra il 1733 e il 1734, la tela rivela una composizione studiata, accademica nel senso delle numerose abilità mostrate e perfezionate all'Accademia di Francia, dalla sapienza e costruzione del gesto alle espressioni diversificate e intense; l'insieme è vivificato da un colore ricco, brillante ed esibito nelle possibilità di accostamenti e sfumature<sup>23</sup>.

La definizione migliore dello stile scelto da Carle Vanloo a partire dalla fine degli anni Trenta è espresso dal critico abate Desfontaines nella lettera Reponse au vers de M. Gresset, pubblicata a Parigi nel 1737, in risposta alla lunga poesia dedicata dal drammaturgo gesuita Jean-Baptiste-Louis Gresset ai dipinti esposti al Salon di quell'anno<sup>24</sup>. Si tratta più in generale di un testo molto importante per dare un'idea di ciò che stava cambiando nel panorama artistico parigino; a Gresset, che definisce Vanloo «le fils de la gaieté, le peintre de la volupté», Desfontaines risponde infatti: «Carle Vanloo [...] le fils de la gaieté ? qui ne sait que son principal et merveilleux talent est pour l'histoire ? Sur quel fondement l'appelle-t-il encore le peintre de la volupté ? est cela que le caracterise ? ce titre n'aurait-il pas mieux convenu au celebre Lancret, qu'il a plu a notre panegirest [Gresset] des pinceaux modernes d'oublier totalement, quoi que ce soit le premier peintre que nous connoissons pour les fetes galantes, successeur, rival, vainqueur peut-etre de Vateau voila celui qu'il fallait appeller 'le fils de la gaieté le peintre de la volupté'». A una data come il 1737 appare ormai chiaro che la strada di Vanloo è quella della pittura di storia, religiosa e mitologica, trattata con moderazione di stile e anche di soggetti. Il pittore abbandona le influenze provenzali, che erano state importanti negli anni Venti grazie all'esempio del fratello Jean-Baptiste e modera le istanze più graziose e coloristes, per assumere uno stile che si allontana dalla volupté -riprendendo le parole di Gresset - e nei decenni successivi aiuterà ad aprire la strada del recupero del grand goût della seconda metà del secolo.

Michel-François Dandré-Bardon ritorna a Parigi dall'Italia nel 1734, dopo una prolungata sosta in Provenza. Il suo morceau de réception del 1735 raffigura *L'Ambizione di Tullia*: è una prova significativa, sia per la difficoltà dell'insolito tema, che il pittore sceglie e sa interpretare grazie anche alla sua formazione letteraria di giurista intrapresa in gioventù ad Aix-en-Provence, sia per gli esiti di stile mostrati<sup>25</sup>. Di certo i mesi trascorsi in Provenza avevano rafforzato la sua capacità di accostarsi con coscienza alla pittura di storia, anche religiosa, come dimostra la serie di dipinti eseguiti nel 1731 per i parlamentari di Aix, di cui resta il *Cristo in croce* oggi nella chiesa di Saint-Esprit a Aix-en-Provence<sup>26</sup>. Ma a

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Catalogue de Vente de Madame de Bandeville, Parigi 3-10 dicembre 1787, n. 72: «C. Vanloo a peint ce Tableau à Turin en revenant d'Italie, il l'a fait pour son beaufrère». Riportato in Carle Vanloo 1977, p. 34; Rizzo 2012, pp. 208-209.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Reponse au vers de M. Gresset sur les tableaux Exposés à l'Académie Royale de Peinture, au mois de septembre 1737, Parigi 1737 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1205, pp. 79-91), che continua in forma manoscritta fino a p. 104 (pièce 1206, pp. 92-104, Critique des vers de Gresset sur cette exposition pour l'abbé Desfontaines). Per la poesia di Gresset: Vers sur les tableaux exposés à l'Académie Royale de Peinture, au mois de septembre 1737, Parigi 1737 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1204, pp. 71-77). Per le esposizioni di dipinti a Parigi negli anni Trenta, e per altre osservazioni su questa fonte, si veda il capitolo successivo. Cfr. anche l'Appendice documentaria.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Montpellier, Musée Fabre, inv. D803-1-6; Chol 1987; Les peintres du roi 2000, pp. 158-160.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Chol 1987, p. 80.

differenza del suo precedente debito verso le sue origini provenzali, mostrato negli anni Venti, quest'ultima opera rende evidente lo studio sul disegno appreso a Roma, e su cui Dandré-Bardon si era accanito in particolare per l'esecuzione dell'Augusto che punisce i concussionari. La sua sensibilità verso la pittura veneziana, ancora diversa da quella mostrata da Carle Vanloo o da quella di François Boucher, come era avvenuto per quest'ultimo di certo non poteva essere stata soddisfatta a Roma, motivo per il quale il pittore si era fermato qualche mese a Venezia, prima di giungere in Provenza<sup>27</sup>. Il riferimento ancora evidente alla tradizione della pittura provenzale e l'accostamento importante alla più moderna pittura veneziana, ne fanno un personaggio unico e apprezzato dal più illuminato clero parigino, su tutti Monsignor Charles-Gaspard-Guillaume de Vintimille du Luc, arcivescovo di Parigi dal 1729, che lo rende un protagonista della pittura religiosa più aggiornata della capitale francese, influenzata come già nei decenni precedenti dalla dottrina giansenista<sup>28</sup>. Il bozzetto di una tela di Dandré-Bardon raffigurante la Morte della Vergine, prevista per la chiesa dei Cappuccini del Marais, viene presentato dal pittore come opera di accettazione all'Académie Royale nel 1734<sup>29</sup>. Nonostante si tratti di un bozzetto, di cui non è oggi nota la versione finita, è possibile notare la vistosa indipendenza compositiva, di figure e di colore, dalla pittura religiosa che con difficoltà continuava a ottenere commissioni a Parigi negli anni Trenta: ad esempio, il ciclo di undici tele con le Storie di san Vincenzo da Paola, canonizzato nel 1729, eseguito fra il 1731 e il 1732 da Jean-François de Troy, Louis Galloche, Jean Restout, Jean-Baptiste Féret e Frère André. I dipinti superstiti, oggi conservati nella chiesa di Sainte-Marguerite a Parigi, mostrano inequivocabilmente le condizioni di stallo in cui la pittura religiosa a Parigi versava nei primi anni Trenta<sup>30</sup>. Lo stile di Dandré-Bardon era invece totalmente all'opposto, come si può vedere anche ne Le Buone Opere delle Figlie di Saint-Thomas de Villeneuve, presentato anche al Salon del 1737, e andava dunque a genio a un personaggio come Monsignor De Vintimille, per di più di origini provenzali e arcivescovo di Aix-en-Provence dal 1708 al 1729, dunque predisposto a comprendere lo stile dell'artista. La sua visione dei soggetti sacri si discosta inoltre sensibilmente dall'interpretazione della pittura religiosa proposta nei medesimi anni da altri due esponenti della generazione del 1700: Carle Vanloo e Pierre-Charles Trémolières<sup>31</sup>. Va detto che sovente a

.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> «Mais Venise eut pour lui le plus grand attrait. Séduit par le brillant de la couleur et par la richesse et la nouveauté des compositions des peintres de cette école, il ne pouvoit s'arracher de cette ville; il y séjourna six mois, après quoi il vint à Aix»: Mariette 1853-1862, II, 1853-1854, pp. 55-58. Si veda l'*Appendice documentaria*. Cfr. anche Rosenberg 1974, pp. 137-151.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Monsignor De Vintimille (1655-1746), che succede come arcivescovo della città a Louis-Antoine De Noailles, era anche un collezionista di dipinti, come reso noto dal suo inventario post-mortem del 24 marzo 1746 redatto con l'expertise del mercante Gersaint: cfr. Glorieux 2002, pp. 438-440, che discute il documento. La lista riporta una quarantina di opere, in larga parte di soggetto religioso e per lo più di pittori francesi della fine del Seicento, come Philippe de Champaigne, Jean Jouvenet, Pierre Mignard, qualche soggetto di Santerre, Lemoyne, Rigaud e Téniers.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Dunkerque, Musée des Beaux-Arts, inv. P.79-10; Chol 1987, pp. 81-82.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Kazerouni 2010, pp. 18-19, e il capitolo L'art religieux au temps du rocaille triomphant, pp. 32-51.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Per Le Buone Opere delle Figlie di Saint-Thomas de Villeneuve cfr. Neully-sur-Seine, Congregazione delle Figlie di San Tommaso de Villeneuve (ma in origine nella chiesa di Saint-Thomas in rue de Sèvres a Parigi); Chol 1987, p. 83. Il bozzetto si trova al Musée des Beaux-Arts di Marsiglia.

Roma i nostri allievi pittori si erano cimentati nella pittura religiosa, soprattutto quando si trattava di soddisfare le richieste di cardinali e papi vicini all'ambiente dell'Accademia di Francia, ma al ritorno a Parigi soltanto Dandré-Bardon aveva lavorato con una certa assiduità per le chiese parigine, mentre Vanloo e Trémolières avevano ricevuto commissioni di tal genere soprattutto in provincia. Bisogna certo tenere in conto che negli anni Trenta le poche commissioni chiesastiche a Parigi erano saldamente in mano di Jean Restout, che continua la sua lunga e trionfale carriera fino agli anni Sessanta, decennio in cui espone ancora molte opere ai Salons<sup>32</sup>.

Riguardo appunto a Trémolières, morto prematuramente nel 1739, la ricerca ha permesso di arricchire le attuali conoscenze. Le riflessioni fatte e le opere rintracciate hanno portato a leggerne la personalità in rapporto al gruppo di pittori della generazione del 1700 e a focalizzarne il particolare carattere di 'moderno', differente da tutti gli altri, ma di certo più prossimo alla declinazione moderata di Carle Vanloo che non a quella di Natoire o anche di Dandré-Bardon. Prima di tornare a Parigi in seguito al soggiorno romano, nel 1734 il pittore si ferma come d'abitudine in varie città d'Italia. In più, soggiorna per quasi due anni a Lione; che come riportato da Mariette la prolungata sosta sia avvenuta o meno per paura di deludere il conte di Caylus, suo principale protettore negli anni Venti, a causa del suo matrimonio con la romana Isabella Tibaldi, poco importa: il periodo lionese sarà infatti molto importante per la carriera successiva del pittore. È a Lione infatti che Trémolières ha la possibilità di occuparsi di pittura religiosa, e inoltre su larga scala: a partire dal 1735 è attivo infatti per i Carmelitani Scalzi (Adorazione dei Magi, Circoncisione e Adorazione dei pastori), per i Penitenti di Nostra Signora del Gonfalone (Assunzione della Vergine), e per la Certosa (Ascensione e Assunzione, eseguite a Parigi nel 1737<sup>33</sup>. Quando Trémolières ritorna a Parigi e ha il compito di terminare il ciclo iniziato a Lione, il modello che sente più vicino è quello di Carle Vanloo. Fra tutti i pittori coetanei Trémolières sceglie proprio lui, sia per lo stile rococò più moderato che i due artisti condividono, sia perché era proprio Vanloo che negli stessi anni si stava occupando di eseguire grandi tele religiose, alcune a Parigi, come l'Adorazione dei Magi di Notre-Dame-del'Assomption datata 1736, ma anche in altre città come Besançon, per la Resurrezione nella cattedrale Saint-Jean. Ma credo sia anche per un ulteriore motivo ancora da indagare: la vicinanza con la corte Carignano a Parigi, testimoniata per Trémolières negli anni Trenta ma probabilmente iniziata già nel decennio precedente grazie all'alunnato presso Jean-Baptiste Vanloo, legato alla famiglia a partire dagli anni torinesi

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Riguardo alle opere dell'ormai anziano Jean Restout, Diderot fra gli anni Cinquanta e Sessanta ha giudizi severi, come ad esempio per le tele esposte al Salon del 1759: «Il y a de Restout une Annonciation: je ne sais ce que c'est. Un Aman sortant du palais d'Assuérus, irrité de ce que Mardochée ne l'adore pas; voilà ce qu'on lit sur le livre, mais on n'en devine rien sur la toile. Si la foule qui s'ouvre devant l'homme fier qui passe, s'inclinait ou se prosternait, et qu'on remarquâit un seul homme debout, on dirait: voilà Mardochée. Mais le peintre a fait le contraire; un seul fléchit le genou, le reste est debout, et l'on cherche en vain le personnage intéressant. D'ailleurs nulle expression, point de distance entre les plans, une couleur sombre, des lumières de nuit. Cet artiste use plus d'huile à sa lampe que sur sa palette... Une Purification de la Vierge, du même, je ne la remets pas; c'est peut-être vous en dire du mal»: Diderot 1988-1995, III, Salon de 1759, p. 83. Cfr. anche Didier 1991, pp. 169-186.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Pierre-Charles Trémolières 1973, pp. 64-66.

(1713-1719)<sup>34</sup>. Lo stile verso cui Nicolas Vleughels lo aveva orientato a Roma, culminato nell'esecuzione delle copie dei *Sette Sacramenti* di Giuseppe Maria Crespi per il cardinale Albani, di certo piaceva a Caylus, a cui il pittore continuerà a far riferimento per tutta la carriera, presto affiancato fra gli altri da Edme Bouchardon e il più giovane Joseph-Marie Vien. Nel 1736 l'opera di accettazione all'Académie è un'*Assunzione della Vergine*, parte del ciclo per Lione, mentre nel 1737 la ricezione è siglata da una tela raffigurante *Ulisse salvato dal naufragio grazie a Minerva*, in cui Trémolières mostra la sua vocazione di pittore di storia con uno stile che fin da subito, dagli anni Venti e l'inizio della formazione, ha preso un'altra strada rispetto al 'moderno' espresso da Lemoyne<sup>35</sup>.

Le ricerche condotte in questa occasione hanno portato a rintracciare nuovi disegni eseguiti a Roma, e ora in collezione privata (ad esempio la Sacra Famiglia, datata 1731), e di individuare tramite il confronto con l'attività di altri pensionnaires della generazione alcuni soggetti di studio affrontati a Roma: ad esempio esercizi di copia da Gaulli, o da Maratta, questi ultimi spesso condivisi con Edme Bouchardon, dato che aggiunge nuovi tasselli alla questione dell'evidente comunanza di modelli fra allievi pittori e scultori in Palazzo Mancini, e che coinvolge soprattutto Trémolières, Natoire e Carle Vanloo. È inoltre stato possibile riscontrare una vicinanza di Trémolières a Roma con i disegni di François Vanloo (1708-1732), pensionnaire negli stessi anni, protetto dai Pamphilj e nipote di Carle, ancora da approfondire. La produzione di Trémolières al ritorno a Parigi, rispetto alle prime opere di Carle Vanloo è caratterizzata da un colore meno ricco; del resto, come abbiamo visto, a Roma il pittore si era orientato verso altri modelli, sicuramente più di linea che di cromia. Le tele eseguite a Lione e al ritorno a Parigi piacciono decisamente a Mariette, come noto vicino al conte di Caylus: «Son dessein n'étoit ni exact ni d'une grande maniere. Il n'avoit pas non plus un grand coloris, mais il y avoit beaucoup de vaguesse dans sa façon de composer et de peindre, les tours de ses figures etoient aimables et gracieux, et tout cela faisoit un assemblage de parties qui plaisoity<sup>36</sup>. Si tratta della più precisa descrizione dello stile del pittore, e in particolare delle sue tele al ritorno da Roma, che sovente mescola elementi più squisiti e vivi di un rococò seppur moderato, a risultati più severi, in alcuni casi paragonabili agli esiti disegnativi di Edme Bouchardon, trattati con differente tecnica ma con un'anticipazione di un gusto che cambierà il corso della pittura a Parigi nella seconda metà del secolo<sup>37</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Il 4 ottobre 1736 il figlio di Trémolières, Louis-Pierre, viene battezzato a Parigi nella parrocchia di Saint-Germainl'Auxerrois; i padrini sono Louis-Michel Vanloo e Cristina Somis. Inoltre al funerale del pittore, avvenuto nel maggio 1739, sono presenti Carlo Tommaso Castelli, tesoriere del principe di Carignano, e Carle Vanloo, entrambi definiti nell'atto di morte amici del defunto: ivi, p. 52.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> I dipinti si trovano rispettivamente nella chiesa di Saint-Bruno a Lione e al Musée Fabre di Montpellier: ivi, p. 68.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Mariette 1853-1862, V, 1858-1859, pp. 345-347. Le biografie degli artisti della generazione del 1700 scritte da Mariette sono riportate nell'*Appendice documentaria*.

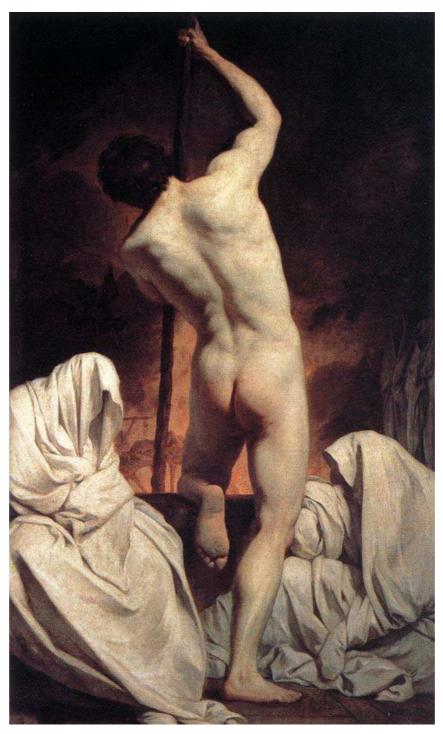
<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Ad esempio la sanguigna raffigurante il *Bagno di Diana*: Chicago, The Art Institute of Chicago, Everett D. Graff Endowment, 1966.185.



P. Subleyras, Amore e Psiche, 1731. Parigi, mercato antiquario nel 2012



P. Subleyras, *Baccanale*, 1728-1731. Incisione di Pierre-Ignace Parrocel, 1736-1737. Parigi, Bibliothèque Nationale



P. Subleyras, Caronte e le anime purganti, 1735 circa. Parigi, Louvre



P. Subleyras, *I Cinque Sensi o Attributi delle Arti*, 1728-1735. Tolosa, Musée des Augustins, inv. RO 279



P. Subleyras, *Flagellazione*, 1728-1735. Mercato antiquario parigino nel 2014



P. Subleyras, Cena da casa di Simone, 1737, particolari. Parigi, Louvre





P. Subleyras, *Studio di figura per la Cena a casa di Simone*, 1737. Ajaccio, Musée Fesch, inv. 1852-1-959



F. Boucher, Venere domanda a Vulcano le armi per Enea, 1731. Parigi, Louvre, inv. 2709



C.-J. Natoire, Venere domanda a Vulcano le armi per Enea, 1734. Montpellier, Musée Fabre, inv. D803-1-14



F. Lemoyne, Ercole e Onfale, 1724. Parigi, Louvre, inv. M.I. 1086



J. Dumont dit le Romain, *Errole e Onfale*, 1728. Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 803-1-9



C.-J. Natoire, *Cacciata di Adamo ed Eva*, 1740, particolare. New York, Metropolitan Museum, inv. 1987.279



E. Bouchardon, *Due angeli*, da Maratta, periodo romano. Parigi, Louvre, inv. 24127



C.-J. Natoire, *Psiche che ottiene da Proserpina l'elisir di bellezza*, 1735 circa. Los Angeles County Museum, inv. M.2001.80 1987.279



C.-J. Natoire, *Ercole affida Deianira a Nesso.* Nîmes, Musée des Beaux-Arts



C. Vanloo, *Moltiplicazione dei pani*, 1733, particolare. Torino, Santa Croce



C. Vanloo, *Festino di Baldassarre*, 1728, particolare. Roma, Accademia di San Luca



C. Vanloo, *Immacolata Concezione*, 1733, particolare. Torino, Seminario arcivescovile



P. Legros, *Apoteosi di san Luigi Gonzaga*, 1698, particolare. Roma, Sant'Ignazio di Loyola



C. Vanloo, *Apollo e Marsia*, 1735. Parigi, Ecole des Beaux-Arts



C. Vanloo, *Sacrificio di Ifigenia*, 1733-1734. Besançon, Musée des Beaux-Arts



M.-F.. Dandré-Bardon, *Ambizione di Tullia*, 1734. Montpellier, Musée des Beaux-Arts, inv. D. 803-1-6



M.-F. Dandré-Bardon, *Sofonisba beve il veleno*, 1735-1740 circa. Béziers, Musée des Beaux-Arts



M.-F. Dandré-Bardon, Le Buone Opere delle Figlie di San Tommaso da Villeneuve, 1736, bozzetto. Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. 2003.1.1



M.-F. Dandré-Bardon, *Le morte della Vergine*, 1736, bozzetto. Dunkerque, Musée des Beaux-Arts, inv. 2003.1.1



M.-F. Dandré-Bardon, *Cristo in croce*, 1731. Aix-en-Provence, Saint-Esprit



C. Vanloo, *Adorazione dei Magi*, 1736. Parigi, Notre-Dame-de-l'Assomption



P.-C. Trémolières, Assunzione della Vergine, 1736. Lione, Saint-Bruno



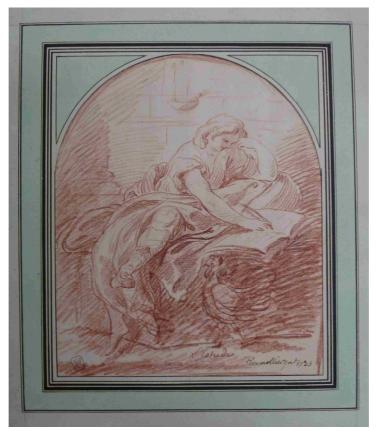
P.-C. Trémolières, *Ulisse salvato dal naufragio per mano di Minerva arriva all'isola di Calipso*, 1737. Montpellier, Musée Fabre, inv. 8902



P.-C. Trémolières, La Commedia, 1737. Montpellier, Musée Fabre, inv. 8902



P.-C. Trémolières. Bagno di Diana, 1737 circa. Chicago, The Art Institute, inv. 1966.185



P.-C. Trémolières, *Lo Studio*, 1735. Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 1120



P.-C. Trémolières, *La Tragedia*, 1736, particolare. Cholet, Musée des Beaux-Arts



P.-C. Trémolières, *Sacra Famiglia*, 1731. Collezione privata



P.-C. Trémolières, *Vestale*, 1737-1738 circa. Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. F.P. 4653

## 5. Le esposizioni a Parigi negli anni Trenta del Settecento

## 5.1 Le Expositions de la place Dauphine del 1732 e del 1734

Il ritorno da Roma di gran parte degli artisti della generazione del 1700, con il loro bagaglio diversificato di studi e di reazioni, è un'iniezione di energie per la pittura a Parigi. La loro intensa attività e il successo di pubblico favorirà di certo la ripresa e l'alta qualità dei Salons a Parigi alla fine degli anni Trenta, dopo una pausa di più di un decennio. Parallelamente, le Expositions de la place Dauphine che avevano mantenuto alto l'interesse sulla pittura e sulle mostre negli anni Venti, e che raggiungono l'apice della fortuna in un momento di assenza dei Salons ufficiali organizzati dall'Académie Royale di Parigi, perdono progressivamente importanza e il loro ruolo di vetrina per gli artisti. Riporta significativamente il Mercure de France del luglio 1732, rivista che continua ad essere la fonte principale su tali eventi: «On étoit dans l'habitude d'exposer tous les ans, à l'occasion des Processions de la Fête-Dieu, dans la Place Dauphine, et à l'entrée de cette-Place, du côté du Pont-Neuf, quantité de Tableaux de Peintres anciens et modernes, qui attiroient beaucoup de Spectateurs; mais depuis quelque-temps on n'en voyoit presque plus, au grand regret du public, qui a sçu tres bon gré à quelques jeunes Peintres, qui y ont exposé cette année plusieurs de leurs Tableaux, qu'on a vûs avec beaucoup de plaisir, principalement ceux du sieur Chardin, de l'Académie Royale, qui sont peints avec un soin et une verité à ne rien laisser à désirer»<sup>1</sup>. Sembra di capire che nel 1732 le Expositions de la place Dauphine riprendano dopo una pausa di diversi anni, e in effetti l'ultima recensione del Mercure de France risaliva al 1725, anno in cui inoltre come abbiamo visto si svolge il Salon dell'Académie Royale. Viene da pensare che in seguito a quest'ultimo Salon, e al successivo concorso di pittura del 1727, gli artisti avessero dunque perso un po' del loro interesse per le esposizioni di piazza. Nonostante ciò possiamo osservare che, in particolare per i pittori più giovani, le Expositions de la place Dauphine anche negli anni Trenta continuavano ad essere un banco di prova per il successo. Vista la varietà e la quantità di frequentatori, certo non soltanto conoscitori, esse rappresentavano il luogo adatto in cui incontrare il Pubblico di cui parlava Antoine Coypel nei Discours del 1721: «Consultez le Public, & suyez les flatteurs, De vos plus grands défauts lâches admirateurs [...]. Nous avons beau nous flatter d'être approuvez d'un petit nombre de prétendus connoisseurs, si nous ne

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Mercure de France, luglio 1732, pp. 1610-1611. Cfr. anche il testo manoscritto in Exposition de tableaux à la place Dauphine le jour de la fete Dieu 1732 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1196, pp. 35-38), che non aggiunge nulla a quanto riportato dal Mercure de France.

sçavons piquer le goût general des hommes, nos travaux seront infructueux. Le Public est tojours le plus fort; & comme il est notre Juge, c'est luy que nous devons consulter»<sup>2</sup>.

I dipinti descritti, forse ancora una volta da Antoine de la Roque, cronista delle Expositions de la place Dauphine già negli anni Venti, non sono molti, soprattutto ritratti, e per la maggior parte di autori non di primissimo piano. Come già avveniva nei resoconti del decennio precedente possiamo credere che il cronista si soffermi soltanto su un alcune delle opere esposte; tuttavia anche le descrizioni sono meno accurate e non riportano le misure dei dipinti, cosa che ne rende difficile l'individuazione. È pur vero che i più importanti pittori della nuova generazione all'inizio degli anni Trenta non erano a Parigi ma a Roma. E infatti, fra essi nel 1732 soltanto Jean-Siméon Chardin, che come noto non affronta il viaggio di perfezionamento in Italia, espone alcune sue opere, secondo il Mercure de France con grande successo di critica e pubblico: «principalement ceux [i dipinti] du sieur Chardin, de l'Académie Royale, qui sont peints avec un soin et une verité à ne rien laisser à désirer». La frase è particolarmente adatta a descrivere il nuovo genere a cui a partire dagli anni Trenta Chardin si accosta: le nature morte di caccia lasciano il posto a scene di interni; oggetti in ambientazioni domestiche che ancora una volta stupiscono per la loro esatta restituzione della realtà, carattere che aveva decretato la prima fortuna del pittore. Nel 1732 Chardin espone alcuni non meglio descritti dipinti raffiguranti utensili, due grandi tele con strumenti musicali e frutti o animali, e un quadro raffigurante il bassorilievo in bronzo di François Duquesnoy, con Giochi di putti, mentre nel 1734, vale a dire nell'unica altra esposizione di piazza descritta dal Mercure de France del decennio, oltre a riproporre queste ultime tre tele il pittore presenta anche tredici altri soggetti non facilmente individuabili ma comunque definiti «autres Sujets dans le goût de Tenier, où l'on trouve une grande verité»<sup>4</sup>.

Chardin punta dunque ancora a soggetti che colpiscono per la restituzione della realtà, soprattutto per quanto riguarda la tela raffigurante il bassorilievo di Duquesnoy «que le Pinceau de l'habile Peintre a sibien sçu imiter, que par le secours des yeux, quelque près que l'on soit, on est encore séduit au point qu'il faut absolument mettre la main sur la toile et toucher le Tableau pour être détrompé»<sup>5</sup>. Che sia o meno con il sostegno dell'orafo e collezionista Godefroy, abitante della piazza e fra i primi estimatori del pittore, Chardin accorda un ruolo molto importante alle Expositions de la place Dauphine, da intendere però, come vedremo più avanti, parte di un piano di promozione della sua attività che prevede anche una presenza ripetuta e costante nelle mostre interne all'Académie Royale organizzate a partire dal 1735, e poi

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Coypel 1721, pp. 20-21.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Mercure de France, luglio 1732, pp. 1611-1612: Strumenti musicali e pappagallo, 1730 circa (117,5x143,5cm); Strumenti musicali e cesto di frutta, 1730 circa (117x143cm); Bassorilievo con Giochi di putti (23,5x40cm). Le tre tele si trovano oggi in collezione privata a Parigi. Cfr. Chardin 1979, pp. 146-149. Come per le Esposizioni de la place Dauphine degli anni Venti, anche in questo caso sono state approntate delle tabelle che riportano le opere presenti (5.1).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Mercure de France, giugno 1734, pp. 1405-1406.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ivi, luglio 1732, pp. 1611-1612.

nei Salons<sup>6</sup>: come abbiamo visto non tutti i numerosi dipinti esposti da Chardin sono oggi identificati con certezza, viste anche le descrizioni piuttosto sommarie offerte dal Mercure de France, ma sembra comunque di intendere che egli puntasse tutto sulla nuova strada intrapresa, sulla possibilità concreta di farsi conoscere come pittore di ambientazioni domestiche e anche di figura, nelle cosiddette scenes des moeurs. Il percorso era dunque tracciato, e potrebbe essere una scelta deliberata quella di non mettere in primo piano nelle esposizioni i soggetti che lo avevano reso famoso in precedenza. Come già per gli anni Venti, e come sarà anche per il decennio successivo, non era infatti raro che gli artisti esponessero in piazza e nei Salons opere eseguite alcuni anni prima; nel 1732, il caso estremo della tela di Hyacinthe Rigaud raffigurante il Ritratto del gioielliere Matheron eseguita nel 1683 circa, va piuttosto inteso come volontà esibizionistica del proprietario dell'opera, il nipote del ritrattato, di far ammirare il proprio dipinto di mano di un celebre pittore, tuttavia altri casi possono essere segnalati: le due tele raffiguranti Strumenti musicali esposte da Chardin sia nel 1732 sia nel 1734 risalgono al 1730 circa, e sono commissionate dal conte di Rothenbourg<sup>7</sup>. Non è da escludere che Chardin, visti il numero e la tipologia di dipinti presentati, voglia approfittare del momento di assenza di pittori della sua generazione per delineare e affermare il suo ruolo sulla scena parigina, fra l'altro esponendo due volte dipinti che erano stati oggetto della sua prima importante commissione. Inoltre la scelta di affrontare anche la figura, sebbene in un contesto del tutto personale e originale, potrebbe legarsi alla volontà di mostrare il proprio talento anche agli occhi dell'Académie Royale, che stava riprendendo vigore e presto avrebbe iniziato a ospitare annualmente delle mostre in occasione della nomina di nuovi membri, fino all'organizzazione del Salon del 1737, il primo di una serie a cadenza regolare, a cui ovviamente Chardin prende parte.

Nell'Exposition de la place Dauphine del 1734 si riscontra per la prima e unica volta la presenza di Charles-Joseph Natoire, uno dei primi pittori della generazione del 1700 a tornare in Francia dopo il soggiorno romano, con diverse opere oggi perdute raffiguranti *Galatea* e *Soggetti di Favole*. Sono titoli che rivelano ancora una volta l'orientamento del pittore al ritorno dal viaggio italiano, e che trovavano nelle esposizioni di piazza l'occasione ideale per avere attenzione<sup>8</sup>; Natoire sapeva infatti dare il meglio nei soggetti mitologici, in cui riprendeva gli aspetti dello stile del maestro Lemoyne che più sentiva nelle proprie corde, per arricchirli con esperienze stilistiche maturate in Italia, come pochi mesi dopo mostrerà nel dipinto che sancisce la sua ricezione in Académie, *Venere che chiede a Vulcano le armi per Enea*. Accanto ad altri ritrattisti già presenti nel 1732, come Jean Autreau, compare il più giovane Louis Tocqué, destinato a una fortunata carriera, e che proprio nel gennaio 1734 era entrato a far parte dell'Académie Royale:

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Per la prima volta nell'introduzione all'Exposition del 1734 si dichiara esplicitamente che i dipinti presenti erano «exposez par ceux qui les possedent»: *Mercure de France*, giugno 1734, p. 1405.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Chardin 1979, pp. 146-149.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Mercure de France, giugno 1734, p. 1406. Non a caso infatti Natoire in quest'occasione viene definito «digne Eleve de M. le Moine». Cfr. le riflessioni fatte nel capitolo precedente.

ancora una volta è possibile riscontrare una connessione fra le esposizioni di piazza e l'istituzione accademica parigina, che di certo continuava a monitorare tali avvenimenti. Lo stesso succede per il meno noto pittore Charles Lamy, ricevuto in Académie nel 1733, che l'anno successivo fa la scelta di esporre un grande dipinto raffigurante l'*Assunzione*, destinato al convento delle Dame della Carità di Tours, ancora legato a modelli seicenteschi e di certo un po' fuori luogo in place Dauphine, dove già dagli anni Venti era di scena principalmente il goût moderne<sup>9</sup>. Nel 1734 è presente anche l'affermato Jean-François de Troy (1679-1752), già fra i protagonisti della place Dauphine negli anni Venti, con un dipinto di soggetto religioso oggi perduto, la *Fuga in Egitto*, e una *Dama alla Toeletta*, definita dal *Mercure de France* «un Sujet François et très-galant, c'est une Dame à sa Toilette, debout dans le moment qu'on s'habille»<sup>10</sup>.

Si tratta dell'ultima esposizione di piazza descritta nel *Mercure de France* per gli anni Trenta. Anche questa volta non sembra un caso che proprio l'anno successivo, il 1735, segni l'inizio di una serie di piccole esposizioni indette dall'Académie in occasione della nomina di nuovi Officiers, che attraggono l'attenzione degli artisti e dei connoisseurs più che del pubblico in senso più allargato, e preparano di fatto il Salon del 1737.

## 5.2 Le Esposizioni all'Académie Royale di Parigi (1735, 1736, 1737)

Ancora una volta è il *Mercure de France* a offrire la descrizione di tali eventi. Nella *Description abregée* des *Tableaux qui sont exposez à l'Académie de Peinture et de Sculpture* del giugno 1735 viene specificato che i dipinti presentati dovevano essere di mano di pittori con un ruolo all'interno dell'Académie Royale, e soprattutto «fait[s] ou fini[s] dan la présente année». La rivista è del mese di giugno, mentre l'esposizione si terrà in Académie il 2 luglio 1735. L'elenco pubblicato, che riportava «le détail des principaux [ouvrages]», dà dunque anticipazione di un'esposizione che di fatto doveva ancora svolgersi<sup>11</sup>.

La selezione di dipinti offerta dal *Mercure de France* non sembra però casuale, e anzi dà un'immagine della situazione e della composizione dell'Académie in tale momento. Per prima cosa vengono infatti citate le due tele di Jean-Baptiste Vanloo raffiguranti l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* e la *Resurrezione di Lazzaro*. La loro presenza è piuttosto significativa dato che entrambe sono commissionate nell'ambito del

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Il pittore verrà ricevuto in Académie nel 1735, anno in cui esegue una seconda tela per il medesimo convento, raffigurante *Monache in adorazione del Sacro Cuore*; entrambi i dipinti si trovano oggi al Musée des Beaux-Arts di Tours: Lossky 1959, pp. 108-114.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Ivi, p. 1405. La tela si trova oggi in collezione privata a Parigi: Leribault 2002, p. 334.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Mercure de France, giugno 1735, p. 1383. Il confronto con la Description abregée des tableaux exposés à l'Académie de peinture et de sculpture 2 juillet 1735 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1198, pp. 41-47) non aggiunge nulla rispetto a quanto riportato dal Mercure de France.

ciclo di dipinti per la chiesa di Saint-Martin-des-Champs a Parigi, di certo il più importante di pittura religiosa in città negli anni Venti e Trenta del Settecento, di cui fanno parte anche opere di Jean Jouvenet e Jean Restout. Jean-Baptiste Vanloo vi aveva già partecipato quasi dieci anni prima, con una tela raffigurante la *Guarigione dello Zoppo*, esposta in place Dauphine nel 1723<sup>12</sup>. Le tele del 1735 sono oggi perdute, ma basta la descrizione offerta dal *Mercure de France* per capire che si trattava di opere perfettamente in linea con i caratteri che l'Académie Royale si sentiva in dovere di promuovere: «Il [Jean-Baptiste Vanloo] eut un applaudissement géneral, tant pour la belle et noble composition des Sujets, que pour la grande manière de peindre; le grand goût des Draperies et la richesse du fond»<sup>13</sup>.

Significativamente subito dopo vengono citati numerosi dipinti di Hyacinthe Collin de Vermont, uno dei protagonisti del concorso di pittura del 1727. Tra essi trentadue tele costituiscono il ciclo delle *Storie di Ciro*, che per soggetto e stile rappresentavano bene, ancora una volta, gli intenti e i caratteri della pittura di storia secondo l'Académie: «Cette Suite eut des loüanges de toute l'Académie; on y trouva une grande fécondité de génie, jointe à la correction du Dessein, à l'expression des caracteres et à la riche varieté de la composition»<sup>14</sup>.

Carle Vanloo, appena ricevuto all'Académie Royale, punta tutto in questa esposizione su dipinti di soggetto religioso oggi perduti, e su un ritratto, genere per il quale come sappiamo dalla *Correspondance* era apprezzato fin dagli anni romani: egli presenta infatti «quatre ou cinq Morceaux; un *Christ mourant*, d'une très-belle expression, *S. Antoine et S. Paul Hermite*, un grand Portrait en pied, qui furent tous trouvez peints avec un grand caractere de Dessein et une heureuse facilité de Pinceaux<sup>15</sup>. È di fatto una dichiarazione dell'orientamento moderato che Vanloo assumerà sempre più nettamente a Parigi, a cui dovrà la fortuna della sua carriera, e che troverà conferma anche nei dipinti esposti negli anni successivi. Il pittore aveva ormai abbandonato i soggetti e soprattutto lo stile più graziosi, verso cui aveva in parte rivolto la sua attenzione nella prima formazione nella capitale francese, come verrà ben colto dall'abate Desfontaines nella risposta al commento del poeta Gresset sul Salon del 1737<sup>16</sup>. Di certo come abbiamo visto Nicolas Vleughels aveva lavorato bene con Vanloo a Roma, individuando i punti forti e quelli deboli, incrementando certo il disegno, ma anche lo studio del colore e allo stesso tempo quello della composizione, per renderlo capace di raccontare al meglio una storia, caratteristica in cui darà importanti

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Cfr. le osservazioni nel I capitolo.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Mercure de France, giugno 1735, p. 1384. Si veda la tabella relativa, che anche in questo caso integra le informazioni qui riportate (5.2).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Ivi, pp. 1384-1385. Per le Storie di Ciro: Salmon 1994, pp. 243-266.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Mercure de France, giugno 1735, p. 1385. Le opere qui citate di Vanloo non sono oggi individuabili con esattezza. Segnalo comunque che la tela con i Santi Antonio e Paolo Eremita potrebbe essere una copia o una ripresa dal dipinto di Guido Reni in collezione Giustiniani con la Madonna e il Bambino fra i santi Antonio Abate e Paolo Eremita, studiata anche da Pierre-Charles Trémolières nel 1730.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Cfr. il capitolo precedente.

prove a Parigi. Così il direttore lo descrive poco dopo la partenza precipitosa da Roma, in una lettera del 10 aprile 1732 in cui richiede a D'Antin la possibilità di accordargli più tempo per perfezionarsi ulteriormente in Palazzo Mancini: «C'est dommage, c'est un habile garçon et qui peut devenir beaucoup plus habile, quoiqu'il y en ait peu de pareils à lui. J'en suis touché sensiblement; j'avois pris des mesures avec lui, qui je croy, avec les talens qu'il a, l'auroient conduit au suprême degré. Il peut cependant sans moi aire tout ce que nous avions projetté; mais Rome est un beau séjour pour l'étude, et je minutois, connoissant tant de beauté dans V.G., de la supplier de lui accorder du temps pour accomplir nos projets et renvoyer en France, je dis, un excellent sujet»<sup>17</sup>.

Di seguito compaiono i dipinti di François Boucher raffiguranti le *Quattro Stagioni*, e di Charles-Joseph Natoire con episodi del *Don Quichotte* previsti come cartoni per la Manifattura di Beauvais, significativi sotto diversi punti di vista: è la pittura moderna, come quella di Carle Vanloo, ma qui di mano di due diretti allievi di Lemoyne e di certo i più disinvolti rappresentanti, anche se in gradi diversi, della pittura mitologica. Essi apportano l'innovazione di stile e di soggetti che l'Académie Royale aveva inglobato nel corso degli anni Venti, e a cui non può non dare riconoscimenti. Così vengono infatti descritti i dipinti di Natoire: «l'Académie fut très Satisfaite de l'agréable composition, aussi bien que de la legereté du Pinceau et de la belle couleur»<sup>18</sup>.

Jean-Siméon Chardin è presente con quattro opere, due delle quali molto probabilmente già esposte in place Dauphine nel 1734, e raffiguranti la nuova strada che il pittore stava percorrendo: «M. Chardin exposa quatre petits Morceaux excellents, représentans de petites femmes ocupées dans leur ménage et un jeune garçon s'amusant avec des cartes»<sup>19</sup>. Non è difficile pensare che il successo ottenuto da Chardin in place Dauphine lo abbia portato a presentare le stesse opere in Académie l'anno successivo, animato di certo dalla voglia di imporsi e promuovere un genere. Del resto non dovevano essergli estranee le parole pubblicate da Antoine Coypel nei *Discours* nel 1721, in cui si ribadiva il ruolo fondamentale dell'apprezzamento del pubblico, nel senso più largo del termine: «Nous avons beau nous flatter d'être approuvez d'un petit nombre de prétendus connoisseurs, si nous ne sçavons piquer le goût general des hommes, nos travaux seront infructueux. Le Public est toujours le plus fort; & comme il est notre Juge, c'est luy que nous devons consulter»<sup>20</sup>.

Nel 1735 compare citato fra gli altri anche Etienne Jeaurat, esponente della generazione del 1700 ad oggi meno conosciuto rispetto ad altri e considerato più come emulo che come pittore di qualità, ma con una produzione in realtà molto varia e di diversi generi. I legami che intrattiene coinvolgono personaggi

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Correspondance 1887-1908, VIII, 1898, p. 320.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Mercure de France, giugno 1735, p. 1386.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Coypel 1721, pp. 20-21.

come Francesco Maria Gabburri, e a Parigi il circolo letterario e artistico della Société du bout-du-banc di cui fa parte anche Caylus<sup>21</sup>. Il suo è un esordio nelle esposizioni accademiche, dato che era stato ricevuto all'Académie Royale soltanto nel 1733, e per tale occasione sceglie di presentare tre dipinti: tra essi il cronista si sofferma sul più grande, di soggetto religioso, *Sant'Antonio consacrato vescovo*, che «fut aplaudi dans toutes les parties de l'Arto<sup>22</sup>.

Nel 1735, in occasione dell'esposizione all'Académie, vengono nominati «Professeur M. Vanloo, pere [Jean-Baptiste Vanloo], pour Adjoints à Professeur, Mrs. Vanloo, fils [Carle Vanloo], Boucher et Natoire, et pour Conseillers, Mrs Lancret et Parossel [Charles-Joseph Parrocel]». Che si tratti di piccole mostre che in un certo modo preparano il Salon del 1737 lo dichiara esplicitamente il commento pubblicato nello stesso *Mercure de France*: «Nous prendrons la liberté d'ajoûter au Memoire qu'on vient de lire, auquel nous n'avons aucune part, que cette exposition de Tableaux, quoiqu'en très-petite quantité et par un très-petit nombre d'Académiciens, n'a pas laissé d'attirer dans les Salles de l'Académie, un concours considérable, des Gens de l'Art, des Connoisseurs et des Amateurs, qui ont marqué beaucoup d'empressement et d'ardeur pour la Peinture, la Sculpture, la Gravûre, &c. Cet empressement semble demander hautement une exposition publique des Ouvrages de notre Académie, dont le Public n'a pas été gratifié depuis trèslong-temps, malgré l'exemple fréquent qu'en donnent les Académies d'Italie. Outre le plaisir et la magnificence du Spectacle, on laisse à juger de l'utile émulation que cela donne pour l'avancement des Arts et la perfection du goûb<sup>23</sup>.

Lo stesso orientamento prosegue nelle Esposizioni in Académie del luglio 1736 e del 1737, entrambe descritte dal Mercure de France. I pittori della generazione 1700 scelgono di esibire dipinti che rappresentano al meglio il percorso da loro intrapreso al ritorno a Parigi, e che molte volte testimoniano importanti committenze ottenute: Carle Vanloo nel 1736 continua sul versante della pittura religiosa, con la Fuga in Egitto e il Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre, mentre nel 1737 presenta Giore e Giunone, una delle tele realizzate per l'importante commissione dell'Hôtel de Soubise, e un Concerto presso il sultano, uno dei primi dipinti che dedica al fortunato genere delle turqueries<sup>24</sup>. Sarà uno dei pochi a dedicarvisi nella prima metà del Settecento, insieme a Charles-Joseph Parrocel che però lo declina secondo le sue predilizioni di pittore di battaglie, e a qualche esempio di Jean-François de Troy e Charles-Antoine Coypel. Fra l'altro risale al 1736 la serie di dipinti raffiguranti le Cacce esotiche per il castello di Versailles, a cui Vanloo aveva partecipato insieme a François Boucher, Jean-Francois de Troy, Charles-Joseph Parrocel e Nicolas

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Cfr. Wescher 1969, pp. 153-165; Hellengouarc'h, Fumaroli 2004, pp. 59-60. Per i rapporti con Gabburri cfr. il capitolo precedente.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Mercure de France, giugno 1735, p. 1386. La tela è oggi di ubicazione ignota.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ivi, pp. 1387-1388.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Ivi, luglio 1736, p. 1639. La *Fuga in Egitto* si trova a Sceaux, Collezione Milgrom (223x136 cm), mentre il *Giuseppe accusato* dalla moglie di Putifarre è oggi perduto. Per il *Concerto per il sultano* e *Giove e Giunone*, ivi, luglio 1737, pp. 1619-1620; Londra, The Wallace Collection, inv. P. 451 (72,5x91 cm). La seconda tela è tuttora in loco, nell'attuale sede degli Archivi Nazionali di Parigi.

Lancret<sup>25</sup>. Ma il dipinto presentato da Vanloo in Académie nel 1737, insieme al suo pendant con il *Sultano che fa ritrarre la moglie* esposto poi al Salon dello stesso anno, ha un altro significato: si tratta di una scena di interno, un soggetto si può dire quasi di storia rispetto alle più decorative cacce esotiche commissionate da Luigi XV per Versailles<sup>26</sup>.

Nel 1736 e nel 1737 Charles-Joseph Natoire a sua volta riprende come l'anno precedente dei soggetti mitologici, dispiegati con un decorativismo evidente: nel 1736 *La Fontana*, e nel 1737 altri dipinti, fra cui il *Riposo durante la caccia*, *La Pesca* e il *Pastor Fido*, previsti per la decorazione del castello di Fontainebleau<sup>27</sup>: le tele ad oggi note appaiono come un racconto di ornato che unisce i caratteri propri della pittura di Lemoyne che Natoire sentiva più vicini a una maggiore capacità di costruire una storia; un'abilità narrativa che quest'ultimo utilizza anche negli episodi del *Don Quichotte* (due di essi sono esposti nel 1736), e per il quale riceve riconoscimenti ed è spesso richiesto. François Boucher, da parte sua, nel 1737 espone tre dipinti «de fantasies, de *Figures*, de *Paysages* et d'*Animaux»*, che rappresentano bene la sua preferenza in tali anni per il genere pastorale, presto sostituito da un rococò popolato di putti e sensualità, contaminato dalla rocaille degli ornemanistes a cui il pittore si sentiva particolarmente vicino<sup>28</sup>.

A questi nomi nel 1737 si aggiungono per la prima volta Michel-Francois Dandré-Bardon e Pierre-Charles Trémolières, entrambi da poco tornati a Parigi dopo soggiorni prolungati, rispettivamente, in Provenza e a Lione. Il primo artista, per farsi conoscere nei vari generi che aveva affrontato fino a quel momento presenta tre dipinti, di cui due raffiguranti una *Allegoria della pace* e il secondo un *San Bruno in meditazione*, a conferma della sua fortuna in Provenza e poi a Parigi nell'ambito della pittura religiosa. Anche Trémolières, in seguito al successo riscontrato a Lione, aveva iniziato da poco a imporsi sulla scena parigina, e decide per l'occasione di esporre due dipinti che fanno parte di un'importante commissione appena ricevuta: *Minerva che insegna a tessere ad Aracne* e *I caratteri di Teofrasto*, entrambi per il ciclo decorativo dell'Hôtel de Soubise. Essi rappresentano i soggetti più intellettuali e ricercati dell'intera serie di tele (alla cui realizzazione partecipano anche Jean Restout, Carle Vanloo, François Boucher e Charles-Joseph Natoire), in cui forse si potrebbe intravedere un suggerimento del conte di Caylus, a cui Trémolières si era riavvicinato dopo il soggiorno romano<sup>29</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Su questa serie di dipinti: Salmon 1995.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Per il pendant qui citato: Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, inv. 59.20 (66x76 cm).

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Cfr. Caviglia Brunel 2012, pp. 271-276.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Mercure de France, luglio 1737, p. 1620. Su Boucher e il genere pastorale: Laing 1986, pp. 55-64; Joulie 2007(2008), pp. 173-189.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Mercure de France, luglio 1737, p. 1620. Sulla decorazione dell'Hôtel de Soubise a Parigi: Rosenberg, Babelon 1967(1968), pp. 211-215; Béchu 2004. Cfr. anche: Le Blanc 2001, pp. 64-75.

## 5.3 I Salons del 1737, 1738, 1739

Il Salon del 1737, svoltosi fra il 18 agosto e il 5 settembre, viene descritto dal Mercure de France come un grande successo di opere e di pubblico. Nella lunga e ricca introduzione il cronista non manca di richiamare i precedenti Salons che si erano svolti nel Settecento, di elencare i motivi dell'importanza di tali eventi per gli artisti, e di sottolineare come fosse ormai necessaria l'organizzazione di una nuova esposizione, anche in relazione ai concorsi annualmente indetti presso l'Accademia di San Luca a Roma: «L'usage d'exposer les Ouvrages des Peintres, des Sculpteurs &c. à la critique du Public, est très-ancien et très utile par les Observations sensées que l'on fait pour la perfection de l'Art, dont les Esprits dociles et les Hommes qui ont du talent, sçavent profiter; mais plus encore par la noble émulation, et par l'ardeur naturelle qu'on a de s'élever et d'acquérir de la réputation. Cet usage s'observe très-éxactement a Rome, où l'Académie de S. Luc fait à certains jours un pompeux étalage de ses Productions, ce qui attire toûjours un grand concours, et ouvre un vaste champ aux réfléxions et à la critique des Artistes, des Connoisseurs et des Gens éclairés et de goût, sans parler de l'amour des Beaux-Arts que cela fait naître dans le coeur des Particuliers, et peut-être dans tel, qui, sans un pareil secours, n'auroit peut-être jamais fait aucun usage des heureux talens qu'il a reçus de la nature pour y exceller»<sup>30</sup>. Il Mercure de France dichiara di non soffermarsi sulla posizione delle opere nella sala, rimpiangendo però il fatto che in alcuni casi l'esiguità del Salon Carrè, rispetto alla Grand Galerie del Louvre dove si erano svolti i precedenti Salons, portava a sacrificare la visibilità di alcune opere. Su questo punto maggiori informazioni sono presenti nell'Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs de l'Académie Royale, vale a dire il libretto offerto ai visitatori all'ingresso del Salon, con l'elenco dettagliato delle opere esposte, e anche la loro disposizione sulle pareti<sup>31</sup>. Ma soprattutto, se il Mercure de France rinuncia deliberatamente a riportare gli elogi o le critiche rivolti a pittori e lavori, una fonte importante su questo punto è invece il Catalogue des ouvrages de messieurs les peintres, sculpteurs, et graveurs de l'académie aujourd'hui vivans exposés au Salon, manoscritto non firmato né datato, ma di certo relativo al 1737, e con tutta probabilità compilato poco dopo lo svolgimento del Salon<sup>32</sup>. I nomi sono elencati seguendo un ordine molto prossimo, ma non coincidente, a quello dell'Explication e del Mercure de France. Non di tutti gli artisti presenti (pittori, scultori e incisori) viene offerto un giudizio, segnalando così implicitamente una scala di impatto delle opere sulla critica. Particolarmente importanti

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Mercure de France, settembre 1737, pp. 2013-2017. L'introduzione completa è trascritta prima della tabella relativa alle opere esposte al Salon del 1737 (5.3). Il confronto con la Exposition de tableaux, dessins, sculptures, gravures et autres ouvrages de Peintres, Sculpteurs et graveurs de l'académie royale de Peinture et de Sculpture 1737 et nomination de nouveaux officiers à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 6 juillet 1737 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1203, pp. 59-69) non aggiunge nulla rispetto a quanto riportato dal Mercure de France. Cfr. anche Les Artistes 1930.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Il libretto è stampato a Parigi nel 1737. Un esemplare provvisto di annotazioni manoscritte di Pierre-Jean Mariette si trova presso: Parigi, Bibliothèque Nationale, Collection Deloynes, Reserve 8-YA3-27, t. I, n. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Ivi, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1203, pp. 66-69. La trascrizione completa del manoscritto è riportata nell'*Appendice documentaria*.

sono i riferimenti ai pittori della nuova generazione, da poco tornati dal soggiorno in Italia, dato che aiutano a comprendere come la loro attività sia recepita a Parigi: Pierre-Charles Trémolières ad esempio, che presenta una delle opere eseguite per le chiese di Lione, l'Assunzione del 1735, Diana che disarma Amore, e le due tele preparate per la commissione dell'Hôtel de Soubise, con Minerva che insegna alla ninfa Aracne a tessere e I caratteri di Teofrasto, queste ultime giù presentate nel luglio del 1737 all'Académie Royale, viene qualificato come allievo di Jean-Baptiste Vanloo (bisogna ricordare inoltre che il pittore a Parigi fa parte del circolo culturale del principe di Carignano, a cui anche la famiglia Vanloo è legata)<sup>33</sup>, e giovane molto promettente: «le public a jugé que ce jeune peintre eleve de M. Vanloo promet beaucoup». Riguardo a Carle Vanloo, che espone il Pranzo durante la caccia, di squisito tema galante e di grandi dimensioni viene invece riferito: «dejeuné de chasse &c. pour le roi. Ce tableau a attiré un grand nombre de spectateurs»<sup>34</sup>.

Sono molti inoltre i pittori che al Salon del 1737 presentano opere già esposte all'Académie Royale poco tempo prima, e che evidentemente avevano già riscosso pareri favorevoli; altri riprendono invece opere eseguite anche decenni prima: il caso eclatante è quello di Jean-Baptiste Oudry, che ripropone fra l'altro la Caccia al cervo già esposta in place Dauphine nel 1723, simbolo della sua straordinaria fortuna negli anni Venti e delle sue committenze per la Corona francese, ottenendo ancora una volta un grande successo<sup>35</sup>. Ma è il giudizio relativo a Jean-Siméon Chardin a mostrare al meglio la ricezione del pittore da parte del pubblico. La sua assiduità nelle esposizioni negli anni precedenti, in place Dauphine e in Académie, e la sua volontà di presentarsi con la nuova veste di pittore di figure, sono infatti esplicitati dalle parole del Catalogue: «Les curieux du premier ordre et même des personnes de grande distinction ont trouvé que ses tableaux se soutenaient auprès de ceux des plus grands maitres, et on a eté d'autant plus surpris, qu'on savait bien qu'il excellait a peindre des animaux morts et vivans d'une maniere aussi vraie que singuliere, mais on ne sçavait pas que son talent s'etendait plus loin: il a fait voir le contraire d'une maniere heureuse pour sa reputation et les figures qu'on a vu a cette occasion dans tous ses ouvrages ont eté fort applaudies par les connoisseurs les plus difficiles». I dipinti presentati prediligono dunque ora soggetti di figura, come ad esempio la Giovane ragazza che gioca a volano del 1737<sup>36</sup>.

Sempre per quanto riguarda la nuova generazione, stupisce invece il giudizio relativo a Charles-Joseph Natoire e a François Boucher, i primi a tornare dal viaggio italiano, e a Michel-François Dandré-Bardon: «Natoire et de favannes on ne dit rien d'eux [...] Le Lorrain, Dandré-Bardon, Le moine le pere, Boucher, D'Ulin, Lancret, Boisot, Tourniere, La Datte, rien de particulier». Dall'elenco offerto, che comprende pittori e scultori di diverse generazioni, ci si può rendere conto che non si trattava di un giudizio legato ai

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> L'inventario post-mortem della quadreria del principe di Carignano, datato 1741, non riporta però opere di Trémolières: Dardanello 2012, pp. 125-144.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Parigi, Louvre, inv. 6279 (220x250cm).

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Explication 1737, p. 6. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 867 (303x435cm).

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Explication 1737, p. 13; Collezione privata (81x65cm).

generi presentati, ad evidenza piuttosto vari. Natoire aveva partecipato con diversi soggetti mitologici e uno di pittura di storia, L'Assedio di Bordeaux da parte di Clodoveo<sup>37</sup>. Dandré-Bardon aveva invece puntato quasi tutto sulla pittura religiosa, genere in cui aveva riscosso buoni successi a Parigi, e fra le altre tele espone Le buone opere delle Figlie di San Tommaso de Villeneuve, opera eseguita nel 1736 per la chiesa parigina delle Filles de Saint-Thomas, e oggi presso la sede della Congregazione a Neuilly-sur-Seine<sup>38</sup>. Se il giudizio tiepido su Dandré-Bardon può essere in un certo modo compreso, vista in particolare l'ultima tela qui citata provvista di una personale declinazione stilistica che portava con sé ancora molto delle origini provenzali, e che si discostava dalla pittura religiosa così come intesa da Jean Restout, ancora largamente attivo a Parigi fino agli anni Sessanta e presente con varie opere al Salon del 1737, quello simile su Natoire e a Boucher potrebbe considerarsi più strano. Entrambi stavano infatti conquistando ottimi successi nella seconda metà degli anni Trenta come migliori interpreti della pittura mitologica, e proprio nello stesso momento erano impegnati insieme a Vanloo, Trèmolières e Restout nel cantiere decorativo dell'Hôtel de Soubise.

L'Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs de l'Académie Royale risulta dunque molto importante per considerare come la critica e il pubblico si erano accostati a una manifestazione realmente molto ampia, e che comprendeva molti più pittori rispetto a quelli che ho qui citato. Scorrendo infatti il libretto relativo al Salon del 1737 e cercando di ricostruire visivamente per quanto più possibile la disposizione nella grande sala del Louvre, emerge un ambiente fitto di opere, di tutti i generi e di tutte le dimensioni, accostate più per grandezza che non per richiami di soggetti o stile. Il fatto che si trattasse del primo Salon a svolgersi dopo più di dieci anni porta infatti a partecipare artisti di ogni generazione, accomunati dalla voglia di esibire i propri lavori in una importante occasione ufficiale. Il curatore dell'allestimento era François-Albert Stiemart, che come spiegato nell'Avertissement dell'Explication era stato obbligato per mantenere l'ordine e la simmetria a sistemare a fianco i dipinti di uno stesso autore<sup>39</sup>. In realtà le sue scelte assecondavano visibilmente le dimensioni delle opere rispetto alla loro comunanza di autore, e sono molti i casi in cui tele dello stesso pittore erano sparse su pareti diverse. Se gli artisti più giovani e della generazione del 1700 tendono a presentare opere eseguite nello stesso anno 1737 o al massimo alcuni anni prima e per lo più mai esposte, per pubblicizzare i loro orientamenti di stile e di genere in quel momento della carriera, i più anziani non esitano a portare in esposizione opere eseguite anche alcuni decenni prima: come nel caso di Pierre-Jacques Cazes, con il Trionfo di Venere dipinto in occasione del concorso di pittura del 1727, o di Pierre Dulin, con il Cristo guarisce i malati sul lago di Genezareth, del 1705 circa. Quest'ultimo caso in particolare porta a pensare che ciascun artista,

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Explication 1737, p. 12. Troyes, Musée des Beaux-Arts, inv. 879.1.5 (266x334 cm).

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Il bozzetto si trova a Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. 2003.1.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Su Stiémart: Glorieux 2009, pp. 161-183.

indipendentemente dall'età, tenda a proporre soprattutto in questa occasione dipinti che rappresentano al meglio la sua produzione e il suo stile; per i più agés, come Dulin, questo poteva voler dire portare in mostra dipinti risalenti ai momenti più fortunati della carriera. Per avere un quadro più completo di questa fondamentale esposizione, è necessario richiamare ancora una volta la Reponse au vers de M. Gresset sur les tableaux Exposés à l'Académie Royale de Peinture, au mois de septembre 1737 di cui abbiamo già parlato in relazione alle opere di Carle Vanloo. Dai rimproveri che l'autore, l'abate Desfontaines, muove alla critica poetica scritta da Gresset sul Salon, possiamo infatti estrapolare altri giudizi circa i pittori presenti, che rivelano soprattutto gli aspetti su cui ciascuno aveva puntato per emergere: «comment a t-on pu ne pas faire attention a un Desportes le pere, qui dans ses bas-reliefs, ses fruits, ses animaux, a exposé de vrais chefs-d'oeuvres? Avec quel eclat Tremolieres ne s'est-il pas annoncé sur ce theatre d'honneur par son magnifique et incomparable tableau de l'assomption exposé dans la meme salle. Ce jeune homme n'a t-ilpas brillé auprés de ceux qui ont la reputation la plus ancienne et la mieux etablie. L'alte de guerre de Parrocel, ne meritait elle pas le plus grand eloge ainsi que ses autres tableaux de bataille? La verité de ceux de Chardin n'est-elle pas attiré les regars et emporté tous les suffrages? Et le fameux La Tour peintre incomparable en pastel, meritait-il d'etre oublié? Je ne parle pas de plusieurs autres grands artistes encore, tels que Masse dans so talent et Duvivier dans le sien, et le celebre Servandoni et de nos excellens graveurs Larmessin, Lepicie &c. mais Bouchardon par ses simples dessins, comparables a ceux de Raphael qui sont si vantés et si recherchés, devait-il etre passé sous silence? Que ne pouvait pas dire encore d'Adam, Le Moine, ces illustres sculpteurs?»<sup>40</sup>.

L'anno successivo, nel 1738, il Salon non è preceduto dall'esposizione di dipinti presso l'Académie Royale. Questa scelta si può leggere come la constatazione che ormai la macchina dei Salons dopo lo straordinario successo del 1737 era rodata, e non necessitava più di avvenimenti collaterali o preparatori. L'Exposition des peintures, sculptures et gravures tirées des observations sur les ecrits modernes 1738, compilata ancora una volta dall'abate Desfontaines ha parole di elogio nei confronti degli artisti presenti, di certo meno numerosi dell'anno precedente ma senza significativi nuovi nomi. Fra essi sembrano emergere dalle parole dell'abate soprattutto Carle Vanloo, con la Sconfitta di Poro e con Castore e Polluce, del quale viene scritto «qu'il n'appartenit qu'a un peintre de sa force d'oser entrer en lice avec le fameux Le Brun. Entre plusieurs tableaux de ce grand peintre moderne, on a surtout admiré unanimement le castor et pollux, ouvrage qui semble rappeller tout ce que l'ecole d'Italie a produit autrefois de plus achevé»<sup>41</sup>. Ormai di Vanloo è rinomata la sua identità di pittore di storia, in particolare mitologica, ed è su quella che continua a puntare

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Reponse au vers de M. Gresset sur les tableaux Exposés à l'Académie Royale de Peinture, au mois de septembre 1737, Parigi 1737 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1205, pp. 79-91), che continua in forma manoscritta fino a p. 104 (pièce 1206, pp. 92-104, Critique des vers de Gresset sur cette exposition pour l'abbé Desfontaines).

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Exposition des peintures, sculptures et gravures tirées des observations sur les ecrits modernes 1738 [les Observations sur les ecrits modernes par l'abbé des fontaines ont commencé en 1735 et ont fini en 1743] (Parigi, Bibliothèque Nationale, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1208, pp. 129-142). Per le due tele: Carle Vanloo 1977, pp. 45-46.

ai Salons, nonostante negli stessi anni sia attivo anche per committenze chiesastiche. Ma del resto come abbiamo già ricordato, il panorama della pittura religiosa a Parigi ancora alla fine degli anni Trenta era di certo dominata dalla figura di Jean Restout, contro cui risultava probabilmente difficile confrontarsi, per la sua lunga carriera e anche per la parentela con Jean Jouvenet, spesso ricordata dalla critica.

Nel 1738 è l'Explication des Peintures, Sculptures, & autres Ouvrages des Messieurs de l'Académie Royale, a dare le informazioni più interessanti: l'introduzione spiega infatti che era stato il successo del Salon dell'anno precedente ad aver determinato lo svolgersi, per volontà del sovrano Luigi XV, di una nuova esposizione<sup>42</sup>. È vero però che i cambiamenti all'interno dell'Académie Royale nei primi decenni del Settecento non sono gestiti tanto dalla Corona francese quanto da un sistema più complesso di gusto, di committenza e di pubblico<sup>43</sup>. Tutto questo contribuisce senza dubbio all'aspetto che i Salons assumono dagli anni Trenta, in cui è visibile una mescolanza di soggetti e autori che non tiene conto né di generi pittorici né delle età e biografie degli artisti. Rispetto al Salon del 1725 si riscontra dunque una maggiore libertà a dimostrazione di un ambiente accademico sicuramente più ampio. Stièmart, che anche nel 1738 e nel 1739 si occupa dell'allestimento, oltre a sistemare i quadri uno accanto all'altro soprattutto sulla base delle loro dimensioni non si fa problemi ad accostarli a sculture e soprattutto a stampe, anticipando forse in quest'ultimo caso un riferimento al dibattito critico che sarebbe presto sorto riguardo alla capacità degli incisori di riprodurre gli effetti del colore e dunque di eguagliare la pittura<sup>44</sup>.

Anche nel 1738 e poi nel 1739 la pittura di storia ha un grande ruolo, ed è l'Exposition des peintures, sculptures et gravures tirées des observation sur les ecrits modernes del 1738 a rivelare quali aspetti di tale genere erano stati maggiormente apprezzati: «On a admiré l'expression de l'antiquité et le vrai gout de l'histoire dans la toilette d'esther et plus encore dans le grand tableau du couronnement de cette reine, ouvrages excellens de M. de Troy. On a remarqué l'esprit poetique qui reigne dans l'invention de monsieur Coypel. Monsieur Restout le digne neveu du celebre jouvenet, a montré dans sa guerison du boiteux par saint Pierre, le talent superior que la nature lui a donné, de travailler avec succés non seulement dans l'histoire profane, mais ce qui est plus difficile dans l'histoire sacrée»<sup>45</sup>.

Allo stesso tempo però anche la pittura di genere ha un grande spazio nei Salons degli anni Trenta, e questo è particolarmente significativo alla luce soprattutto dei successivi orientamenti a Parigi alla metà del secolo: vi erano di certo Chardin e Oudry, che avevano esposto in particolar modo tele che indicavano una nuova tendenza nella loro pittura, più orientata verso i soggetti di figura, e anche i più anziani Alexandre-François Desportes e il meno noto André Bouys, già ottantenne. Le loro scene di genere,

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Explication des Peintures, Sculptures, & autres Ouvrages des Messieurs de l'Académie Royale, Parigi 1738, p. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Su questo punto cfr. Becq 2009, pp. 19-47.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Ho già riportato nel capitolo II il giudizio relativo alla stampa raffigurante la *Serinette* da Chardin, eseguita da Laurent Cars nel 1753, elogiata per la capacità dell'incisore di riprodurre gli effetti cromatici: *Mercure de France*, novembre 1753, pp. 160-162.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Exposition 1738, pp. 129-142.

raffiguranti in prevalenza figure più umili intente nei lavori domestici, o nature morte fatte di portate di carne, pesce e verdure, occupano una larga fetta del Salon, e indicano la fortuna del genere, destinata a crescere nei decenni successivi<sup>46</sup>. Ancora una volta sul piano della pittura di genere è Chardin a ricevere le lodi maggiori, come viene riportato nel 1739: «Chardin. Si nous rapportions ici tous les eloges qu'on a donné aux ouvrages de ce peintre seduisant, cet article occuperait plus de place qu'aucun autre. Le jeune ecolier grondé par la gouvernante pour avoir sali son chapeau, est le morceau qui attire le plus de suffrages»<sup>47</sup>. L'abate Desfontaines sempre nel 1739 rincara la dose: «L'inimitable Chardin nous fait toujours admirer ce simple et ce vrai qui règne dans ses ouvrages et qui attire tout le monde, parce que l'imitation parfaite de la nature frappe tous les yeux»<sup>48</sup>.

Per gli altri pittori della generazione del 1700 non sembra esserci particolare slancio positivo nelle critiche. L'unico a cui sono dedicati diversi giudizi come abbiamo visto è Carle Vanloo, del quale vengono messe in luce in particolare le composizioni nobili e dunque ancora una volta la sua abilità di pittore di storia, come nel *Catalogue abregé* del 1739: «Carle Vanloo professeur, l'adoration des rois. La defainte de Porus, grand tableau centré pour le roi d'espagne. C'est une autre composition plus noble et plus hardie que celle qui paroit l'année derniere. St. Sebastien lié et percé de fleches, un ange paroit dans l'action de lui tirer; ces figures de grandeur naturelle. Ce morceau a recu de grands louanges du public ainsi que les deux autre du même auteur, dont nul amateur des beaux arts n'ignore le talens»<sup>49</sup>. Un'interessante e veritiera definizione del suo stile viene aggiunta sempre nel 1739 dall'abate Desfontaines: «Monsieur Carle Vanloo a continué de faire voir que tout se trouve réuni en lui, composition, dessin, coloris»<sup>50</sup>. Di Boucher, che nel medesimo anno presenta soggetti mitologici e una scena di paesaggio pastorale, viene invece detto: «on sait assés ce que les tableaux de cet habile maitre ont d'harmonieux, de piquant et de gay»<sup>51</sup>. Su Natoire nessun giudizio rilevante invece, ad esclusione di un breve riferimento nel testo di Desfontaines («Il y a dans ces ouvrages beaucoup d'élégance et agrément»)<sup>52</sup>, mentre Trémolières, ormai malato, non partecipa all'esposizione e sarebbe morto proprio nel 1739.

Fra tutti gli artisti della generazione del 1700, pittori e scultori, è invece Edme Bouchardon, entrato all'Académie Royale nel 1733, a riscuotere un successo enorme e molto significativo: «Monsieur

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Su Bouys: Faré 1960, pp. 201-212.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> La governante rimprovera il fanciullo, 1739 (Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 46,7x37,5cm). Cfr. Catalogue abregé des ouvrages de messieurs les peintres, sculpteurs, et graveurs de l'Académie aujourd'hui vivans exposés au salon 1739 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1208, pp. 147-149).

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Exposition des peintures, sculptures et gravures tirés des observations sur les écrits des modernes par l'abbé Des Fontaines 1739 (ivi, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1208, pp. 153-155).

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Per queste opere: *Adorazione dei Magi*, oggi nella chiesa di Notre-Dame-de-l'Assomption; *Disfatta di Poro*, presso l'Escorial di Madrid; *Martirio di san Sebastiano*, di ubicazione ignota. Cfr. *Catalogue 1739* pp. 147-149.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Exposition 1739.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Ibidem. I temi esposti da Natoire nel 1739 sono Venere che dona l'Amore a Calipso e Telemaco accarezga Amore.

Bouchardon le digne successeur des Girardons et des Pugets a paru admirable dans le portrait en marbre de monsieur le marquis du Gouvernet, finesse de traits, correction de dessin, legereté de ciseau, tout y est comparable a l'antique et chacun avoue qu'il est dans un moment d'epigramme»<sup>53</sup>. Bouchardon espone dunque per la prima volta a Parigi alla fine degli anni Trenta un ritorno all'Antico che al pubblico piace molto, anche per le sue doti di eccezionale disegnatore. L'artista, che presto si lega al conte di Caylus - il quale proprio in tali anni, fra il 1737 e il 1742, incide i *Cris de Paris* su disegni di Bouchardon -<sup>54</sup>, sceglie di mettere infatti in scena tutti i generi e le tecniche per cui aveva riscosso successo anche a Roma, dai ritratti in scultura alle sanguigne. Allargando un po' lo sguardo possiamo dire che già nel Salon del 1737 i pittori e soprattutto gli scultori avanzano in alcuni casi una nuova attenzione verso l'Antico, con temi e soggetti che saranno importanti nella seconda metà del secolo: ad esempio le *Vestali*, come presentato dallo scultore Jean-Baptiste Lemoyne («Modèle en terre cuite, représentant une tête de Vestale couronnée de fleurs») e dal pittore Jean-Baptiste Vanloo nel 1737 («Madame de Montmartel en Vestale»), oppure la *Clizia* «Une Figure en pied de terre cuite, représentante une Clytie» di Nicolas-Sébastien Adam<sup>55</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Exposition 1739.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Si tratta di 5 serie da 12 tavole ciascuna rappresentanti i mestieri nelle strade di Parigi: Scott 2013, pp. 59-91. Le controprove di Bouchardon erano in collezione Mariette: Rosenberg 2011, I, p. 276.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Explication 1737, pp. 6, 23-24.



J.-S. Chardin, *Strumenti musicali e cesto di frutta*, 1730 circa. Parigi, collezione privata. Esposto in place Dauphine nel 1732 e nel 1734



J.-S. Chardin, *Strumenti musicali e pappagallo*, 1730 circa. Parigi, collezione privata. Esposto in place Dauphine nel 1732 e nel 1734



J.-S. Chardin, Ragazza che attende con impazienza di poter sigillare una lettera, 1733 circa. Berlino, Charlottembourg, inv. Nr. GK I 4507. Esposto in place Dauphine nel 1734



J.-F. de Troy, *Dama alla toeletta*, 1734 circa. Parigi, collezione privata. Esposto in place Dauphine nel 1734





C. Lamy, Assunzione della Vergine, 1734, particolari. Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 1793-9-1. Esposto in place Dauphine nel 1734



H. Collin de Vermont, *Presentazione al tempio*, 1735. Lione, Primaziale Saint Jean. Esposto all'Académie Royale nel 1735 e al Salon del 1737



H. Collin de Vermont, *Nozze di Ciro e Mandane*, 1735. Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 1973-2-1. Esposto all'Académie Royale nel 1735 e al Salon del 1737



C. Vanloo, Ritratto a figura intera, 1734-1735 circa. Versailles, Musée national du château, inv. MV4484 Probabilmente esposto all'Académie Royale nel 1735



F. Boucher, *Inverno*, 1735. Incisione di P. Aveline. Parigi, Louvre. Il dipinto originale, oggi perduto, è esposto all'Académie Royale nel 1735



J.-S. Chardin, Ragazzo che gioca a carte, 1735 Nuneham, The Manor House, inv. 82.2007. Esposto all'Académie Royale nel 1735 e al Salon del 1737



J.-S. Chardin, *Donna che tira l'acqua alla fontana*, 1733 o 1735. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM781. Esposto all'Académie Royale nel 1735 e forse in place Dauphine nel 1735



C. Vanloo, *Fuga in Egitto*, 1736. Sceaux, Collezione Milgrom Esposto all'Académie Royale nel 1736



C.-J. Natoire, *La Fontana*, 1736. Collezione privata. Esposto all'Académie Royale nel 1736





M.-F. Dandré-Bardon, *Le Buone Opere delle Figlie di San Tommaso da Villeneuve*, bozzetto. Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. 2003.1.1. Esposto all'Académie Royale nel 1736 e al Salon del 1737



P.-C. Trémolières, *I caratteri di Teofrasto*, 1737. Parigi, Louvre. Disegno preparatorio per la tela esposta al Salon del 1737



P.-C. Trémolières, *Assunzione*, 1736. Lione, San Bruno. Esposto al Salon del 1737



J.-M. Nattier, *La Giustizia che punisce l'Ingiustizia*, 1737. Mercato antiquario parigino nel 2015. Esposto al Salon del 1737



P. Gobert, Ritratto della duchessa Louise Françoise de Bourbon, vedova del principe de Conti, post 1710. Tours, Musée des Beaux-Arts. Esposto al Salon del 1737





E. Jeaurat, *Labano cerca i suoi idoli*, 1737 circa. San Pietroburgo, Ermitage. Esposto al Salon del 1737





P. Dulin, *Cristo guarisce dei malati sul lago di Genezareth*, circa 1705. Montpellier, Musée Fabre, inv. 2012.19.12. Esposto al Salon del 1737





J. Restout, *Battesimo di Cristo*, 1737 circa. Montpellier, Musée Fabre, inv. D2005.2.1. Esposto al Salon del 1737



J.-S. Chardin. *Giovane ragazza che gioca a volano*, 1737. Collezione privata. Esposto al Salon del 1737



A. Bouys, Serva che raschia l'argenteria, 1737. Parigi, Musée des Arts Décoratifs. Esposto al Salon del 1737



C. Vanloo, *Pranzo durante la caccia*, 1737. Parigi, Louvre, inv. 6279. Esposto al Salon del 1737



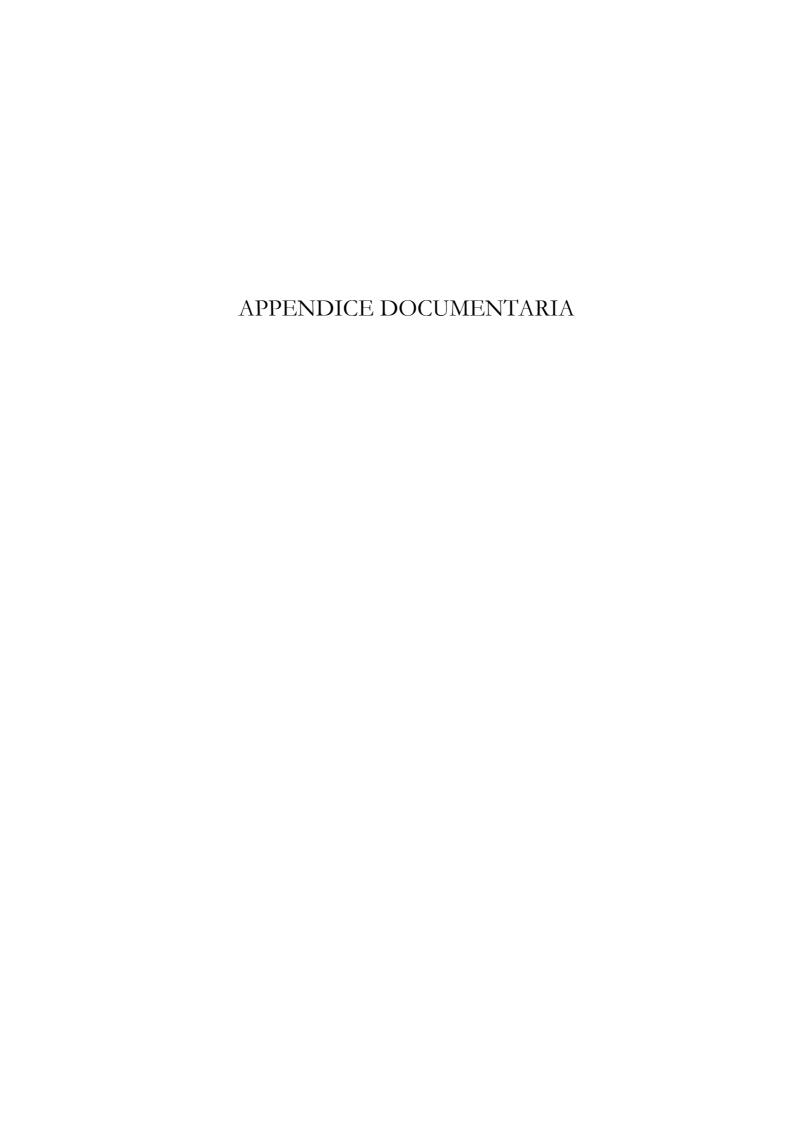
N. Lancret, *Danza con il tamburino*, 1735 circa. Rotterdam, Museo Boijmans van Beuningen, inv. 2583 (OK). Esposto al Salon del 1737



J.-F. de Troy, *Toeletta d'Esther*, 1738. Parigi, Louvre, inv. 8215. Esposto al Salon del 1738



J.-S. Chardin, *La governante rimprovera il fanciullo*, 1739. Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada. Esposto al Salon del 1739



Si riportano qui di seguito, in ordine cronologico, i documenti che sono serviti nello sviluppo dei concetti principali sui quali si è basata la ricerca. Le parti in neretto sono state evidenziate in questa occasione

1721

A. Coypel, Discours prononcez dans les conférences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture, Parigi 1721

J'ay vû à Rome dans ma jeunesse des Peintres remplis de respect pour les Fresuqes du Vatican, qui, faute de lumieres pour pénétrer les beautez sublimes de Raphael, ne s'attachoient qu'à rencherir sur les duretez & les sécheresses qui se trouvent en beaucoup d'endroits, qui sont executez par les Disciples de ce grand homme. J'en ay même vû un dont la ridicule exactitude alloit jusqu'à imiter fidélement les fentes du plâtre qu'il premoit pour des muscles ou des plis de draperies; ainsi copiant sans goût d'excellens Originaux, des Bas-reliefs & des Statues antiques, on ne fait quelquefois, à force de travail & de peine, qu'augmenter son incapacité et sa présomption(p. 12)

Je ne prétends donc combattre icy que ces entêtemens outrez qui font épouser avec chaleur les partis éloignez de la raison ou de l'équité: l'on a vû mépriser, pour ainsi dire, tout ce qui n'étoit point Poussin: l'Albane a eu son tour: les Rubens, les Wandeics, les Bassans étoient proscrits: ensuite mangré toutes les rares beautez qui s'y trouvent, les Rubens ont chassé les Poussins: les Rimbrants ont été les seuls modéles que l'on a tâché d'imiter: tout a changé de face, & les louanges que l'on a donné successivement à tous ces Maîtres respectables, ont toujours été sans reserve, & aux dépens de ceux qui ne se trouvoient plus en grace. Il seroit cependant plus raisonnable & plus utile d'estimer tout ce qui est beaux, sans aveuglement pour ce qui est défectueux; car, pour prouver ce que j'avance, n'est-il-pas vray qu'un Tableau peint par le Poussin sur un trait simple & fidéle du Rimbrant, seroit un assez mauvais ouvrage; & qu'un autre peint par le Rimbrant sur le dessein exact & sçavant du Poussin, seroit un Tableau admirable, sur tout si en le peignant, il y avoit employé l'artifice de son clair-obscur? (pp. 19-20)

Consultez le Public, & suyez les flatteurs, De vos plus grands défauts lâches admirateurs [...]. Si nos Ouvrages sont bons, tôt ou tard on leur rendra justice sans qu'il nous en coûte des sollicitations. S'ils sont mauvais ou défectueux, songeons plutôt à nous corriger, qu'à nous défendre. Nous avons beau nous flatter d'être approuvez d'un petit nombre de prétendus connoisseurs, si nous ne sçavons piquer le goût general des hommes, nos travaux seront infructueux. Le Public est tojours le plus fort; & comme il est notre Juge, c'est luy que nous devons consulter. Si quelquefois la cabale & l'envie luy sont prendre le faux pour le vray, ce n'est jamais que pour un temps & la verité perce toujours. Le plus seur moyen de luy plaire, c'est de ne luy présenter jamais que le vray. On a beau étaler son éloquence & celle de ses partisans pour soutenir ce qui s'en écarte sous de prétendus mysteres de l'Art; tout ce qui s'éloignera de la nature & de la verité, n'abusera pas long-temps les hommes (pp. 20-21)

La grace du dessein dépend beaucoup du chois des attitudes, & du tour heureux qu'on leur donne. Elle consiste aussi dans l'élegance des contours; mais c'est ce qui est difficile à déterminer, & dont l'on ne peut presque donner de regles certaines. Elle n'a aucun rapport avec la justesse & la correction. Car un ouvrage a beau être correct pour les contours, s'il y manque cette grace qui ne se trouve pas toujours dans la nature que l'on devant les yeux, il devient insipide. Ce n'est point une operation de la main; elle est toute dans l'esprit & dans le goût de celuy qui travaille. Car quelquefois en passant presque sur les mêmes traits, un Dessinateur donne l'ame et la grace à

des contours inanimez & desagreables. les illustres Professeurs de cette Académie l'ont, sans doute, éprouvé plus d'une fois en corrigeant les Etudians (p. 83)

Il faut prendre, comme les Musiciens, un mode qui convienne au sujet, & en exprimer par le coup d'oeil le veritable caractere, soit de joye, soit d'horreur ou de tristesse. Car non-seulement le dessein, mais il a aussi la force d'exprimer les passions, tant par le tout ensemble, que par les objets particuliers. Horace appelle couleurs, les differens stiles, par une métaphore tirée de la Peinture (p. 96)

Si l'on jugeoit toujours par principe & par goût, plutôt que par entêtement, on trouveront sans doute un milieu raisonnable qui nous éloigneroit également des deux extrêmitez contraires. Car si les uns attaquent avec trop de chaleur le mérite des Anciens, les autres marquent en mépris trop grand pour les Modernes. L'on vante, & l'on candamne souvent ce qu'on ne connnoît pas. Les ignorans prévenus admirent les anciens, parce qu'ils sont estimables, & ne les admirent pas tous. Les ignorans méprisent les modernes. Les connoisseurs estiment les modernes quand ils sont dignes de mépris. Mais l'antiquité est plus aisée à connoître que la beauté (p. 101)

## 16 febbraio 1726

Lettera da Bologna di Marcantonio Franceschini a Francesco Maria Gabburri a Firenze

V.S.I. che, non contenta di avermi fatto godere l'onore della visita di due gran virtuosi uno nella scultura e l'altro nella pittura (che tale può dirsi anche la miniatura e lo smalto) ha voluto ancora maggiormente obbligarmi col regalo d'un libro, che (per quel poco che ho potuto finora vedere) mi sarà di gustosissimo divertimento nelle sere venture. Sono due giorni che mi fu portato dal signore Lorenzo Bambi insieme con la stimatissima di V.S.I., e ieri sera lo ricevei dal libraio che me l'ha legato. Ho veduto in esso, così alla sfuggita, varie questioni curiosissime, che vorrò leggere col mio comodo e con l'applicazione necessaria, conoscendo benissimo quale stima dove farsi dell'eruditissimo e virtuoso autore che l'ha composto. Ho portato l'occhio fino al fine del libro, dove ho trovato il veneratissimo nome di V.S.I., e molte ragioni che provano essere più nobile e più da stimarsi la pittura della scultura, con mio gran gusto, perché veramente belle. Io ancora ho contrastato più volte con chi voleva provarmi più difficile la scultura della pittura, pretendendo con ciò farmi apparire più nobile quella di questa. E benché la mia insufficienza arrivi poco in su, e non sia atta a contrastare con filosofi, rettorici, e che so io, parmi aver provato con facilità, essere molto più difficile la pittura della scultura e in conseguenza più nobile, col seguente argomento: Si trovino due d'egual valore nella sua professione, uno nella pittura, l'altro nella scultura. Il pittore non abbia mai fatto cosa alcuna di rilievo, e lo scultore non mai dipinto; si comandi al pittore che faccia una statua, ed allo scultore che dipinga in tela una figura, anche senza paesaggio od altro; io son certo che il pittore farà una buona statua, e lo scultore non saprà nemmeno dar principio alla dipinta, o pure se farà qualche cosa, farà cosa cattiva e vergognosa; ed a tale proposizione non ho mai trovato chi sappia darmi risposta. [concetto di maggiore difficoltà della pittura rispetto alla pittura, ribadito nel Mercure de France, dell'agosto 1729, pp. 1785-1789] Può darsi che in questo libro, che non ho letto, vi sia qualcosa simile alla detta, benché sembri a me che sia trovata dalla mia ignoranza; ma se per sorte non vi è, mi sono preso l'ardire di parteciparla (troppo in vero debolmente) alla bontà di V.S.I., e servirà per una prova del gusto grande che avrò nella lezione di questa materia. E per fine, con un umilissimo rendimento di grazie alla sua generosità, che tanto favorisce un suo servitore senza meriti, la supplico voglia degnarsi d'esercitare la mia servitù col farmi degno d'ubbidirla, e profondamente m'inchino.

G. Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Giovanni Bottari e continuata da Stefano Ticozzi, Milano 1822, II, pp. 198-200 (LXXX)

5 dicembre 1729

Lettera da Parigi di Etienne Jeaurat a Francesco Maria Gabburri a Firenze (conosciuto a Firenze durante il viaggio in Italia)

[...] Quanto alle stampe di Vatò, non sono altro che piccole figure staccate, v. g., teste e altre cose simili, che questo pittore faceva per istudio de' suoi quadri [Jeaurat sta parlando delle Figures des différents caractères], e in esse non vi è altro assolutamente, se non dello spirito, e sono cose poco terminate. Io credo che facciano due libri e che si vendano un poco cari; ma tuttavia se li desiderate, ve gli manderò subito che riceverò la vostra risposta. Vi è anche una quantità di altre stampe ricavate dal medesimo Vatò, il quale è stato ammirato da molti curiosi di questo paese. Questi è un pittore affatto straordinario e che imita a maraviglia il naturale. I suoi soggetti sono tutti di fantasia; per esempio un quadro rappresenterà una conversazione d'allegria, un altro un ballo, un altro un paio di nozze, e così del resto. Queste stampe mi piaccion molto, ma per me son troppo care [parla dell'Oeuvre grave]. Quanto a quelle della sacra del re non so se si potranno avere, stante che il re è quegli che ha fatta la spesa. Mio fratello mi ha pregato di portarvi i suoi rispetti. Egli è sempre molto occupato pel re e per monsù Crosat. Io vi saluto con tutto il cuore [...]

G. Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Giovanni Bottari e continuata da Stefano Ticozzi, Milano 1822, II, pp. 191-193 (LXXVIII)

1 maggio 1731

Lettera da Parigi di Pierre-Jean Mariette a Francesco Maria Gabburri a Firenze

[...] Ma quantunque che siano state, io non ho tuttavia tralasciato niente di quel che era necessario per eseguire la commissione di cui mi avevate incaricato; e il signore de Lobel, che vi doveva scrivere, non avrà mancato di darvene notizia. Noi rimanemmo d'accordo, quando l'andai a trovare, che egli mi avrebbe mostrato il noto disegno di Giovanni da S. Giovanni, e che se ne sarebbe parlato insieme. Per questo bisognava ritirarlo dalle mani del signore Jeaurat, che ha avuto l'onor di vedervi nel passar da Firenze. Egli si era impegnato di farlo intagliare da un suo fratello intagliatore. Il signore de Lobel partì allora per la campagna, ed io lo rividi al suo ritorno, e intesi che in questo tempo il signor Jeaurat, non essendoli riuscito come s'immaginava, vi ha rimandato il detto disegno; e come che questo seguì nel gennaio passato, non dubito che voi a quest'ora non l'abbiate riavuto. Del resto io me l'aspettava, perché io conosco troppo bene i nostri intagliatori e il carattere della nazione. Non vi è quasi altro che il guadagno che faccia operare i primi; e anche tutto il resto degli uomini si governano eglino diversamente? Egli cercano dunque di piacere, e diventano, per così dire, li schiavi del gusto dominante. Quello che regna al presente, è il grazioso. Non si desidera altro che de' soggetti vaghi, e che piacciano piuttosto per quello che rappresentano che per un fondo di sapere che non appartiene se non a' veri conoscitori. Ecco senza dubbio quel che avrà fatto pensare, e con ragione, a' nostri intagliatori che un tal disegno non avrebbe spaccio per la ragione che quel che rappresenta non è cosa che importi a molti, e che perciò la fatica sarebbe perduta. Questo è tanto vero che quantunque, la stima di Raffaello e di Michelagnolo sia bene stabilita, e che tutto ciò che ha in fronte il suo nome, sia rispettato, io non consiglierei mai un intagliatore avido di guadagno, d'intagliare qualche loro quadro, il cui soggetto non fusse piacevole. Io mi farei burlare, e potrei citare l'esempio di molti, che forse presentemente si pentono d'averne voluta fare l'esperienza. Ecco a quel che noi siamo ridotti, e a quel che ci ha condotto il cattivo gusto del secolo. I nostri vicini non ne sono esenti, anzi sembra che siano andati più là. Questa è come una peste generale. Io temo forte che questi contrattempi non vi facciano escir la voglia di dar alla luce il disegno di Giovanni da san Giovanni . Io confesso che ho dispiacere di non l'aver veduto, stante l'idea che mi è restata dell'originale perché mi avrebbe rinfrescata la memoria d'una pittura che mi riempì talmente di ammirazione, quando io entrai per la prima volta in Firenze, che non mi è mai potuta più escir di mente [...]

G. Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Giovanni Bottari e continuata da Stefano Ticozzi, Milano 1822, II, pp. 266-277)

28 gennaio 1732

Lettera da Parigi di Pierre-Jean Mariette a Francesco Maria Gabburri a Firenze

[...] Quanto costa il libro della Descrizione della Cappella di S. Antonino? In questa cappella si trov'egli qualche tavola celebre? Appena si ha notizia di qualche disegno istoriato di Vattò. Egli non ha fatto altri disegni se non per li studi de' quadri, che di poi inventava e componeva sulle tele, monsù Giuliesme mio amico ne ha molti di questi disegni, e io vedrò se posso cavargliene di mano qualcuno, giacché lo desiderate. Monsù Natoire e monsù Boucher m'hanno ciascun promesso uno de' loro disegni. Io ho già parlato al primo per aver il suo ritratto, ma egli non ne vuol sentir parlare, monsù Boucher sarà più facile a convertire. Io adesso procederò con voi più liberamente, poiché mi promettete di tener conto di quello che spendete per me, e di farvi rimborsare. Io ho consegnato che è più di 15 giorni, un involto di stampe per voi a monsù Crozat, ed egli mi ha promesso di metterlo in una cassa che egli manda a monsù Vogle, mio e vostro amico, che ve lo farà subito recapitare. Io mi piglio l'ardire di presentarvi in esso alcune stampe che vi prego d'accettare come il più debole contrassegno della mia riconoscenza. Voi vi troverete una ventina di ritratti di Nantevil, di Masson, e d'altri che ho potuto trovare; un gran numero di stampe intagliate dal conte di Caylus, ricavate da disegni di buoni maestri, ch'io ho raccolte con molta cura; tra le quali ve n'è una che vi piacerà molto, e viene da Michelagnolo che egli fece in una occasione quasi simile a quella in cui Giotto fece il suo famoso O, voglio dire per far vedere di quel ch'egli era capace [...]

G. Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Giovanni Bottari e continuata da Stefano Ticozzi, Milano 1822, II, pp. 326-333 (XCVIII)

4 ottobre 1732

Lettera da Firenze di Francesco Maria Gabburri a Pierre-Jean Mariette

[...] Ho ammirato la composizione del quadro di monsù de Troy , fatto per la repubblica di Genova, senza però capirne il soggetto. Ma non avendo una piena cognizione del merito di questo pittore, averei caro di sapere se il quadro corrisponde alla stampa, e chi di loro sia migliore. Que-

sto professore passò di qua molti anni sono, e molte volle ci trovammo insieme. Egli allora aveva del fuoco assai, ma nella correzione poi non mi pareva troppo felice. In questo tempo averà fatto, un grande studio, e non dubito punto che ora non sia un gran valentuomo. Ma sopra tutto non posso esprimere il piacere che mi hanno dato gl'intagli del sempre lodatissimo signor conte di Caylus, nel vedere nei tanti diversi autori conservato a maraviglia il proprio carattere di ciascheduno, passando talora da un estremo all'altro; come, per esempio, da Raffaello al Guercino, dai Caracci a Mr. la Fage, da Vattò a Baldassar Peruzzi, dal Bandinelli al Parmigianino, da Guido a Rembrant, e simili, tra i quali non è il minimo rapporto, e sono tra di loro di maniere totalmente diverse. [...]

G. Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Giovanni Bottari e continuata da Stefano Ticozzi, Milano 1822, II, pp. 333-371 (XCIX)

#### settembre 1737

[...] Vanloo, le fils de la gaieté, le peintre de la volupté, et nattier, l'éleve des grands, et les peintre de la beauté". Questo scrive Gresset, e questo riporta anche la Risposta, che poi dice "Carle Vanloo [...] le fils de la gaieté ? qui ne sait que son principal et merveilleux talent est pour l'histoire ? Sur quel fondement l'appelle-t-il encore le peintre de la volupté ? est cela le caracteriser ? ce titre n'aurait-il pas mieux convenu au celebre lancret, qu'il a plu a notre panegirest des pinceaux modernes d'oublier totalement, quoi que ce soit le premier peintre que nous connoissons pour les fetes galantes, successeur, rival, vainqueur peut-etre de Vateau voila celui qu'il fallait appeller "le fils de la gaieté le peintre de la volupté". Mais combien d'autres artistes encore que monsieur gresset devait nommer, ou pour les honorer ou pour s'honorer lui même? peut-il ne pas connaître un boucher et un natoire la gloire de leur academie? notre poete appelle nattier, dont je suis bien choiqué de vouloir rabaisser le merite "l'Eleve des grands et le peintre de la beauté" qu'a t-il entendu par ces mots, peintre de la beauté ? la nature est toujours belle et la verité est la base de la beauté [...]. Ma è interessante anche quanto segue: l'autore si domanda come Gresset abbia selezionato chi citare e chi no: infatti dopo dice "comment a t-on pu ne pas faire attention a un Desportes le pere, qui dans ses bas-reliefs, ses fruits, ses animaux, a exposé de vrais chefs-d'oeuvres? Avec quel eclat Tremolieres ne s'est-il pas annoncé sur ce theatre d'honneur par son magnifique et incomparable tableau de l'assomption exposé dans la meme salle. ce jeune homme n'a t-il-pas brillé auprés de ceux qui ont la reputation la plus ancienne et la mieux etablie.

L'alte de guerre de Parrocel, ne meritait elle pas le plus grand eloge ainsi que ses autres tableaux de bataille? la verité de ceux de chardin n'est-elle pas attiré les ragars et emporté tous les suffrages? et le fameux la tour peintre incomparable en pastel, meritait-il d'etre oublié ? je ne parle pas de plusieurs autres grands artistes encore, tels que Masse dans so talent et Duvivier dans le sien, et le celebre Servandoni et de nos excellens graveurs Larmessin, lepicie &c. mais Bouchardon par ses simples dessins, comparables a ceux de raphael qui sont si vantés et si recherchés, devait-il etre passé sous silence? que ne pouvait pas dire encore d'adam, le moine, ces illustres sculpteurs?

Reponse au vers de M. Gresset sur les tableaux Exposés à l'Académie Royale de Peinture, au mois de septembre 1737, Parigi 1737 (Bnf, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1205, pp. 79-91), in forma manoscritta, fino a p. 104 (pièce 1206, pp. 92-104, Critique des vers de Gresset sur cette exposition (pour l'abbé Desfontaines)

1737

Catalogue des ouvrages de messieurs les peintres, sculpteurs, et graveurs de l'académie aujourd'hui vivans exposés au Salon [1737] (Bnf, Collection Deloynes, tomo XLVII, pièce 1203, pp. 66-69)

de Troy, de Paris. Tous ses tableaux sont bien dignes de sa reputation

Oudry, de meme

tremolieres, le public a jugé que ce jeune peintre eleve de M. Vanloo promet beaucoup

Dumont

Cazes

Delobel

le Clerc

desportes on ne fait qu'annoncer les ouvrages de ces artistes

Vanloo l'ainé provencal ce peintre aurait bien enrichir le salon d'un plus grand nombre d'ouvrages. On connait sa fecondité et son heureux talent pour la peinture comme dans tous ceux qui portent son nom.

Carles Vanloo le jeune dejeuné de chasse &c. pour le roi. Ce tableau a attiré un grand nombre de spectateurs.

Dumont le romain

Desportes le pere

Charles Coypel de Paris. Le merit est l'heureuse composition de ces trois grands morceaux ont fait plaisir au public intelligent.

Galloche, Jouvenet, Christophe, Autreau le fils. On ne fait aucune remarque sur leurs ouvrages.

Chardin. Les curieux du premier ordre et même des personnes de grande distinction ont trouvé que ses tableaux se soutenaient auprès de ceux des plus grands maitres, et on a eté d'autant plus surpris, qu'on savait bien qu'il excellait a peindre des animaux morts et vivans d'une maniere aussi vraie que singuliere, mais on ne sçavait pas que son talent s'etendait plus loin: il a fait voir le contraire d'une maniere heureuse pour sa reputation et les figures qu'on a vu a cette occasione dans tous ses ouvrages ont eté fort applaudies par les connoisseurs les plus difficiles.

Natoire et de favannes on ne dit rien d'eux.

Parrocel. Cet habile artiste ne degenere pas de la grande reputation que son pere a laissé après lui. Restout, Jeaurat, Aved, Courtin, gueslin, Boys, Allou, Gobert, Adam l'aisné, Lamy, Drouais, Massé, lepicié, moyreau, Cars, Dupuis, on ne dit rien de particulier d'eux.

De la tour. Le portrait de Madame Boucher et celui de l'auteur en pastel. Ces deux morceau faisaient un grand effet.

Edme Bouchardon, ses ouvrages ont attiré un grand nombre de spectateurs.

Le moine le fils, Francin, Verbec, Servandoni, Chavanne, Hulliot, Colin de Vermont, de Lyen, de la Joue, rien de particulier.

Tocqué, tous es portraits ont fait grand plaisir.

Le Lorrain, Dandré-Bardon, Le moine le pere, Boucher, D'Ulin, Lancret, Boisot, Tourniere, La Datte, rien de particulier.

Cochin, son burin a beaucoup piqué la curiosité du spectateur.

Surugue, Thomassin, Allegrain, Duvivier, Roettiers, Larmessin, Le Bas, Adam le jeune, le public a vu avec plaisir leur ouvrages.

Le tout decoré par les soins de M. Stiemar Academicien.

1738

Exposition des peintures, sculptures et gravures tirées des observation sur les ecrits modernes 1738. [les Observations sur les ecrits modernes par l'abbé des fontaines ont commencé en 1735 et on fini en 1743] (Bnf, Collection Deloynes, tomo XLVII, pièce 1208, pp. 129-142)

Le ministre qui preside aux beaux arts ojects des yeux a la peinture, a la sculpture, a la gravure, et a l'architecture, a voulu pour exciter l'emulation parmi les artistes que l'Académie de peinture exposat cette année aux yeux du plublic les travaux de les membres, comme l'année derniere.

Le genie, le talent, le gout, l'application de l'ecole française, qui est presque la seule qui se distingue, ont paru avec eclat.

On a admiré l'expression de l'antiquité et le vrai gout de l'histoire dans la toilette d'esther et plus encore fans le grand tableau du couronnement de cette reine, ouvrages excellens de M. de Troy. On a remarqué l'esprit poetique qui reigne dans l'invention de monsieur Coypel. Monsieur Restout le digne neveu du celebre jouvenet, a montré dans sa guerison du boiteux par saint Pierre, le talent superior que la nature lui a donné, de travailler avec succés non seulement dans l'histoire profane, mais ce qui est plus difficile dans l'histoire sacrée. La defaite de Porus par Monsieur Carle Vanloo, tableau destiné pour Sa Majesté catholique a fait dire qu'il n'appartenit qu'a un peintre de sa force d'oser entrer en lice avec le fameux le brun. Entre plusieurs tableaux de ce grand peintre moderne, on a surtout admiré unanimement le castor et pollux, ouvrage qui semble rappeller tout ce que l'ecole d'Italie a produit autrefois de plus achevé. Monsieur Tremollieres, malgré sa mauvaise santé, a su soutenir sa reputation par quelques tableaux dont l'hymen & hercule a paru le meilleur. Monsieur Boucher si recommandable par la grace et la touche qui distingue tous les ouvrages, ne s'est pas dementi dans son tableau des trois graces qui enchainent l'amour. On a vu avec beaucoup de satisfaction la bachanale de monsieur natoire, tableau a qui il ne doit pas la moindre partie de sa reputation.

Monsieur Parocel a paru faire revivre le Bourguignon dans ses deux batailles. Monsieur Oudry dans ses bas reliefs et ses paysages, a excellé a son ordinaire aussi que monsieur Lancret, a qui le feu, l'aimable, l'ingenieux, semblent avoir eté donné par les graces. Monsieur Chardin s'est montré l'heureux imitateur de la nature dans ses compositions simples, dans les portraits de Monsieur Nattier, le gracieux et le gout delicat n'ont pas echappés aux spectateurs.

Le portrait de monsieur rousseau par Monsieur Aved a attiré tous les regars. Plusieurs personnes qui ont vu depuis peu ce grand poete l'ont trouvé fort bien representé et cette representation a semblé soulager la douleur que creuse a la nation le fatal eloignement de celui qui en est la gloire [...].

Entre le deux tableaux de monsieur Desportes le pere, on a beaucoup estimé son gibier et ses fleurs. Monsieur Tocqué a continué de faire voir qu'il est capable de soutenir toujours la reputation qu'il s'est acquise par ses beaux ouvrages exposées l'année derniere. On lui souhaite toujours de beaux models. Monsieur de La Tour tres celebre peintre en pastel, a paru cette année plus admirable que jamais par ses portraits excellens qui respirent la vie [...] On a surtout admiré un se des deux morceaux de réception a l'academie, je veux dire le portrait de monsieur restout. Servandoni si estimé dans son genre, n'a rien perdu par ses trois tableaux de la haute reputation qu'il s'est acquise par la prespective et l'architecture imitée. Monsieur Bouchardon le digne successeur des girardons et des Pugets a paru admirable dans le portrait en marbre de monsieur le marquis de.... finesse de traits, correction de dessin, legereté de ciseau, tout y est comparable a l'antique et chacun avoue qu'il est dans un moment d'epigramme.

1739

Catalogue abregé des ouvrages de messieurs les peintres, sculpteurs, et graveurs de l'Académie aujourd'hui vivans exposés au salon 1739 (Bnf, Collection Deloynes, tomo XLVII, pièce 1208, pp. 147-149)

de Messieurs Carle Vanloo professeur l'adoration des rois.

La defainte de Porus, grand tableau centré pour le roi d'espagne. C'est une autre composition plus noble et plus hardie que celle qui paroit l'année derniere.

St. Sebastien lié et percé de fleches, un ange paroit dans l'action de lui tirer; ces figures de grandeur naturelle. Ce morceau a recu de grands louanges du public ainsi que les deux autre du même auteur, dont nul amateur des beaux arts n'ignore le talens.

Boucher professeur Psiche conduite par Zephire dans le palais de l'amour, après etre mis en tapisserie. L'aurore et cephale. Paysage ou il y a un moulin et un torrent d'eau, morceau extremment pittoresque; on sait assés ce que les tableaux de cet habile maitre ont d'harmonieux, de piquant et de gay.

Natoire professeur. Bouquetin de berberie. La fable du pecheur et du poisson. Un tigre dans sa loge et des Dogues qui l'agent a traverser des barreaux. Un loup cervier de la louisiane combat contre deux dogues. Paysage avec vaches, montons, un jeune garçon sur un ane &c. Autre paysage, une femme consuisant une vaches et des monteux, un chie dans une loge &c. Un lapin et une perdrix accrochés sur un fond clair en rond. Une hure de sanglier, un canard. Une gazelle. Oudry a paru aux yeux du public toujours aussi fecond qu'admirable dans ses ouvrages.

Chardin. Si nous rapportions ici tous les eloges qu'on a donné aux ouvrages de ce peintre seduisant, cet article occuperait plus de place qu'aucun autre. Le jeune ecolier grondé par la guovernante pour avoir sali son chapeau, est le morceau qui attire le plus de suffrages.

Le petit tableau de tours de cartes, dont le coloris est si amable, a eu beaucoup de partisans.

Tocqué. Le portrait de monseigneur le Dauphine &c a attiré un tre grand concours.

Lancret. Les deux amis conte de la fontaine. Ce petit tableua est traité avec beaucoup de finesse. Il est en possession de laire dans tous les ouvrages qu'il produit.

Restout professeur. Saint Vincent de Paul prechant, les auditeurs sont habillés comme du temps de louis treise.

Alexandre dans l'atelier d'Apelles il donne sa maitresse Campaspe a ce fameux peintre qui en etait devenu amoreux. La composition, le dessin et le coloris de cet habile peintre soutiennent la grande reputation qu'il se acquise.

1739

Exposition des peintures, sculptures et gravures tirée des observations sur les écrits des modernes par l'abbé des fontaines 1739 (Bnf, Collection Deloynes, tomo XLVII, pièce 1208, pp. 152-155)

L'exposition des ouvrages de l'académie de peinture et de sculpture ayant été ordonné cette année, comme les années dernières par monsieur orry suivent les intentions du roi, il a paru aussi a l'ordinaire une explication imprimé de ces ouvrages exposés dans le grand salon du louvre depuis le sept septembre jusqu'à la fin du mois. Il est certain que rien ne pouvait être mieux institué pour favoriser les progrès de ces beaux arts que cette exposition périodique qui excite et entretient l'émulation. Ayant de parler de plusieurs chef d'œuvres qui cette année ont frappé les yeux dans cette sorte de spectacle, qu'il ne soit permis de faire une réflexion glorieuse pour cette nation. C'est qu'il n'y a plus pour la peinture que l'école de France. Nos académiciens sont aujourd'hui les apelles de l'Europe, où il tiennent le premier rang dans les cours. Il y en a deux à Rome, deux à Venise, qui y exercent leur art avec distinction. Un Vanloo père en Angleterre, un Vanloo fils en

Espagne, un Penne en Prusse, un Silvestre en Pologne soutiennent dans ces différents pays la gloire de l'académie, de l'école et de la nation française. Des étrangers meme tiennent à l'honneur d'en être tels que Jean Pole, Pellegrini, Rosa Alba carriera &c. Que on ne peut -on pas dire aussi de nos succès dans la sculpture dont rien n'approche dans les pays étrangers et de la perfection que nos graveurs moderne ont porté dans leur art. Il s'agit maintenant de donner une idée des heureux travaux que ces illustres artistes ont mis cette année sous nos yeux.

Je commence par monsieur restout, qui dans son grand tableau d'Alexandre cédant sa maîtresse a apelle, s'est fait bien de l'honneur par la manière dont il a tracé ce beau sujet, si glorieux a la peinture. Il s'est encore distinguée par plusieurs autres tableaux mais principalement par Saint Vincent de Paul prêchant. On est surpris de voir tan de personnes assemblées dans un médiocre espace, ou tout est dans le plus bel accord. On ne peut disputer à ce digne neveu de jouvenet la grande et belle composition et la parfaite ordonnance. Du reste il n'a pas encore mis la Dernier main à son grand tableau d'Alexandre celui du repos de la sainte famille a été aussi trouvé très beau.

Monsieur Carle Vanlo a continué de faire voir que tout se trouve réuni en lui, composition, dessin, coloris. Son grand tableau de l'adoration des mages a paru excellent et on ne peut donner trop de louanges à da docilité envers le public, puis qu'ayant su que son tableau de la défaite de Porus n'avait pas été goûté l'année dernière il y a eu le courage de traiter une seconde fois le même sujet dans une autre composition ou il a mieux réussi et qu'il a rendu digne du grand prince pour le quel il est destiné. Quels éloges ne mérite pas son Saint Sébastien, vrai chef-d'oeuvre!

Monsieur nattoire a maintenu sa réputation dans ses deux tableaux l'un représentant Venus qui donne l'amour a calipso, l'autre représentant telemaque caressant l'amour. Il y a dans ces ouvrages beaucoup d'élégance et d'agrément.

Monsieur oudry aussi fécond que savant, a donné plusieurs morceaux excellens dans son genre. Son tableau représentant le combat de deux dogues contre un loup Cervier est plein de feu en général tous les tableaux font voir l'étendu d'un génie qui embrasse toute sorte de genres, figures, paysages, et animaux. C'est une composition singulière et d'un mérite pas commun.

L'inimitable chardin nous fait toujours admirer se simple et ce vrai qui règne dans ses ouvrages et qui attire tout le monde, perce que l'imitation parfaite de la nature frappe tous les yeux. Rival de rembrandt

Biografie degli artisti della generazione del 1700 pubblicate da Mariette nel suo *Abecedario*. In esso non sono presenti le vite di tutti gli artisti: mancano quelle di Etienne Jeaurat, Charles-Joseph Natoire. Va specificato che per questo elenco mi sono basata solo sulla versione stampata dell'*Abecedario* e non sulle note manoscritte, conservate presso la Bibliothèque Nationale di Parigi

P.-J. Mariette, *Abecedario*, edizione a cura di Ph. de Chennevières e A. de Montaiglon, Parigi, vol. I, 1853-1854, pp. 165-166 :

«BOUCHER François [...] Il fit le voyage en Italie d'Italie en 17... [sic] mais ce fut plustost pour satisfaire sa curiosité que pour en tirer du profit. Aussi ne séjourna-t-il pas longtemps dans ce pays. M. Boucher m'assure qu'il n'a pas demeuré plus de trois mois chez M. Le Moyne. De qui est-il donc le disciple ? Il le quitta et vint demeurer chez le père de Cars le graveur qui faisoit commerce de Theses et qui l'occupa à faire des desseins pour des planches qu'il faisoit graver ensuite [...]. Il ne tarda pas à faire connoissance avec M. de Jullienne, qui, voulant faire graver les desseins de Watteau, en distribua plusieurs à Boucher, qui s'en acquitta parfaitement bien. Sa pointe légère et spirituelle sempbloit faite pour ce travail»

P.-J. Mariette, *Abecedario*, edizione a cura di Ph. de Chennevières e A. de Montaiglon, Parigi, vol. II, 1853-1854, pp. 55-58 :

«DANDRE-BARDON Michel-François, Destiné à fréquenter le barreau, ses parens l'envoyèrent à Paris pour y étudier le droit et y prendre ses degrés et s'y faire recevoir avocat. La peste, qui désoloit alors sa .patrie, le retint à Paris plus longtemps qu'sil l'avoit prévu, et, se trouvant sans occupation, n'y ayant rien qui pût servir de pâture à son génie bouillant et plein de feu, il se souvint qu'il étoit né avec du goût pour le dessein, et prit en main le crayon, se mit sous la direction de J.-B. Vanloo, son compatriote, et cet habile homme lui en donna les premières leçons. Il entra ensuite chez de Troy le fils, et y apprit. à peindre; s'occupant encore davantage à jetter sur le papier tout ce que son imagination lui suggéroit, il devint un compositeur fécond et facile. Cette occupation ne l'empêchoit pas cependant de suivre les exercices ordinaires de l'Académie. Il y étoit extrêmement assidu, et, ayant composé pour le prix de la composition, il le remporta avec distinction. Alors il se crut en état de faire utilement le voyage de Rome, et pour ne point perdre de temps, il l'entreprit à ses dépens [...]. Six années s'écoulèrent, après quoi il pensa à retourner dans sa patrie. Il parcourut en amateur instruit toutes les villes de l'Italie qui se trouvèrent sur son passage, et il y admira les productions des grands peintres qui s'y rencontrèrent. Mais Venise eut pour lui le plus grand attrait. Séduit par le brillant de la couleur et par la richesse et la nouveauté des compositions des peintres dè cette école, il ne pouvoit s'arracher de cette ville; il y séjourna six mois, après quoi il vint à Aix, et, sans perdre de temps, il se mit à l'ouvrage qui lui étoit destiné. Il ne l'avoit pas perdu de veüe pendant son séjour à Rome; il s'en étoit suffisamment rempli, et même, pour agir avec plus sureté, il avoit engagé Michel-Ange Slodtz, son ami, et élève comme lui de l'Académie, de modeler sur ses desseins quelques-unes des principales figures qui devoient entrer dans la composition du plus grand tableau qu'il alloit exécuter. Il y représenta l'Empereur Auguste, qui, se faisant rendre compte de l'administration de ses finances, fait punir de mort les comptables prévenus du crime de pétulat, et les fait jetter dans le Tibre. Dans d'autres tableaux, qui devoient occuper les espaces entre les croisées, furent représentées avec leurs attributs la Religion, l'Équité et les autres vertus qui doivent habiter le sanctuaire de la Justice. Cet ouvrage, compose avec feu et exécuté avec une égale fougue, fut très-bien reçu, et attire encore les regards de ceux qui vont à Aix. Ce fut après lui avoir donné la dernière main que le Dandré fit le voyage de Paris. Son excellent caractère, ses moeurs douces, et un certain enjouement lui gagnèrent bientôt l'amitié de tous ceux qui le connurent. Il se présenta pour être de l'Académie, et y fut admis avec distinction en 1735. Son tableau de réception, qui représente la cruelle Tullie, qui fait passer son char sur le corpi du roi son père, lui fit honneur et le distingua dans le nombre de ceux qui décorent les salles de l'Académie»

P.-J. Mariette, *Abecedario*, edizione a cura di Ph. de Chennevières e A. de Montaiglon, Parigi 1853-1862, vol. II, 1853-1854, pp. 132-133 :

«DUMONT Jacques, qui s'est ¡surnommé le Romain pour se distinguer d'un autre peintre de notre académie qui se nomme Dumont, est né à Paris et est frère du sculpteur Francois Dumont. Dans sa jeunesse, il alla ce qu'on appelle courir, la Calabre, et s'étant arrêté à Rome, il y étudia la peinture sous Benedetto Castiglione, et y fit assez de progrès pour se faire distinguer lorsqu'il repassa en France, en 1725. Un peu avant que son frère mourut, il s'en fit reconnoître à peu près de la même manière que l'Enfant prodigue, lorsque celui-ci revint trouver son père. La scène fut touchante. Il se présenta pour être reçu de l'Académie et le fut en 1728; il a passé par tous les emplois qu'on y distribue, et actuellement il en est recteur et ancien directeur. On ne voit pas beaucoup de ses ouvrages. Il en a été retenu par le peu de goût qu'il a pour le travail et peut-être encore davantage par la difficulté qu'il a d'inventer. Il a beau vouloir couvrir ce défaut; il perce dans ses ouvrages, où l'on voit 'souvent des figures prises toutes entières dans des compositions de grands maitres. Avec cela il a de la dureté dans son dessein quoyque correct, et peu de finesse

dans les expressions. Sa couleur n'est pas mauvaise et c'est ce qui me plaît davantage dans ses tableaux. Son caractère caustique et'sauvage n'étoit pas fait pour la société. Il n'a pu le rompre et tout le mondé l'a craint et l'a fui; c'est dommage, car il a du sens»

P.-J. Mariette, *Abecedario*, edizione a cura di Ph. de Chennevières e A. de Montaiglon, Parigi 1853-1862, vol. V, 1858-1859, pp. 277-278:

«SUBLEYRAS Pietro, né à Uzès en 1699 et mort à Rome en 1749, après une longue maladie causée par un épuisement sans remèdes. C'étoit un esprit vif, qui produisoit aisément. On peut voir dans les Archives une lettre écrite à M. de Quinson par Subleyras. Riche dans ses compositions, il serait seulement à souhaiter qu'elles fussent plus épurées et qu'il y eût un peu moins de clinquant. C'est en général le défaut des peintres de nos jours. ils sacrifient tout au brillant et n'étudient pas assez. Subleyras est disciple d'Antoine Rivais. Il vint à Paris en 1724, étant déjà un peintre fait, mais il ne séjourna pas longtemps. Il passa en Italie en 1728 et s'établit à Rome, où il épousa en 1739 Maria Felice Tibaldi, fille du fameux musicien de ce nom, et célèbre elle-mêrne par son pinceau; ses miniatures lui font honneur. Son mari se fit une grande réputation, et pendant le cours d'une dixaine d'années il remplit Rome et l'Italie de ses ouvrages. Peu s'en fallut qu'il ne passa en Espagne où il étoit demandé. Son peu de santé et des intrigues secrètes firent échouer ce projet. Au retour d'un voyage qu'il fit à Naples, dans l'espérance que le changement d'air pourroit apporter quelque soulagement aux maux qui le tourmentoient, on lui donna, en 1748, à peindre un grand tableau pour l'église de St Pierre, à l'effet de remplacer celui de Cesare Nebbia que le temps avoit détruit et qui avoit pour sujet un trait de la vie de St Basile. Ce tableau eut le plus brillant succès, et, ce qui n'étoit pas encore arrivé, il fut mis sur-le-champ en mosaïque. Si tout y étoit de la force du grouppe de figures qui assistent St Basile à l'autel, ce serait un morceau accompli; mais la figure de l'empereur Théodose, qui est sur le devant, ne répond pas à ce beau grouppe. Subleyras avoit à peine achevé cet ouvrage qu'il mourut de langueur en 1749, âgé de 49 ans, universellement regretté. Il étoit beau-frère de Trémolières. Sa vie fut courte, mais elle ne pouvoit être terminée plus honorablement. Dans l'état de langueur où l'avoit réduit la maladie qui le conduisit au tombeau, il eut la satisfaction de voir son tableau placé dans l'église de St Pierre, où il n'entre rien qui ne soit excellent»

P.-J. Mariette, *Abecedario*, edizione a cura di Ph. de Chennevières e A. de Montaiglon, Parigi 1853-1862, vol. V, 1858-1859, pp. 345-347 :

«TREMOLIÈRES (Pierre-Charles) peintre d'histoire, natif de Cholet en Poitou, reçu académicien le 25 mai 1737, après avoir été agréé le 24 mars 1736 et adjoint à professeur le 6 juillet suivant, mourut à Paris, dans la 36- année de son age, le 11 may 1739. La douceur de son caractère, sa probité et la politesse de ses moeurs le feront regretter de tous ceux qu'il a connu. Né avec un esprit juste et délicat, tous ses ouvrages s'en ressentirent; il sçut allier aux grâces de la composition celles du pinceau; génie facile, peintre aimable, quels progrès n'auroit-il pas faits, si une plus longue carrière lui eût permis d'approfondir les mystères de son art et d'ajouter aux dons de la nature les secours de l'expérience et de l'étude. Il étoit le digne élève de M. Vanloo l'aîné, et il devoit beaucoup au talent et au goût d'un illustre protecteur (M. le comte de Caylus) qui l'honoroit de son amitié. Pierre-Charles Tremolieres, né à Chollet dans le bas Poitou en 1703, fut envoyé assez jeune à Paris (en 1719) par ses parens, dans le dessein d'en faire un tapissier mais ce jeune homme, qui estoit plein de sentiments, avant témoigné de l'eloignement pour cette profession, un de ses parens, M. Faucier, valet de chambre-tapissier du roy et de Mme la duchessse, qui prenoit soin de son education, le mit aupres de M. J. Bap. Vanloo pour voir s'il auroit au moins quelque talent pour le dessin. En peu de temps le jeune Tremolieres fit de grands progrès, et, s'étant fait connoître de M. le comte de Caylus, qui aime autant ceux qui se distinguent dans les arts que les arts mesmes, ce seigneur l'attira aupres de luy et luy procura les moyens d'étudier en lui donnant un logement chez lui. Tremolieres alla ensuite à Rome, à la pension du roy, en 1726, et, après y avoir fait d'assez bonnes etudes, il revint en France en 1734 mais, n'osant se produire à Paris, parce que M. de Caylus n'etoit pas content de ce qu'il s'étoit marié à Rome avec Isabelle Tibaldi sans sa participation, il s'arreta pendant dix-huit mois à Lyon. Il y seroit resté plus long temps, car il s'y estoit fait des amis si on ne luy avoit conseillé pour le bien de sa fortune de passer à Paris. Il suivit cet avis, et pendant le peu de temps qu'il y a vécu il travailla avec une ardeur merveilleuse à s'établir une bonne reputation. Il acheva deux grands tableaux pour les Chartreux de Lyon, l'un représentant une ascension et l'autre une assomption de la St Vierge, que j'estime infiniment. Il fit quelques tableaux pour l'hôtel de Soubise et pour quelques particuliers, qui ayant été exposés dans le sallon du Louvre en 1737 et 1738, furent generalèment applaudis. Il avoit le talent de repandre des graces dans tout ce qu'il faisoit. Son dessein n'étoit ni exact ni d'une grande maniere. Il n'avoit pas non plus un grand coloris, mais il y avoit beaucoup de vaguesse dans sa façon de composer et de peindre, les tours de ses figures etoient aimables et gracieux, et tout cela faisoit un assemblage de parties qui plaisoit. Le suffrage du public engagea M. le controlleur general à luy distribuer des ouvrages pour le roy. On luy donna à représenter les quatre ages, pour estre executés en tapisserie mais les peines qu'il se donnoit, jointes à son peu de santé, detruisirent son tempérament delicat et ne lui permirent pas d'achever le sujet de rage d'or, dont il ne fit que l'ébauche et les études c'étoit un tableau qui promettoit beaucoup. Tremolieres, attaqué d'un poumon, ne fit que languir pendant près d'un an, et mourut entin le 12 mai 1739, dans sa trente-sixième année. Il etoit de l'Académie royale, où il exerçoit l'employ d'adjoint à professeur. J'ay parlé de ses talents; son caractere ne le reudoit pas moins aimable; il avoit infiniment d'esprit, de politesse, des manieres tout à fait nobles et beaucoup d'enjouement. Il a fait à Rome et à Paris les delices de tous leshonestes gens qui l'ont connu»

P.-J. Mariette, *Abecedario*, edizione a cura di Ph. de Chennevières e A. de Montaiglon, Parigi 1853-1862, vol. V, 1858-1859, p. 385 :

«VANLOO (Charles André), frere et disciple de Jean Bte Vanloo. Il perd en mars 1763 une fille qu'il aimoit et qu'il avoit mariée à un employé dans les postes, nommé Bon. On a le portrait de cette fille, peint par son pere elle s'appelloit Marie Rosalie Vanloo. Lui-même meurt d'une attaque d'apoplexie, le 15 juillet 1765. Il etoit alors dans sa 62° année. Il laisse une grande reputation et elle est meritée. Son extrait baptistaire le fait naître à Nice, le 15 février 1705. Il avoit donc au jour de sa mort 60 ans et cinq mois. C'étoit Carle qui se trompoit et se croyoit plus agé qu'il ne l'étoit en effet. J'ay recueilli des mémoires sur sa vie et j'y renvoye [che in realtà non si conservano]»

# 1767-1771

d'après Mr. le Moine.

Catalogue des Estampes qui se vendent chez Laurent Cars Graveur du Roi, Conseiller en son Académie de Peinture et de Sculpture. Dont une grande partie Gravée par lui même. A Paris, Rue St. Jacques vis-à-vis le College du Plessis, Paris s.d. (post 1767) (Bnf, Tolbiac, 4- V36- 1030)

d apres inf. le Monie.
Un Hercure qui file3
Une Andromede3
Une Baigneuse3
Le Tems qui enleve la Verité3
Un Enlevement d'Europe par Jupiter4
Un Enlevement de Cephale par l'Aurore4
Une Annonciation3
Un Adam avant son peché3
La Sacrifica d'Indicania
Le Sacrifice d'Iphigenie6 Hercule qui Terasse Cacus6
Tiercule qui Terasse Cacus
d'après Mr. Carle Wanloo.
Une Nativité de N.S3
Une Fuite en Egypte3
G. 1
d'après Mr. Boucher.
Le Départ de Jacob3
Pan et Sirinx3
Venus sur les eaux3
Vertume et Pomone3
Arion3
12
d'après Mr. Natoire.
Un Adam apres son peché3
d'après Mr. Chardin.
Une Dame jouant de la Serinette4
d'après Mr. Drouay fils
d'après Mr. Drouay fils
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne6
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne
d'après Mr. Drouay fils (h) Les Enfants de Turenne



### Fonti archivistiche

Parigi, Archives Nationales

Minutier Central (anni 1720-1730).

Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie

Expositions a la place Dauphine le jour de la fete Dieu [dal 1720 al 1734] (Collection Deloynes, t. XLVI - XLVII, EST, RESERVE YA3-27).

Exposition de tableaux à la place Dauphine le jour de la fete Dieu 1732 (Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1196, pp. 35-38).

Description abregée des tableaux exposés à l'Académie de peinture et de sculpture 2 juillet 1735 (Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1198, pp. 41-47.

Reponse au vers de M. Gresset sur les tableaux Exposés à l'Académie Royale de Peinture, au mois de septembre 1737, Parigi 1737 (Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1205, pp. 79-91), continua in forma manoscritta fino a p. 104 (pièce 1206, pp. 92-104, Critique des vers de Gresset sur cette exposition pour l'abbé Desfontaines).

Vers sur les tableaux exposés à l'Académie Royale de Peinture, au mois de septembre 1737, Parigi 1737 (Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1204, pp. 71-77).

Exposition de tableaux, dessins, sculptures, gravures et autres ouvrages de Peintres, Sculpteurs et graveurs de l'académie royale de Peinture et de Sculpture 1737 et nomination de nouveaux officiers à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 6 juillet 1737 (Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1203, pp. 59-69).

Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs de l'Académie Royale, Parigi 1737 (Collection Deloynes, Reserve 8-YA3-27, t. I, n. 5, esemplare con annotazioni di P.-J. Mariette).

Catalogue des ouvrages de messieurs les peintres, sculpteurs, et graveurs de l'académie aujourd'hui vivans exposés au Salon [1737] (Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1203, pp. 66-69).

Exposition des peintures, sculptures et gravures tirées des observations sur les ecrits modernes 1738 [les Observations sur les ecrits modernes par l'abbé des fontaines ont commencé en 1735 et ont fini en 1743] (Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1208, pp. 129-142).

Exposition des peintures, sculptures et gravures tirés des observations sur les écrits des modernes par l'abbé Des Fontaines 1739 (Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1208, pp. 153-155).

Catalogue abregé des ouvrages de messieurs les peintres, sculpteurs, et graveurs de l'Académie aujourd'hui vivans exposés au salon 1739 (Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1208, pp. 147-149).

### Parigi, Bibliothèque Nationale, Tolbiac

Catalogue des Estampes qui se vendent chez Laurent Cars Graveur du Roi, Conseiller en son Académie de Peinture et de Sculpture. Dont une grande partie Gravée par lui même. A Paris, Rue St. Jacques vis-à-vis le College du Plessis, Parigi s.d. (post 1767) (4- V36- 1030).

# Bibliografia

Mercure de France, giugno 1722, giugno 1723, giugno 1724, settembre 1725, luglio 1727, aprile 1728, marzo 1729, gennaio 1731, maggio 1731, luglio 1732, dicembre 1733, gennaio 1734, giugno 1734, giugno 1735, luglio 1736, luglio 1737, settembre 1737, novembre 1753, agosto 1775.

1704. Le Salon 2013

1704. Le Salon, Les Arts et le Roi, a cura di D. Breme, F. Lanoe, catalogo della mostra di Sceaux, Milano 2013.

Abbé de Fontenai 1776

Abbé de Fontenai, Dictionnaire des Artistes, ou Notice Historique et Raisonnée des Architectes, Peintres, Graveurs, Sculpteurs, Musiciens, Acteurs & Danseurs; Imprimeurs, Horlogers & Méchaniciens, 2 voll, Parigi 1776.

Abbé de Vertot 1726

Abbé de Vertot, Histoire des Chevaliers Hospitaliers de S. Jean de Jerusalem, appelez depuis les Chevaliers de Rhodes et aujourd'hui les Chevaliers de Malte, 4 voll., Parigi 1726.

L'Académie de France à Rome 2016

L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792), a cura di M. Bayard, Rennes 2016.

L'Académie mise à nu 2009

L'Académie mise à nu. L'Ecole du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, a cura di E. Brugerolles, catalogo della mostra, Parigi 2009.

L'art et les normes sociales 2001

L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle, a cura di T.W. Gaehtgens, C. Michel, D. Rabreau, M. Schieder, Parigi 2001.

Les Amours des Dieux 1991

Les Amours des Dieux. La peinture mythologique de Watteau à David, a cura di C.B. Bailey, catalogo della mostra di Parigi, Philadelphia e Forth Worth, Parigi 1991.

Animaux d'Oudry 2003

Animaux d'Oudry. Collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin, a cura di V. Drouget, X. Salmon, D. Véron-Denise, catalogo della mostra di Fontainebleau e Versailles, Parigi 2003.

Antikensammlungen 2000

Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität, a cura di D. Boschung, H. von Hesberg, Mainz 2000.

L'Antiquité rêvée 2010

L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle, a cura di G. Faroult, C. Leribault, G. Scherf, catalogo della mostra, Parigi 2010.

L'apothéose du geste 2003

L'apothéose du geste. L'esquisse peinte en France au siècle de Boucher et Fragonard, catalogo della mostra di Strasburgo e Tours, Parigi 2003.

Les Artistes 1930

Les Artistes du Salon de 1737, catalogo della mostra, Parigi 1930.

Artists and Amateurs 2013

Artists and Amateurs: Etching in 18th-century France, a cura di P. Stein, catalogo della mostra, New York 2013.

Atti dell'Accademia Clementina 2005

Atti dell'Accademia Clementina 1710-1764. Verbali consiliari, I, a cura di S. Questioli, Bologna 2005.

Bailey 1998

Bailey C.B., François Berger (1684-1747). Enlightened patron, benighten impresario, in Curiosité 1998, pp. 389-405.

Beaumont e la Scuola del disegno 2010

Beaumont e la Scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento, a cura di G. Dardanello, Cuneo 2010.

Béchu 2004

Béchu P., Les hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg, Parigi 2004.

Beck Saiello 2016

Beck Saiello E., "Le Sieur Vleughels fait fort bien de promener les élèves : ce serait un bon coup s'il pouvait leur donner le bon goût du paysage". L'Accademia di Francia a Roma nel Settecento e il suo ruolo nell'affermazione della pittura di paesaggio, in L'Académie de France à Rome 2016, pp. 323-335.

Becq 2009

Becq A., Esthétique, Société, Marché, in La Valeur de l'art 2009, pp. 19-47.

Bellier de La Chavignerie 1864

Bellier de La Chavignerie E., *Notes pour servir à l'histoire de l'Exposition de Jeunesse*, in «Revue Universelle des Arts», XIX, 1864, pp. 3-30.

Benassi 2004

Benassi S., L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica, Bologna 2004.

Bon Boullogne 2014

Bon Boullogne 1649-1717. Un chef d'école au grand siècle, a cura di F. Marandet, catalogo della mostra di Digione, Parigi 2014.

Borea 2009

Borea E., Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli, 4 voll., Pisa 2009.

Bordeaux 1984

Bordeaux J.-L., François Lemoyne and His Generation, Neuilly-sur-Seine 1984.

Borroni Salvadori 1974

Borroni Salvadori F., *Francesco Maria Gabburri e gli artisti contemporanei*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» serie III, vol. IV, 4, Pisa 1974, pp. 1503-1564.

Bottari 1822

Bottari G., Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Giovanni Bottari e continuata da Stefano Ticozzi, Milano 1822.

Brugerolles, De Polignac 1993

Brugerolles E, De Polignac F., Artistes, mécènes et collectionneurs du Palais Altemps de Rome aux XVII et XVIII e siècles, in «Gazette des Beaux-Arts», 121, 1993, 1489, pp. 59-76.

Cacciotti 2001

Cacciotti B., Gli scavi di antichità del cardinale Alessandro Albani ad Anzio, in «Bollettino dei Musei comunali di Roma», 2001, pp. 25-60.

Cahen 1993

Cahen A., Les Prix de quartier à l'Académie royale de peinture et de sculpture, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1993, pp. 61-84.

Campori 1866

Campori G., Lettere artistiche inedite, Modena 1866.

Camus 1990

Camus A., *Alexis-Simon Belle portraitiste de cour (1674-1734)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1990, pp. 36-65.

Capitelli 2001

Capitelli G., La collezione Giustiniani fra Settecento e Ottocento. Fortuna e dispersione, in Caravaggio e i Giustiniani 2001, pp. 115-128.

Caravaggio e i Giustiniani 2001

Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento, a cura di S. Danesi Squarzina, catalogo della mostra, Milano 2001.

Carle Vanloo 1977

Carle Vanloo. Premier peintre du Roi 1705-1765, a cura di M.-C. Sahut, catalogo della mostra di Nizza, Clermont-Ferrand e Nancy, Nizza 1977.

Castex 2007

Castex J.-G., Du tableau à la gravure ou le dessin d'interprétation au XVIIIe siècle. Cinquante-deux dessins pour une oeuvre, in «La Revue des musées de France», 3, 2007, pp. 96-104.

Caviglia Brunel 2012

Caviglia Brunel S., Charles-Joseph Natoire, Parigi 2012.

Chardin 1979

Chardin, 1699-1779, a cura di P. Rosenberg, catalogo della mostra, Parigi 1979.

Chardin 2010

Chardin. Il pittore del silenzio, a cura di P. Rosenberg, catalogo della mostra di Ferrara e Madrid, Ferrara 2010.

Chol 1987

Chol D., Michel-François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIIIe siècle, Aix-en-Provence 1987.

Clemens 1996

Clemens C., The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727, in «The Art Bulletin», 78, 4, 1996, pp. 647-662.

Clodion et la sculpture 1993

Clodion et la sculpture française de la fin du XVIIIe siècle, a cura di G. Scherf, Atti del convegno, Parigi 1993.

Cochin 1745

Cochin C.-N., Préface de l'éditeur, in A. Bosse, De la maniere de graver a l'eauforte et au burin. Nouvelle edition, Parigi 1745, pp. I-XL.

Collections et Marché 2002

Collections et Marché de l'Art en France au XVIIIe siècle, Atti della III Giornata di Studi di Storia dell'Arte moderna e contemporanea, a cura di P. Michel, Bordeaux 2002.

La collezione d'arte 2002

La collezione d'arte di Dexia Crediop, a cura di P. Tosini, Milano 2002.

Conférences de l'Académie 2010

Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, edizione critica a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, t. IV, 1712-1746, Parigi 2010.

Conisbee 1981

Conisbee P., Painting in the 18th century in France, Oxford 1981.

Corp 2011

Corp E., The Stuarts in Italy, 1719-1766: A Royal Court in Permanent Exile, Cambridge University Press 2011.

Corp 2011a

Corp E. The Stuart Court and the Art patronage of portrait-painters in Rome, 1717-1757, in Roma Britannica, a cura di D.R. Marshall, S. Russell e K. Wolfe, catalogo della mostra, Londra 2011, pp. 39-53.

Correspondance 1887-1908

Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome avec les Surintendants des Batiments du Roi (1666-1903), a cura di A. de Montaiglon, 18 voll., Parigi 1887-1908.

Coypel 1721

Coypel A., Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture par M. Coypel, Ecuyer, Premier peintre du Roy; de Monseigneur le duc d'Orléans, Régent et Directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Parigi 1721.

Crow 1985

Crow T., Painters and public life in Eighteenth-Century France, New-Haven 1985.

Curiosité 1998

Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper, Parigi 1998.

Danesi Squarzina 2001

Danesi Squarzina S., La collezione Giustiniani. Benedetto, Vincenzo, Andrea nostri contemporanei, in Caravaggio e i Giustiniani 2001, pp. 17-45.

Danesi Squarzina 2003

Danesi Squarzina S., La collezione Giustiniani, Milano 2003.

Dardanello 2012

Dardanello G., L'allestimento della collezione di Vittorio Amedeo di Savoia Carignano nell'Hôtel de Soissons a Parigi, in Le raccolte del principe Eugenio 2012, pp. 125-144.

D'Arnoult 2014

D'Arnoult D., Perronneau ca. 1715-1783. Un portraitiste dans l'Europe des Lumières, Parigi 2014.

De Angelis 1810

De Angelis L., Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini, VIII, Siena 1810.

Delaplanche 2004

Delaplanche J., Noël-Nicolas Coypel 1690-1734, Parigi 2004.

De Lastic, Jacky 2010

De Lastic G., P. Jacky, Desportes. Catalogue raissonné, Saint-Rémy-en-l'Eau 2010.

De la Renaissance à la Régence 2011

De la Renaissance à la Régence. Peintures françaises du musée Fabre, a cura di O. Zeder, catalogo della mostra, Montpellier 2011.

Delineavit et Sculpsit 2003

Delineavit et Sculpsit. Mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot, a cura di F. Fossier, Lione 2003.

De Polignac 1992

De Polignac F., Archéologie, prestige et savoir: visages et itinéraires de la collection du cardinal de Polignac, in L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècles, Atti del convegno (Montpellier 1988), Parigi 1992, pp. 19-30.

De Wallens 2010

De Wallens G., Les peintres belges actifs à Paris au XVIIIe siècle à l'exemple de Jacques-François Delyen, peintre ordinaire du roi, Bruxelles 2010.

De Watteau à Fragonard 2014

De Watteau à Fragonard: les fêtes galantes, catalogo della mostra di Valenciennes, a cura di C.M. Vogtherr, M. Taverner Holmes, Parigi 2014.

Dictionnaire 2002

Dictionnaire des graveurs-éditeurs et marchands d'estampes à Lyon, a cura di S. Martin de Vevsrotte, Lione 2002.

Diderot 1821

Diderot D., Introduction au Salon 1765, in Oeuvres 1821, pp. 81-82.

Diderot 1988-1995

Diderot D., Les Salons, 4 voll., Parigi 1988-1995.

Didier 1991

Didier B., La peinture religieuse dans les Salons de Diderot, in L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet, Parigi 1991, pp. 169-186.

Dilke 1902

Dilke E., French engravers and draughtsmen of the XVIIIth century, Londra 1902.

Disegni francesi 1968

Disegni francesi da Callot a Ingres, a cura di P. Rosenberg, catalogo della mostra, Firenze 1968.

Don Quichotte 1977

Don Quichotte vu par un peintre du XVIIIe siècle: Natoire, a cura di O. Picard Sébastiani, M.-H. Krotoff, catalogo della mostra, Compiègne 1977.

Dorbec 1905

Dorbec P., L'Exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle, in «Gazette des Beaux-Arts», 33, 1905, pp. 456-470.

Dostert 2000

Dostert A., Die Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac, in Antikensammlungen 2000, pp. 191-198.

Dostert 2001

Dostert A., La 'description historique' des antiques du cardinal de Polignac par Moreau de Matour. Une collection 'romaine' sous le regard de l'érudition française, in «Journal des savants», gennaio-giugno 2001, pp. 93-151.

Ducal Galleria Estense 1990

Ducal Galleria Estense. Dissegni, Medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751, a cura di J. Bentini e P. Curti, Modena 1990.

Duplessis 1858

Duplessis G., Notice sur la vie et les travaux de Gerard Audran graveur ordinaire du Roi, Lione 1858.

Ebeling 2009

Ebeling J., La conception de l'amour galant dans les «tableaux de mode» de la première moitié du XVIIIe siècle: l'amour comme devoir mondain, in «Littératures classiques», 2009, 2, 69, pp. 227-244.

L'Ecole de la liberté 2009

L'Ecole de la liberté. Être artiste à Paris 1648-1817, a cura di A.M. Garcia e E. Schwarz, Parigi 2009.

Eidelberg 1984

Eidelberg M., Gabriel Huquier. Friend or foe of Watteau?, in «The Print Collector's Newsletter», XV, 1984, 5, pp. 157-164.

Eidelberg 1996

Eidelberg M., Huquier in the Guise of Watteau, in «On paper», vol. 1, n. 2, 1996, pp. 28-32.

Eidelberg 2011

Eidelberg M., Vleughels' Circle of Friends in the Early Eighteenth Century, 2011, pubblicato on line.

L'Encyclopédie 1991

L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet, Parigi 1991.

L'estampe 2010

L'estampe au Grand Siècle, Parigi 2010.

Explication 1727

Explication des tableaux exposez dans la Galerie d'Apollo, Parigi 1727.

Explication 1738

Explication des Peintures, Sculptures, & autres Ouvrages des Messieurs de l'Académie Royale, Parigi 1738.

Faré 1960

Faré M., André Bouys 1656-1740. Portraitiste et peintre de genre, in «La Revue des arts», 1960, pp. 201-212.

Faré 1966

Faré M., Un peintre indépendant: Jacques Courtin (1672-1752), in «Gazette des Beaux-Arts», LXVII, 1966, pp. 293-320.

La fascination de l'antique 1998

La fascination de l'antique, 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée, a cura di J. Raspi Serra e F. de Polignac, catalogo della mostra di Lione, Parigi 1998.

Fasto romano 1991

Fasto romano. Dipinti, sculture e arredi dai Palazzi di Roma, a cura di A. Gonzáles Palacios, catalogo della mostra, Roma 1991.

François Boucher 1986

François Boucher 1703-1770, catalogo della mostra di New York, Detroit e Parigi, Parigi 1986.

François Boucher et l'art rocaille 2003

François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'Ecole des Beaux-Arts, a cura di E. Brugerolles, catalogo della mostra, Parigi 2003.

Fuhring 1999

Fuhring P., Juste-Aurelè Meissonnier. Un genio del rococo, 2 voll., Torino 1999.

Fumaroli 1996

Fumaroli M., Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le conte de Caylus (1712-1719), in «Revue de l'Art», 114, 1996, pp. 34-47.

Fumaroli 2010

Fumaroli, M., Retour à l'Antique: la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières, in L'Antiquité rêvée 2010, pp. 23-55.

Galleria Colonna 1998

Galleria Colonna in Roma. Dipinti, a cura di E. Safarik, Roma 1998.

Glorieux 2002

Glorieux G., A l'einsegne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont de Notre-Dame (1694-1750), Champ Vallon 2002.

Glorieux 2009

Glorieux G., «M. Stiémart, peintre et bon copiste»: ébauche d'un portrait de François-Albert Stiémart (1680-1740), in La Valeur de l'art 2009, pp. 161-183.

Le Goût de Diderot 2014

Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David..., catalogo della mostra di Montpellier e Losanna, Montpellier 2014.

Gouzi 2000

Gouzi C., Jean Restout 1692-1768 peintre d'histoire à Paris, Parigi 2000.

Guiffrey 1915

Guiffrey J., Histoire de l'Académie de Saint-Luc, in «Archive de l'Art Français», IX, 1915.

Guiffrey 1973

Guiffrey J., Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIIIe siècle, Parigi 1973.

Haskell, Levey 1958 (1959)

Haskell F., Levey, M. Art exhibitions in 18th century Venice, in «Arte veneta», 12, 1958 (1959), pp. 179-185.

Haskell 2000

Haskell F., The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition, Yale University Press, New Haven-London 2000.

Haskell 1987

Haskell F., La difficile nascita del libro d'arte, Venezia 1987 (ed. or. Londra 1987).

Haskell 2001

Haskell F., Antichi maestri in tournée. Le esposizioni d'arte e il loro significato, a cura di T. Montanari, Pisa 2001.

Hattori 2011

Hattori, C., L'art vénitien du XVIe siècle dans les collections parisiennes au temps de Pierre Crozat, in Venise & Paris 2011, p. 349-365.

Hattori 1999/2000 (2000)

Hattori, C., *Pierre Crozat et l'Italie*, Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien, 6, 1999/2000 (2000), pp. 40-43.

Hattori 2006

Hattori C., Le Recueil Crozat, in Quand la gravure fait illusion 2006, pp. 17-25.

Hattori 2007

Hattori, C., Contemporary drawings in the collection of Pierre Crozat, in «Master Drawings», 45, 2007, 1, p. 38-53.

Hellengouarc'h, Fumaroli 2004

Hellengouarc'h J., Fumaroli M., *Un atelier littéraire au XVIIIe siècle: la Société du bout-du-banc*, in «Revue de l'histoire littéraire de France», 104, 2004, pp. 59-60.

Hémery 2006

Hémery A., Trois Tableaux inédits du cycle des Pénitents blancs de Toulouse et une hypothèse pour Ambroise Crozat, in «Revue des Musées de France», 1, 2006, pp. 46-52.

Hercenberg 1976

Hercenberg B., Nicolas V leughels peintre et directeur de l'Académie de France à Rome 1668-1737, Parigi 1976.

Herluison 1873

Herluison, H. Actes d'état-civil d'artistes français: peintres, graveurs, architectes, etc. Extraits des registres de l'Hôtel-de-ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871, Parigi 1873.

Herman 2010

Herman S., La "gravure au simple trait" dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Quelques pistes de lecture, du modèle au manifeste, in L'estampe 2010, pp. 403-413.

J.-B. Oudry 1983

J.-B. Oudry 1686-1755, a cura di H. Opperman, Parigi 1982 (edizione inglese, Forth Worth 1983).

James-Sarrazin 2016

James- Sarrazin A., Hyachinte Rigaud. L'homme et son art, 2 voll., Parigi 2016.

Jean Raoux 2009

Jean Raoux. Un peintre sous la Régence, Montpellier 2009

Jeffares, s.d.

Jeffares N., Dictionary of pastellists before 1800, s.d. (edizione online).

Joulie 2004

Joulie F., Boucher et les peintres du Nord, Parigi 2004.

Joulie 2007(2008)

Joulie F., Autour d'un tableau retrouvé pour les petits appartements de Louis XV au château de Fontainebleau, les premières pastorales de François Boucher, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 2007(2008), pp. 173-189.

Joulie 2013

Joulie F., Boucher fragments d'une vision du monde, Parigi 2013.

Joulie 2014

Joulie F., Boucher, Chastel et la grâce, in Watteau 2014, pp. 183-200.

Kazerouni 2010

Kazerouni G., Peintures françaises du XVIIIe dans les églises de Paris («Dossier de l'Art»), Parigi, gennaio 2010.

Kimball 1943

Kimball F., The creation of rococo, Philadelphia 1943.

Kirchner 1991

Kirchner T., L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Monaco 1991.

**Laing 1986** 

Laing A., Boucher et la pastorale peinte, in «Revue de l'Art», 73, 1986, pp. 55-64.

Lanzi 1795-1796

Lanzi L, Storia pittorica della Italia, 3 voll., Bassano 1795-1796.

Le Bitouzé 2014

Le Bitouzé C., L'eau-forte des Lumières, in «Nouvelles de l'estampe», 247, 2014, pp. 67-71.

Le Blanc 1854

Le Blanc C., Manuel de l'amateur d'estampes, I, Parigi 1854.

Le Blanc 2001

Le Blanc M., Ordre social et architecture privée. Les stratégies de la représentation au palais Soubise (1704-1757), in L'art et les normes sociales 2001, pp. 64-75.

Leribault 2002

Leribault C., Jean-François de Troy (1679-1752), Parigi 2002.

Lossky 1964

Lossky B., Oeuvres anciennement connues ou nouvellement retrouvées de Jacques Dumont le Romain aux Musées de Tours, in «Gazette des Beaux-Arts», LXIV, ottobre 1964, pp. 225-236.

Il luogo e il ruolo 1992

Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea, Atti del convegno (Bologna 1990), Bologna 1992

Luria Tzeutschler 1974

Luria Tzeutschler A., Rigaud's Portrait of Cardinal Dubois, in «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 667-668.

Macsotay 2010

Macsotay T., Nicolas V leughels' display of cast collections after the antique in the French Academy in Rome (1725-1793), in Plaster casts 2010, pp. 181-196.

Macsotay 2014

Macsotay T., The Profession of sculpture in the Paris Académie, Oxford 2014.

Macsotay 2016

Macsotay T., An XVIIIth Century Pedagogic Turn. Vleughels and the Refashioning of the French Roman Journey, in L'Académie de France à Rome 2016, pp. 165-182.

Marandet 2007

Marandet F., Louis Galloche et François Lemoyne: caractères distinctifs et oevres inédites, in «La Revue du Louvre», 2, 2007, pp. 29-36.

Marandet 2008

Marandet F., *Joseph Christophe (1662-1748) peintre de genre et peintre d'histoire*, in «Revue des musées de France», 4, ottobre 2008, pp. 79-87.

Marandet 2009

Marandet F., Samuel Massé (Tours, 1672-Paris 1753), un premier corpus, in «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 7, 2009, pp. 32-38.

Mariette 1853-1864

Mariette P-J., Abecedario, edizione a cura di Ph. de Chenevière, A. de Montaiglon, Parigi 1853-1864.

Mazza 1976

Mazza B., La vicenda dei "tombeaux des Princes": matrici, storia e fortuna della serie Swiny tra Bologna e Venezia, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 10, 1976, pp. 82-102.

Méjànes 1998

Méjànes J.-F., Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome et l'Antiquité, in La fascination de l'antique, 1998, pp. 95-97.

Mélanges en hommage 2001

Mélanges en hommage de Pierre Rosenberg, a cura di A. Ottani Cavina, J.-P. Cuzin, Parigi 2001.

Michel 1993

Michel C., Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières, Parigi 1993.

Michel 1995

Michel, C. Le conflit entre les artistes et le public des Salons dans la France de Louis XV, in Traditions et innovations 1995, pp. 149-172.

Michel 2003

Michel C., Les Débats sur la notion de graveur/traducteur en France au XVIIIe siècle, in Delineavit et Sculpsit 2003, pp. 151-161

Michel 2012

Michel C., L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. La naissance de l'école française, Parigi 2012.

Michel 2014

Michel C., Le peintre magicien, in Le Goût de Diderot 2014, pp. 235-259.

Michel 1996

Michel O., Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle, Roma 1996.

Mc Allister 2000

Mc Allister W., scheda Renaud et Armide, in Les peintres du roi 2000, pp. 150-152.

Morceaux de réception 1982

Morceaux de réception des graveurs à l'Académie Royale des Beaux-Arts (1655-1789), a cura di M. Préaud, catalogo della mostra, Parigi 1982.

Morgan Grasselli 1996

Morgan Grasselli M., Landscape Drawings by Francois Le Moyne, in «Master Drawings», 34, 4, 1996, pp. 365-374.

Moureau 2001

Moureau F., De Watteau à Chardin. Antoine de la Roque, journaliste et collectionneur, in Mélanges en hommage 2001, pp. 349-355.

Oeuvres 1821

Oeuvres de Denis Diderot, I, Parigi 1821.

Opperman 1970

Opperman H.N., *The Genesis of the "Chasses Royales"*, in «The Burligton Magazine», CXII, 805, 1970, pp. 217-224.

Les peintres du roi 2000

Les peintres du roi 1648-1793, catalogo della mostra di Tours e Tolosa, Parigi 2000.

Peintures françaises 2000

Peintures françaises avant 1815: la collection du Musée de Grenoble, Parigi 2000.

Penent 2004

Penent J, Antoine Rivalz 1667-1735. Le Romain de Toulouse, catalogo della mostra di Tolosa, Parigi 2004.

Pepper 1984

Pepper S., Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text, Oxford 1984.

Pierre Charles-Trémolières 1973

Pierre Charles-Trémolières (Cholet, 1703-Paris, 1739), a cura di J. Vilain, catalogo della mostra di Cholet, Parigi 1973.

Piotrowska 2008

Piotrowska A., Chardin, Vanloo and the Académie Royale during the Regency. New archival informations, in «Revue de l'Art», 150, maggio 2008, pp. 296-300.

I Pisani Moretta 2015

I Pisani Moretta: storia e collezionismo, a cura di A. Craievich, catalogo della mostra, Venezia 2015.

Plaster casts 2010

Plaster casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present, a cura di R. Frederiksen, E. Marchand, New York 2010.

Posner 1991

Posner D., Les belles de Boucher, in Les Amours des Dieux 1991, pp. LX-LXXII.

Préaud, Grivel, Le Bitouzé 1987

Préaud M., Grivel M., Le Bitouzé C., Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime, Parigi 1987.

Procès- Verbaux 1875-1892

Procès- Verbaux de l'Académie Royale de Peinture e de Sculpture (1648-1793), a cura di A. de Montaiglon, 10 voll., Parigi 1875-1892.

Quand la gravure fait illusion 2006

Quand la gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher, le dessin gravé au XVIIIe siècle, a cura di E. Delapierre, S. Raoux, catalogo della mostra, Valenciennes 2006.

Le raccolte del principe Eugenio 2012

Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale, a cura di C.E. Spantigati, catalogo della mostra di Venaria, Milano 2012.

Radisich 2014

Radisich P., Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin's Genre Subjects: Looking Smart, University of Delaware Press 2014.

Ray 2004

Ray W., Talking about Art: The French Royal Academy Salons and the Formation of the Discursive Citizen, in «Eighteenth-Century Studies», 37, 4, 2004, pp. 527-552.

Renard 1999

Renard P., Jean-Marc Nattier. Un artiste parisien à la cour de Louis XIV, Parigi 1999.

Rizzo 2010

Rizzo A., L'abecedario di un pensionnaire du roi. Carle Vanloo a Roma (1728-1732), in Beaumont e la Scuola del disegno 2010, pp. 53-60.

Rizzo 2012

Rizzo A., scheda Sacrificio di Ifigenia, in Le raccolte del principe Eugenio 2012, pp. 208-209.

Robert Le Vrac Tournières 2014

Robert Le Vrac Tournières. Les facettes d'un portraitiste, a cura di P. Ramade e E. Tassel, Caen 2014.

Roland Michel 1982

Roland Michel M., Lajoüe et l'art rocaille, Parigi 1982.

Roland Michel 1982a

Roland Michel M., L'ornement rocaille: quelques questions, in «Revue de l'Art», 55, 1982, pp. 66-75.

Roland Michel 1993

Roland Michel M., Mode ou imitation. Sculpture et peinture en trompe-l'oeil au XVIIIe siècle, in Clodion et la sculpture 1993, pp. 353-371.

Roland Michel 2002

Roland Michel M., Sur quelques collections d'artiste au XVIIIe siècle, in Collections et Marché de l'Art 2002, pp. 143-151.

Roland Michel 2003

Roland Michel M., De Watteau à Boucher: formation d'une manière et d'un genre, in François Boucher et l'art rocaille 2003, pp. 38-45.

Rosenberg 1973

Rosenberg P., A propos de Nicolas V leughels, in «Pantheon», XXXI, II, 1973, pp. 143-153.

Rosenberg 1973a

Rosenberg P., La génération de 1700, in Pierre-Charles Trémolières 1973, pp. 13-19.

Rosenberg 1974

Rosenberg P., Dandré-Bardon as a Draughtsman. A group of drawings à Stuttgart, in «Master Drawings», 12, 1974, pp. 137-151.

Rosenberg 1976

Rosenberg P., Sebastiano Ricci et la France: à propos de quelques textes anciens, in Sebastiano Ricci e il suo tempo, Atti del convegno (Udine, 1975), Milano 1976, pp. 122-126.

Rosenberg 1977

Rosenberg P., Le concours de peinture de 1727, in «Revue de l'Art», 37, 1977, pp. 29-42.

Rosenberg 1986

Rosenberg P., Les mystérieux débuts du jeune Boucher, in François Boucher 1703-1770, catalogo della mostra, New York, Detroit, Parigi, Parigi 1986, pp. 47-61.

Rosenberg, Michel 1987

Rosenberg P., Michel O., Préface, in Subleyras 1987, pp. 17-27.

Rosenberg 1992

Rosenberg P., La fortune des Sacrements de Crespi en France au XVIIIe siècle, in Il luogo ed il ruolo 1992, pp. 473-481.

Rosenberg 1996

Rosenberg P., Subleyras. Douze ans après l'exposition de Paris et de Rome, in Scritti di archeologia e di storia dell'arte 1996, pp. 37-39.

Rosenberg 2001

Rosenberg P., Michel-François Dandré-Bardon (1700-1778), Parigi 2001.

Rosenberg 2002-2003

Rosenberg P., *Parigi-Venezia o, piuttosto Venezia Parigi: 1715-1723*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXI, 2002-2003, pp. 1-30.

Rosenberg 2003

Rosenberg P., Boucher et la génération de 1700, in François Boucher 2003, pp. 172-179.

Rosenberg 2005

Rosenberg P., Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche fra l'Italia e la Francia, Milano 2005.

Rosenberg 2010

Rosenberg P., Il segreto di Chardin, in Chardin 2010, pp. 25-37.

Rosenberg 2011

Rosenberg P., Les dessins de la collection Mariette. Ecole française, I, Parigi 2011.

Rosenberg, Babelon 1967(1968)

Rosenberg P., Babelon J.-P., Les dessus de porte de l'hôtel de Soubise. A propos de deux oeuvres retrouvées (Restout: La dispute de Neptune et de Minerve; Carle van Loo: Jupiter et Junon), in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1967(1968), pp. 211-215.

Rosenberg, Julia 1986

Rosenberg P., Julia I., *Drawings by Pierre Jacques Cazes*, in «Master Drawings», XXIII-XXIV, 3, 1986, pp. 352-263.

Rosenberg, Lesur 2010

Rosenberg P, Lesur N., Pierre Subleyras 1699-1751, Parigi 2010.

Rosenberg 2016

Rosenberg P., Le peintre Subleyras, in L'Académie de France à Rome 2016, pp. 291-305.

Rouchès 1950

Rouchès G., Henri de Favanne. illustrateur des fastes du gouvernement de Philippe V, roi d'Espagne, à son début, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1950, pp. 133-136.

Roux 1968

Roux M., Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle, III, Parigi 1968.

Rowell 2012

Rowell C., François Lemoyne's 'Annunciation' (1727) rediscovered at Winchester College, in «The Burlington Magazine», CLIV, 1308, marzo 2012, pp. 177-181.

Safarik 1996

Safarik E., Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795, The Provenance Index Getty 1996.

Sahut, Raymond 2010

Sahut M.-C., Raymond F., Antoine Watteau et l'art de l'estampe, Parigi 2010.

Salmon 1991

Salmon X., Hyacinthe Collin de Vermont ressuscité: quelques oeuvres à sujet religieux, in «Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon», 14, 1991, pp. 83-97.

Salmon 1993

Salmon X., Jean-François de Troy et Hyacinthe Collin de Vermont: inspiration réciproque ou culture académique commune?, in «Bulletin des musées et monuments lyonnais», 1993, 3-4, pp. 48-60.

Salmon 1994

Salmon X., La Cyropédie de Hyacinthe Collin de Vermont, 1735, in «Gazette des Beaux--Arts», CXXIV, 1994, pp. 243-266.

Salmon 1995

Salmon X., Versailles. Les chasses exotiques de Louis XV, Parigi 1995.

Salmon 2003

Salmon X., "Ses travaux l'annoncèrent partout, surtout chez les étrangers", in Animaux d'Oudry 2003, pp. 79-83.

Sani 1985

Sani B., Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti, 2 voll., Firenze 1985.

Schnapper 1972

Schnapper A., Deux tableaux de Henri de Favanne, in «La Revue du Louvre», 22, 1972, pp. 361-364.

Schnapper 1984

Schnapper A., Traces du décor peint par Henri de Favanne (1668-1752) pour le château de Chanteloup, in «La Revue du Louvre», 34, 1984, pp. 349-335.

Schreiber Jacoby 1986

Schreiber Jacoby B., François Boucher's Early Development as a Draughtsman, 1720-1734, New York-Londra 1986.

Scott 1973

Scott, B., Pierre Crozat, a Maecenas of the Régence, in «Apollo», 97, 1973, pp. 11-19.

Scott 1991

Scott K., D'un siècle à l'autre: histoire, mythologie et décoration au début du XVIIIe siècle à Paris, in Les Amours des Dieux 1991, pp. XXII-LIX.

Scott 2013

Scott K., Edme Bouchardon's cris de Paris. Crying food in early modern Paris, in «Word & Image», 29, 2013, 1, pp. 59-91.

Scritti di archeologia e di storia dell'arte 1996

Scritti di archeologia e di storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli, a cura di V. Casale, F. Coarelli, B. Toscano, Roma 1996.

Siebenhüner 1981

Siebenhüner H., Der Palazzo Barbarigo della Terrazza in Venedig und seine Tizian-Sammlung, Monaco 1981.

Stein 2000

Stein P., Copies and Retouched Drawings by Charles-Joseph Natoire, in «Master Drawings», 38, 2, 2000, pp. 167-187.

Stuffmann 1968

Stuffmann M, Les tableaux de la collection de Pierre Crozat, in «Gazette des Beaux-Arts», 72, 1968, pp. 11-144.

Subleyras 1987

Subleyras 1699-1749, a cura di P. Rosenberg, O. Michel, catalogo della mostra di Roma e Parigi, Parigi 1987.

Tassel 2014

Tassel E., Robert Le Vrac de Tournières Caen, 1667-Caen, 1752, in Robert le Vrac Tournières 2014 pp. 9-35.

Taverner Holmes 1992

Taverner Holmes M., Nicolas Lancret 1690-1743, catalogo della mostra, New York 1992.

Terribile 2009

Terribile C., Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano, Venezia 2009.

Tillerot 2010

Tillerot I., Jean de Jullienne et les collectioneurs de son temps. Un regard singulière sur le tableau, Parigi 2010.

Traditions et innovations 1995

Traditions et innovations dans la société française du XVIIIe siècle, Parigi 1995.

La Valeur de l'art 2009

La Valeur de l'art. Exposition, marché, critique et publique au XVIIIe siècle, a cura di J. Rasmussen, Parigi 2009.

Venise & Paris 2011

Venise & Paris, 1500 - 1700, a cura di M. Hochmann, Ginevra 2011.

Véron-Denise 2003

Véron-Denise D., Louis XV, la chasse et Oudry, in Animaux d'Oudry 2003, pp. 15-21.

Vies des premiers peintres du roi 1752

Vies des premiers peintres du roi depuis M. Lebrun jusqu'au present, a cura di F.-B. Lépicié, 2 voll., Parigi 1752.

Virassamynaïken 2010

Virassamynaïken L., Auguste punissant les concussionnaires de Michel-François Dandré-Bardon: une oeuvre maîtresse du musée Granet, in «La Revue des musées de France», 60, 2010, 5, pp. 42-47.

Watelet, Levesque 1792

Watelet C.-H., Levesque P.-C., Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure, II, Parigi 1792.

Watteau 2014

Watteau au confluent des arts, a cura di V. Toutain-Quittelier, C. Rauseo, Rennes 2014.

Wescher 1969

Wescher P., Etienne Jeaurat and the French Eighteenth-Century "Genre de Moeurs", in «The Art Quarterly», 32, 1969, pp. 153-165.

Wildenstein 1924

Wildenstein G., Lancret, Parigi 1924.

Wildenstein 1924a

Wildenstein G., Le Salon de 1725, compte rendu par le Mercure de France publié avec des notes et des documents nouveaux sur les expositions de l'Académie pendant le XVIIIe siècle, Parigi 1924.

Wildenstein 1958

Wildenstein G., Le peintre Jean Forest révélé par son inventaire après décès, in «Gazette des Beaux-Arts», aprile 1958, pp. 243-254.

Wildenstein 1969

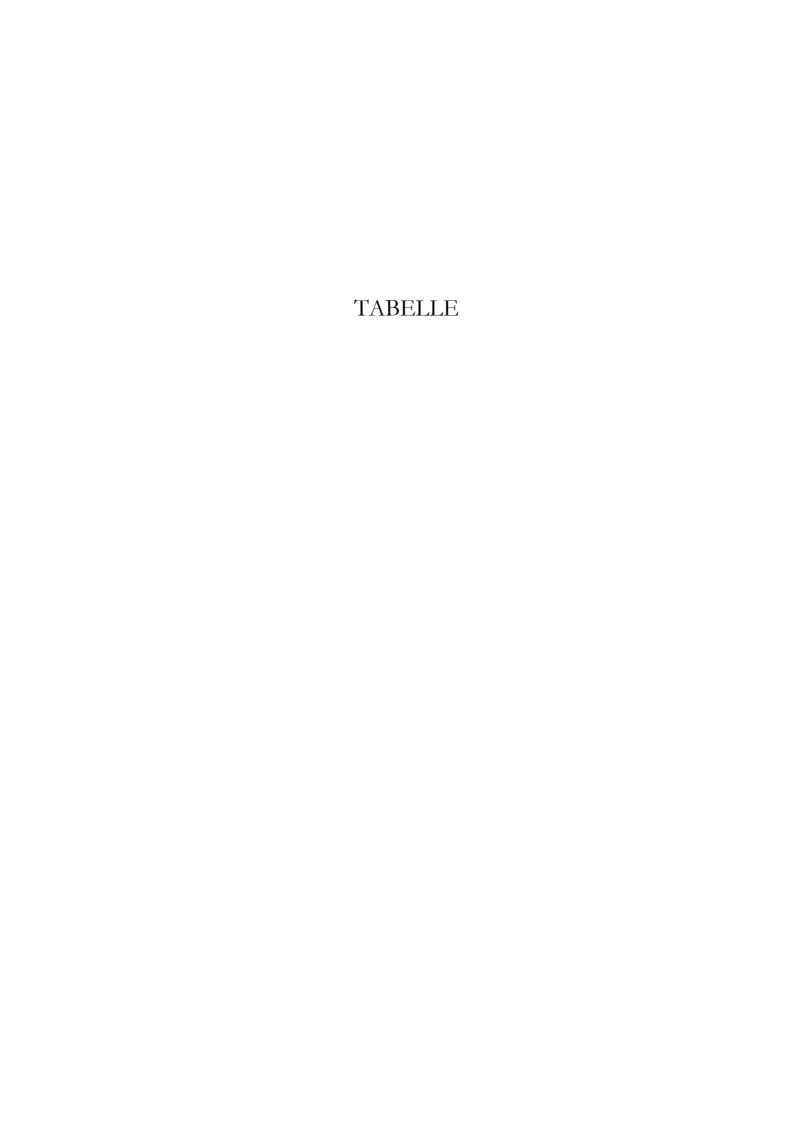
Wildestein G., Chardin, Zurigo 1969.

Zanotti 1739

Zanotti G., Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e delle Arti, 2 voll., Bologna 1739.

Ziskin 2012

Ziskin R., Sheltering Art. Collecting and Social Identity in early Eighteenth-century Paris, The Pennsylvania State University Press, University Park 2012.



# I. Expositions de la place Dauphine (1722, 1723, 1724, 1725)

Le tabelle qui elaborate riportano i nomi degli artisti presenti alle Expositions de la place Dauphine (il termine Expositions de la Jeunesse è introdotto solo a fine Settecento) che negli anni Venti vengono recensite dal Mercure de France. L'ordine segue quello dei resoconti pubblicati nella rivista francese, da cui è tratta anche la descrizione delle opere esposte. Solo nel caso dell'Exposition del 1722 si è scelto di seguire le indicazioni presenti nel manoscritto Expositions a la place Dauphine le jour de la fete Dien, conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, che raccoglie gli appunti del critico La Roque per le Expositions del 1722, 1724 e 1725, in seguito pubblicati nel Mercure. Confrontando appunti e testo definitivo, si riscontrano in quest'ultimo alcune brevi aggiunte e precisazioni nelle descrizioni dei dipinti. Nella seconda parte della ricerca verranno aggiunte le tabelle relative alle Expositions degli anni Trenta.

#### Exposition de la place Dauphine, giugno 1722

«On a exposé ceette année selon la coutume quantité de tableaux des meilleurs maitres de l'academie royale de Peinture le jour de la fete Dieu et le jeudi d'après a l'endroit du pont neuf qui est vis-a-vis la statue equestre d'henri quatre et dans la place Dauphine ou l'on voit aussi divers morceaux considerables des anciens maitres italiens, français et flamands» (Exposition a la place Dauphine le jour de la fete Dieu 1722, p. 619, ms. alla Bnf di Parigi, Collection Deloynes, tomo XLVI, pièces 1158 à 1191, Supplément au tome I, EST, RESERVE YA3-27 [46, 1185]-8)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean Restout (1692-1768)	«Entre les tableaux des peintres vivans une belle Descente de croix du fameux Restout neveu et eleve de feu M. Jouvenet dont les figures sont grandes comme nature dominait sur les tableaux de cette espece par l'elegance de la composition et du dessin» (Exposition 1722, p. 619)	Discesa di Cristo dalla croce. Ubicazione attuale ignota	Riferimento in C. Gouzi, Jean Restout 1692-1768 peintre d'histoire à Paris, Parigi 2000, p. 202

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Nicolas Lancret (1690-1743)	«Dans un gout tout opposé [al dipinto di Restout] on voioit divers sujets galans du sieur Lancret traité de la maniere du monde la plus gracieuse» (Exposition 1722, p. 619)	Soggetti galanti. Ubicazione attuale ignota	M. Taverner Holmes, <i>Nicolas Lancret 1690-1743</i> , New York 1992, p. 36, riporta che le opere esposte non sono state riconosciute con esattezza, e ipotizza che una di esse possa essere la Festa nel bosco della Wallace Collection di Londra (inv. P448; 64 x 90,8 cm)
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Entre les tableaux que le public a vu avec beaucoup de plaisir, il ne faut pas oublier ceux du Sieur Jean-Baptiste Oudry qui a un talent admirable pour tous les genres de la peinture, mais qui excelle dans les paysages, les fleurs et les animaux de toute espece» (Exposition 1722, pp. 619-620)	Soggetti di fiori e animali. Ubicazione attuale ignota	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jacques-François Delyen (1684-1761)	«Le Sieur De lien digne eleve de M. De Largilliere s'est aussi fait admirer dans les portraits qu'on a vu de lui» (Exposition 1722, p. 620)	Autoritratto, 1714-1715. Ubicazione attuale ignota  Autoritratto, 1718-1719. Colonia, collezione privata  Autoritratto, 1714. Nîmes, Musée des Beaux-Arts	Delyen, allievo di Largillière fra il 1710 e il 1715 circa, è ricevuto all'Académie Royale nel 1725. Intorno al 1720 è a Roma, come pensionnaire. Le opere esposte potrebbero essere autoritratti. Fra quelli oggi noti, ne esistono due datati intorno al 1714-1715 e al 1718-1719, che potrebbero corrispondere a quelli presentati nel 1722.  Non è da escludere neanche un terzo autoritratto, oggi al Musée des Beaux-Arts di Nîmes, datato 1714 e che venne esposto al Salon del 1737. Per le schede di questi dipinti:  G. de Wallens, Les peintres belges actifs à Paris au XVIIIe siècle à l'exemple de Jacques-François Delyen, peintre ordinaire du roi, Bruxelles 2010, pp. 500-504

«Nous donnerions une description plus etendue et plus circonstanciée de ces tableaux et des autres excellens morceaux dont nous ne disons rien, si le memoire qu'on nous a remis etait plus exact et moins affecté pour ne pas dire partout» (Exposition 1722, p. 620)

#### Exposition de la place Dauphine, giugno 1723

«On a exposé selon la coutume quantité de Tableaux, des meilleurs Peintres, anciens & modernes, sur le Ponf neuf, vis-à-vis la Statue d'Henry IV & dans l'interieur de la Place Dauphine, le jour de la grande & de la petite Fête Dieu, qui ont attiré un grand nombre de curieux, de connoisseurs, & tous ceux qui professent l'Art du dessein». (*Mercure de France*, giugno 1723, pp. 1173-1175)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
François Lemoyne (1688-1737)	«un grand sujet de Bataille, tiré de la Jerusalem délivrée du Tasse, dans le goût le plus Heroique, & le plus élévé, d'une ordonnance, d'une correction, & d'un coloris admirable. Les deux principales figures de cette grande composition, sont Tancrede qui rend les armes à Clorinde. Persée prest à tuer le Monstre Marin qui doit dévorer Andromede, exposée sur un rocher». (Mercure de France, giugno 1723, p. 1174)	Battaglia fra Tancredi e Clorinda, 1722. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. 850.21.1 162,5x 127 cm  Perseo e Andromeda, 1723. Londra, Wallace Collection, inv. P417	Perseo e Andromeda, datato 1723, verrà esposto anche al Salon del 1725.  La Battaglia fra Tancredi e Clorinda è firmato e datato 1722. Viene eseguito per M. de Berger, uno dei principali committenti di Lemoyne.  Disegno preparatorio per una figura di soldato al Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 30538  Una serie di 11 disegni, di cui probabilmente il foglio faceva parte, è stata venduta a Parigi l'11 dicembre 1758  (JL. Bordeaux, François Le Moyne and his Generation, Neuilly-sur-Seine 1984, pp. 86-87)

# Tabelle

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
François Lemoyne (1688-1737)	«Un autre petit Tableau de Chevalet, du même Auteur, où l'on voit Re- becca qui reçoit les pre- sens qu'Isaac lui envoye» (Mercure de France, giugno 1723, p. 1174)	Rebecca riceve i doni di Isacco Ubicazione attuale ignota	
Jean Restout (1692-1768)	«un sujet tiré des Metamorphoses d'Ovide. C'est Junon indignée de voir Calisto, qu'elle avoit changée en Ourse, placée au nombre des Astres par Jupiter. Elle prie Thetis & l'Ocean de ne point recevoir ce nouvel Astre dans leurs eaux». (Mercure de France, giugno 1723, p. 1174)	Giunone e Callisto, 1723. Mosca, Museo Pushkin, inv. 1054, 18,5x24,5 cm	Firmato e datato 1723. Riferimenti in alcune figure alle composizioni di Louis de Boullogne (C. Gouzi, <i>Jean Restout</i> 1692-1768 peintre d'histoire à Paris, Parigi 2000, pp. 203-204)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«un grand Tableau de Chasse d'environ 15 pieds de large sur dix, où l'on voit un Cerf aux abois, poursuivi & assailly per onze chiens. Ce sujet est traité en grand maître. Il fait un effet surprenant, aussi a t'il trouvé bien des admirateurs. Un Buffet, Tableau en hauteur d'environ 8 pieds sur 6. C'est une composition varieée, extrêmement riche, & d'une verité surprenante. Un chien en arrest sur deux Cailles, &c.» (Mercure de France, giugno 1723, p. 1175)	Caccia al cervo, 1723. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 867, 303x435 cm  Un Buffet. Ubicazione attuale ignota  Un cane in arresto su due quaglie. Ubicazione attuale ignota	La Caccia al cervo è datata 1723. Prende posto insieme ai Quattro Elementi, dipinti fra il 1719 e il 1721, nella Sala del Banchetto di Louise-Ulriche, una sorella della margravine d'Ansbach, nella loro residenza a Stoccolma (X. Salmon, "Ses travaux l'annoncèrent partout, surtout chez les étrangers", in Animaux d'Oudry. Collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin, catalogo della mostra di Fontainebleau e Versailles, a cura di V. Drouget, X. Salmon e D. Véron-Denise, Parigi 2003, pp. 82-83). Nello stesso palazzo reale si conservano anche due sovrapporta con un Cane che punta un fagiano (1724) e un Cane che punta due pernici (1725). Il Buffet esposto nel 1723 doveva essere simile a quello oggi conservato a Chicago, The Art Institute (inv. 1977.486, 142x144 cm), di più piccole dimensioni e datato 1724

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Nicolas Lancret (1690-1743)	«un Tableau en petites figures, qui represente le Lit de Justice, tenu au Parlement à la Majorité de Roy. Plusieurs autres petits Tableaux du même dans un goût tout à fait galant» (Mercure de France, giugno 1723, p. 1175)	Le Lit de Justice à la majori- té de Louis XV, 1723. Parigi, Louvre, inv. R.F. 1949-36, 56x82 cm	Si tratta di un bozzetto. Insieme al pendant, raffigurante il <i>Conferimento dell'Ordine di Santo Spirito</i> (1724, Louvre), che però non fu mai esposto, fu venduto in seguito alla morte della moglie di Lancret. Di entrambi i dipinti non si conoscono versioni finite (M. Taverner Holmes, <i>Nicolas Lancret</i> , New York 1992, pp. 36-37)
Jean-Baptiste Vanloo (1686-1745)	«deux Tableaux, dont l'un represente un sujet tiré des Actes des Apôtres, c'est le boiteux gueri à la porte du Temple par S. Pierre, & l'autre une Galatée sur les eaux» (Mercure de France, giugno 1723, p. 1175)	Lo Zoppo guarito alla porta del Tempio. Ubicazione attuale ignota  Trionfo di Galatea, 1720. San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1219, 90x160 cm	Nel 1720 il pittore è appena giunto a Parigi dopo il lungo periodo piemontese e romano. In tale anno è strettamente legato al principe di Carignano, e non è ancora stato ricevuto all'Académie Royale, ma viene chiamato a partecipare all'importante ciclo di tele per la chiesa parigina di Saint-Martin-des-Champs. La tela con lo Zoppo guarito alla porta del Tempio, oggi perduta, appartiene infatti a questa commissione
M. Soria	«avoit exposé quelques Tableaux de lui qui ont beaucoup plû, entre autres une Fruitiere, ou Vendeuse d'Herbes & de Legumes, un enfant attentif à voir voler un Papillon, &c.» (Mercure de France, giugno 1723, p. 1175)	Diversi dipinti, fra cui una Fruttivendola o venditri- ce di erbe aromatiche e verdu- re, e un Bambino che guarda volare una farfalla. Ubica- zione attuale ignota	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Hyacinthe Rigaud (1659-1743)	«Le Portrait de M. le Cardinal du Bois, Premier Ministre, grand comme le naturel» (Mercure de France, giugno 1723, p. 1175)	Ritratto del cardinal Dubois, 1723. Cleveland, Museum of Art, John L. Severance Fund 1967.17, 146,70x113,70 cm	Guillaume Dubois era consigliere di Filippo II d'Orléans. Nel 1720 diventa arcivescovo di Cambrai. Muore nell'agosto 1723, poco dopo aver posato per il ritratto di Rigaud (A. Luria Tzeutschler, <i>Rigaud's Portrait of Cardinal Dubois</i> , in «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 667-668)

#### Exposition de la place Dauphine, giugno 1724

«Il n'y a point eu cette année de Tableaux exposez le jour de la Fête-Dieu, dans la Place Dauphine, ni à l'endroit du Pont-neuf, devant lequel passe la Procession de S. Barthelemi. Le Public en a été surpris & mortifié. Les amateurs de la Peinture, & les gens de l'Art y perdent; les jeunes Académiciens qui exposent leurs ouvrages à la critique y perdent aussi, sans parler de l'émulation generale que cette seule occasion peut exciter, & qui est si capable d'élever le genie dans les Arts comme dans les Sciences. Cependant le Jeudi, dernier jour de l'Octave du S. Sacrement, la Place Dauphine fur décorée de quelques Tableaux qui firent beaucoup de plaisir aux Spectateurs» (Mercure de France, giugno 1724, pp. 1389-1391)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«On voyoit quatre Tableaux de lui, en comprenant sa grande composition de la Chasse du Sanglier, que le public connoissoit déja, & qui avoit dès l'année passée réuni tous les suffrages» (Mercure de France, giugno 1724, p. 1390)	Caccia al cinghiale. Ansbach, Residenz (?)	Le sue sono definite le opere che «ont paru exciter un plus grand concours, & meriter le plus d'applaudissement» (Mercure de France, giugno 1724, p. 1390).  H. Opperman, The Genesis of the "Chasses Royales", in «The Burligton Magazine», CXII, 805, 1970, p. 222 riconosce la Caccia al cinghiale come quella oggi presente nella residenza di Ansbach, che però presenta la data 1726; dunque o è stata rimaneggiata in tale anno, oppure è una copia di un originale perduto esposto nel 1724  Caccia al cinghiale, 1726.  Ansbach Residenz, inv. 7188, 120x172 cm  Fa parte delle opere di Oudry acquistate nel 1730 da Carl Wilhelm Friedrich per la sua residenza di Ansbach. Prende posto, insieme a una Caccia al lupo, nella prima anticamera della margravine Friederike Luise (cfr. X. Salmon, "Ses travaux l'annoncèrent partout, surtout chez les étrangers", in Animaux d'Oudry 2003, p. 80)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Deux Tableaux de Poissons que cet habile Artiste fit à Dieppe d'après nature, il y a deux ans, & qui sont d'une beauté ravissante» (Mercure de France, giugno 1724, p. 1390)	Composizioni con animali e piante marine, 1740 circa. New York, Cooper-Hewitt Museum, Smithsonian Institution	Gli originali di Oudry, esposti anche al Salon del 1725 e ora perduti, sono conosciuti attraverso due disegni eseguiti dallo stesso Oudry nel 1740.  New York, Cooper-Hewitt Museum, Smithsonian Institution, inv. 1938-66-1, 1938-66-2
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Dans le quatrième Tableau on voit une Outarde pendue par les pieds, & vue par le dos. La varieté & les vives couleurs de son plumage font un effet admirable. Cet animal mort est accompagné d'un chien en vie, d'un beau vase de porphire, & d'autres ornemens, dont l'art du Peintre a sçû faire un tout, où l'on voit la nature naïvement imitée dans ce qu'elle a de plus beau & de plus agreable» (Mercure de France, giugno 1724, p. 1390)	Composizione con una otarda appesa, cane e vaso di porfido. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 869, 145 x 118 cm	La tela, datata 1724, è stata tagliata in altezza almeno di 50 cm (JB. Oudry, a cura di H. Opperman, Forth Worth 1983, p. 171).  Avvicinabile come composizione, e come effetti cromatici, ad altre tele dei primi anni Venti, che presentano un vaso in porfido: Natura morta con musetta e violino, datata 1725 (Toledo, Museum of Art) e Misse e Turlu cani di Luigi XV, sempre datato 1725 (Fontainebleau, musée national du Château, inv. 7022) e soprattutto Natura morta con vaso e due pernici, datata 1723 (Schwerin, Staatliches Museum, inv. G.183):  Animaux d'Oudry 2003, p. 98 scheda di D. Véron-Denise

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-François de Troy (1679-1752)	«On voyoit de M. de Troye, le fils, déja connu par de plus grands ouvrages, un Tableau qui fait beaucoup d'honneur à son pinceau, par l'entente & le goût galant & vrai dont il est composé. C'est un jeune Cavalier en habit de velours, dont l'étoffe est veritablement moelleuse, auprès d'une Dame assise sur un canapé» (Mercure de France, giugno 1724, p. 1391)	La dichiarazione d'amore, 1724. New York, collezione Jayne Wrightman, 64,8x53,5 cm	Esposto anche al Salon del 1725
Noël-Nicolas Coypel (1690-1734)	«De M. Coypel, frere du feu M. Coypel, Recteur de l'Académie, une Chari- té Romaine, qui a été fort applaudie, & fort goûtée» (Mercure de France, giugno 1724, p. 1391)	Carità romana, incisione di JF. Le Bas da un dipinto di NN. Coypel, 1728	La tela è perduta già alla fine del XIX secolo. Ne resta l'incisione di Jacques-Philippe Le Bas(J. Delaplanche, <i>Noël-Nicolas Coypel 1690-1734</i> , Parigi 2004, p. 88), annunciata dal <i>Mercure de France</i> del maggio 1728

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Nicolas Lancret (1690-1743)	«un assez grand Tableau cintré, où l'on voit une danse dans un païsage, avec tout ce que l'habileté du Peintre ont pû produire de brillant, de neuf & de galant dans le goût Pastoral» (Mercure de France, giugno 1724, p. 1391)	Danza in un paesaggio. Ubicazione attuale ignota	Come soggetto la tela è simile alla Danza fra due fontane, che la Taverner data al 1725 circa, e che dovrebbe essere esposta al Salon di quell'anno. Soprattutto per le grandi dimensioni (207x230cm): Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda, inv. 784. (M. Taverner Holmes, Nicolas Lancret, New York 1992, pp. 74-75). Sappiamo anche che due tele raffiguranti un Ballo et una Danza, appartenenti a Jean de Jullienne e poi al principe di Carignano, sono citate da Mariette come composizioni che ebbero grande successo quando esposte in place Dauphine. Non si possono però identificare con la tela qui in oggetto, visto che entrambe, oggi a Charlottenbourg, non sono centinate (Taverner Holmes 1992, p. 38)
Charles Gueslin (o Geuslin) (1685-1765)	«On voyoit aussi un Chasseur, & deux autres portraits, un de femme, & l'autre d'homme en habit noir, de M. Geu- slin» (Mercure de France, giugno 1724, p. 1391)	Ritratto di un cacciatore; ri- tratto di donna; ritratto di uomo in abito nero. Ubica- zione attuale ignota	
Robert-François Bonnart (1683-1771)	«un beau païsage»	Paesaggio. Ubicazione attuale ignota	
Etienne Allegrain (1644-1736)	«deux [païsages]»	Paesaggi. Ubicazione attuale ignota	

# Exposition de la place Dauphine, giugno 1725

«C'est une ancienne coutume à Rome d'exposer des Tableaux à certaines Fêtes. Soit pour attirer un plus grand concours de peuple, soit pour exciter les jeunes Eleves de l'Académie de S. Luc au travail, &

leur donner de l'émulation, en leur mettant sous les yeux les ouvrages des grands Peintres. Ceux qui sont chargez de soin de ces Fêtes, empruntent grand nombre de Tableaux des meilleurs maîtres; en force que si l'on doit la satisfation que l'on y trouve à quelque particulier, on peut dire que le Public y contribue, par la facilité que les Curieux ont de communiquer ce qu'ils ont de plus rare dans leurs cabinets. Il y a près de 25 ans qu'il y eut deux années de suite une exposition de Tableaux, & de quelques morceaux de Sculpture, des Peintres & des Sculpteurs vivans de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture, dans la grande Gallerie du Louvre, qui attira un prodigieux concours de spectateurs, lesquels furent également charmez & édifiez du merite de l'Ecole de France, extrêmement superieure depuis long-temps aux Ecoles d'Italie & de Flandres pour tous les Arts qui dépendent du dessein. Ceux qui ne sont que simples amateurs, les veritables curieux, les gens de la Profession, & tout le Public avec eux, seroient fort redevables à ceux qui leur procureroient plus souvent un pareil spectacle, auquel les beaux Arts trouveroient aussi infiment leur compte. L'amour que nous avons pour eux, & l'attention continuelle que nous avons pour tout ce qui peut contribuer à leur avancement, nous a jetté dans cette petite digression, en voulant parler des Tableaux qui ont été exposez cette année à la Fête Dieu, dans la Place Dauphine, le dernier jour de l'Octave, car il n'y en eut point le Jeudi de la Fête Dieu, au grand mécontentement du Public.

Ces Tableaux étoient en petite quantité» (Mercure de France, giugno 1725, pp. 1399-1400)

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Un grand morceau de 11 pieds de large sur 8 de haut, du Sieur Oudri, attiroit une infinité de spectateurs. C'est une chasse au loup, traitée de la maniere du monde la plus vraye & la plus sensible. L'animal plutôt assailli de nombre de chiens auprès de quelques arbres groupez; beau fond de paisage, percé d'un côté, & plusieurs plantes sur le devant. On voyoit encore quelques autres Tableaux de Chevalet, du même Auteur, d'un excellent goût, & d'une composition très agréable [cfr. le altre voci]» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1400)	Caccia al lupo. Ansbach, Residenz 120x172 cm	La Caccia al lupo credo corrisponda alla grande tela con lo stesso soggetto acquistata nel 1730 da Carl Wilhelm Friedrich per la sua residenza di Ansbach. Prende posto, insieme a una Caccia al cinghiale (esposta in place Dauphine nel 1724), nella prima anticamera della margravia Friederike Luise (cfr. X. Salmon, "Ses travaux l'annoncèrent partout, surtout chez les étrangers", in Animaux d'Oudry 2003, p. 80). Le due grandi tele sono in pendant, e vengono esposte da Oudry a Versailles nel 1726

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«deux Tableaux de 6 pieds de haut, sur 4. Dans le premier c'est un fond d'Architecture avec un grand vase, un outarde, un chien, des volantes, &c. Dans le deuxième que l'Auteur a fait à Dieppe, ce sont des poissons, des oiseux marins, & des perroquets d'une espece extraordinaire» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1401)	La prima corrisponde alla Natura morta del Nationalmuseum di Stoccolma, inv. NM 869, 145x118 cm	La tela ora a Stoccolma, datata 1724, è stata tagliata in altezza almeno di 50 cm ( <i>JB. Oudry</i> , a cura di H. Opperman, Forth Worth 1983, p. 171)
		Composizione con pesci, uccelli marini e pappagalli, 1724. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. 191x128 cm	
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Un chien en arrest sur une perdrix rouge, de 5 pieds sur 4» ( <i>Mercure de</i> <i>France</i> , giugno 1725, p. 1401)	Cane in arresto su una pernice rossa, 1725. San Pietroburgo, Ermitage, inv. 129x162 cm	Simile alla tela raffigurante <i>Lise che punta tre fagiani</i> , datata 1725 (Fontainebleau, musée national du château, inv. 7025, 128x158,8 cm), o al <i>Cane Blanche che punta un fagiano</i> , dipinta intorno al 1727 per Compiègne ( <i>JB. Oudry</i> , a cura di H. Opperman, Forth Worth 1983, pp. 106-107)

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Deux Tableaux de 4 pieds de large sur 3. Dans l'un, un Butor culbuté par un chien barbet, dans un marais. Dans l'autre un canard attaché avec des bacasses, des grenades, un vase de porcelaine, & fond de paisage» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1401)	Un cane cattura un tarabuso in una palude, 1725 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM861 97 x 131 cm  Natura morta con un'oca, frutta e un vaso di porcellana in un paesaggio. Ubicazione attuale ignota	Per il primo dipinto si conserva un disegno preparatorio al Staatliches Museum di Schwerin, inv. 4575 Hz ( <i>JB. Oudry</i> , a cura di H. Opperman, Forth Worth 1983, p. 119; <i>Animaux d'Oudry</i> 2003, p. 100)
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Deux de 3 pieds de large sur deux & demi. Dans le premier, une hure de sanglier, du selleri, un ca- nard, &c. Dans le deuxième un canard, des becasses, des oranges, &c.» (Mercure de France, giugno 1723, p. 1401)	Due dipinti, il primo raf- figurante una Testa di cin- ghiale, un'oca; il secondo un Anatra, delle beccacce, delle arance. Ubica- zione attuale ignota	

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Le même Peintre a fait trois Tableaux de chasse pour la salle des Gardes du Château de Chantilly, d'environ 6 pieds en carré. Ils representent un Loup aux abois, au pied d'un arbre entouré de chiens. Un Chevreuil lancé par les chiens, & un Renard qui se défend contre le chiens» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1401)	Caccia al cervo, 1725. Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. D. 820-1  Caccia alla volpe, 1725. Chantilly, Musée Condé, inv. PE379  Caccia al lupo, 1725. Chantilly, Musée Condé, inv. PE378	Molto probabilmente si tratta di tele non esposte in questa occasione ma soltanto citate nel Mercure de France. Datate 1725 (H. Opperman, The Genesis of the "Chasses Royales", in «The Burligton Magazine», CXII, 805, 1970, p. 222). Incise dallo stesso Oudry nel 1725 (JB. Oudry, a cura di H. Opperman, Forth Worth 1983, pp. 122-124).
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Pour un cabinet du même Château, la Fable du loup & du corbeau, 4 pieds en carré» (Mercure de France, p. 1401)	Favola del lupo e del corvo. Ubicazione attuale ignota	In questo caso si tratta di un'opera esposta in place Dauphine. Per l'edizione a stampa delle <i>Fables choi-</i> sies di La Fontaine Oudry disegnerà le illustrazioni negli anni Cinquanta

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-François de Troy (1679-1752)	«On voyoit de M. de Troye, le fils, un trèsbeau Tableau de 6 pieds de large sur 4. Renaud y paroît endormi sur un lit de gazon dans un paysage. Armide debout auprès de lui laisse tomber le poignard, en regardant tendrement un amour qui vient de lui lancer une fléche. Les deux côtez du Tableau font enrichis d'une fleuve, & d'une Nayade. On voit en l'air un char attelé de Dragons» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1402)	Rinaldo e Armida. Ubicazione attuale ignota	L'opera originale è andata perduta. Una copia, con tutta probabilità non autografa, è oggi a Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P1860 (53,8x76,6 cm). Si tratta di un bozzetto (C. Leribault, Jean-François de Troy 1679-1752, Parigi 2002, pp. 274-275)
Charles Gueslin (o Geuslin) (1685-1765)	«Trois portraits jusqu'aux genoux» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1402)	Tre piccoli ritratti fino al gi- nocchio. Ubicazione attuale ignota	
Jacques de Lajoüe (1687-1761)	«Un petit Tableau de paysage, Architecture & figures, très-galant, du sieur de la Joue» ( <i>Mercure</i> de France, giugno 1725, p. 1402)	Un piccolo dipinto di <i>Paesaggio, architetture e figure</i> . Ubicazione attuale ignota	Riferimento bibliografico in M. Roland Michel, <i>Lajoüe et l'art rocaille</i> , Parigi 1984, p. 199, nella sezione <i>Peintures dans lesquelles paysage et architecture ont la même importance</i>

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
François Boucher (1703-1770)	«On voyoit avec grand plaisir plusieurs petits Tableaux du Sieur Boucher, Eleve du Sieur Lemoine, peints d'un trèsbon goût de couleur, qui font esperer que ce jeune homme pourra exceller dans son Art» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1402)	Sant'Andrea. Collezione privata  San Bartolomeo. Già collezione privata. Distrutto nel 1986	Riconosciute come opere esposte in place Dauphine nel 1725 in François Boucher 1703-1770, catalogo della mostra di New York, Detroit, Parigi, Parigi 1986, p. 96  Altri tre soggetti della stessa serie sono conosciuti attraverso incisioni di E. Brion datate 1726  San Giuda Taddeo. New York, Metropolitan Museum, inv. 59.570.448(13)  San Simone. New York, Metropolitan Museum, inv. 59.570.448(15)  San Giacomo Maggiore.  New York, Metropolitan Museum, inv. 59.570.448(10)

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Claude Lemaire	«Deux Tableaux d'Architecture du sieur Lemaire, qui ont été fort applaudis» ( <i>Mercure de</i> <i>France</i> , giugno 1725, p. 1402)	Due dipinti di <i>Paesaggi con</i> architetture. Ubicazione attuale ignota	Professore all'Académie de Saint-Luc negli anni Cinquanta (N. Jeffares, Dictionary of pastellists before 1800, edizione online, voce Lemaire, Jean-Claude)
Jean-Jacques Spoede (1680 circa-1757)	«Plusieurs Tableaux d'animaux du sieur Spode, peints avec grand soin» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1402)	Diversi dipinti raffiguranti animali. Ubicazione attuale ignota	Intorno al 1720 Spoede è professore all'Académie de Saint Luc, istituzione da cui riceverà importanti incarichi
Jean-Marc Nattier (1685-1766)	«Un portrait en pied du Compte de Saxe avec une armure» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1402)	Ritratto del conte di Saxe, 1720. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister	Il conte Maurice de Saxe. futuro maresciallo di Francia (1743), figlio naturale del re di Polonia (P. Renard, Jean-Marc Nattier. Un artiste parisien à la cour de Louis XIV, Parigi 1999, p. 49). Uno dei primi ritratti di Nattier, che era entrato all'Académie Royale nel 1718 come pittore di storia
Alexis-Simon Belle (1674-1734)	«Quantité de portraits, finis & non finis du sieur Belle. Une partie de ces têtes doit servir à representer la ceremonie du Sacre du Roi» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1402)	Diversi ritratti, finiti e non finiti. Ubicazione at- tuale ignota	Sono opere che Belle ripropone poi al Salon del 1725. Riceve l'incarico nel 1722 dai Menus plaisirs di Luigi XV di dipingere i ritratti dei principi e dei nobili che partecipano alla cerimonia del Sacre du Roi a Reims il 15 ottobre 1722. È il suo debutto ufficiale alla Corte di Francia: F. Camus, <i>Alexis-Simon Belle portraitiste de cour (1674-1734)</i> , in «BSHA», 1990, pp. 36-37. L'elenco completo dei ritrattati a pp. 64-65

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Henri de Favanne (1668-1752)	«Deux petits sujets de Coriolan» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1403)	Coriolano lascia la sua famiglia per andare a combattere. Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 972.8, 97x129 cm	Riconosciute come opere esposte nel 1725 da A. Schnapper, <i>Deux tableaux de Henri de Favanne</i> , in «La Revue du Louvre», 22, 1972, pp. 361-364
		Coriolano supplicato da sua madre e dalla sua sposa. Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 972.9, 97x129 cm	
Samuel Massé (1672-1753)	«Deux autres [petits sujets] de l'Amour & de Psiché du sieur Masse, &c.» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1403)	Due piccoli dipinti raffiguranti <i>Amore e Psiche</i> . Ubicazione attuale ignota	Samuel Massé espone un dipinto anche al concorso del 1727, ed è parente di Jean-Baptiste Massé e della famiglia Coypel: F. Marandet, <i>Samuel Massé</i> ( <i>Tours 1672-Paris 1753</i> ), un premier corpus, in «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 7, 2009, pp. 33-38

Alla fine dell'elenco viene riportato: «Cette liste ne paroîtra peut-être, ni assez ample, ni assez riche à nos lecteurs, vû le grand nombre d'habiles Maîtres, dont nôtre Académie de Peinture est composée, qui l'emportent de beaucoup sur les autres Ecoles, où il reste peu de bons sujets; mais on dédaigne d'exposer aux injures de l'air des morceaux précieux en tout genre, & même des sujets profanes, qui, quoique traitez avec modestie excitent d'ordinaire le murmure des censeurs trop rigoreux» (Mercure de France, giugno 1725, p. 1403).

## Bibliografia di riferimento sulle Expositions de la place Dauphine negli anni Venti del Settecento:

Bellier de La Chavignerie E., *Notes pour servir à l'histoire de l'Exposition de Jeunesse*, in «Revue Universelle des Arts», XIX, 1864, pp. 3-30.

Conisbee P., Painting in the 18th century in France, Oxford 1981, pp. 22-23.

Dorbec P., L'Exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle, in «Gazette des Beaux-Arts», 33, 1905, pp. 456-470.

Expositions a la place Dauphine le jour de la fete Dieu [per gli anni 1722, 1724 e 1725], ms. alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Collection Deloynes, tome XLVI, pièces 1158 à 1191, Supplément au tome I, EST, RESERVE YA3-27 [46, 1185]-8).

Mercure de France, Parigi, giugno 1722; giugno 1723; giugno 1724; giugno 1725.

Michel C., L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. La naissance de l'école française, Parigi 2012, pp. 85-87.

La prima recensione del *Mercure de France* risale al 1722. Dal 1734 i resoconti si fermano, per poi riprendere negli anni Cinquanta del Settecento. L'ultima *Exposition* risale al 1788.

Dorbec, 1905, p. 458 offre questa descrizione: «En plein-air, sur la place Dauphine; au matin, le dimanche de la Fête-Dieu, ou, s'il a plu, le jeudi suivant, jour dénommé de la petite Fête-Dieu; et, le mauvais temps continuant, avec remise à l'année prochaine. Elle dure du lever du soleil à midi; car, après l'heure de vêspres, va venir se ranger là, devant un reposoir magnifique, la procession de Saint-Barthèlemy, l'èglise la plus proche, de l'autre côté du Palais. Les tableaux doivent être accrochés, dans l'angle nord de l'enceinte, aux tentures blanches ou tapisseries que, par ordonnance de police, les commerçants de l'endroit sont tenus de déployer à la façade de leurs boutiques; de là l'exposition peut se prolonger, par l'étroite sortie sur le pont, jusqu'aux devantures faisant face à la statue équestre d'Henri IV»

## II. Salon 1725 e Prix de peinture 1727

Le tabelle qui elaborate riportano i nomi degli artisti presenti al *Salon* del 1725 e al concorso di pittura del 1727, entrambi indetti dall'Académie Royale e recensiti dal *Mercure de France*. L'ordine segue quello dei resoconti pubblicati nella rivista francese, da cui è tratta anche la descrizione delle opere esposte.

## Salon 1725

«On a exposé cette annnée dans le grand salon du Louvre, le jour de S. louis & les trois jours suivans, une quantité considerable de Tableaux, & quelques morceaux de Sculpture & de Gravure, des Membres de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture, établie à Paris. Ce magnifique Spectacle attiré un très grand concours de curieux & de peuple, qui ont admiré le progrès des beaux Arts, & le degré de perfection où il sont en France. Nous donnerons plus d'étendue à cet article le mois prochain, en descendant dans le détail des plus beaux morceaux exposez, & des habiles Maîtres qui en sont les Auteurs» (Mercure de France, luglio 1725, pp. 1831-1832)

«Nous avons tous les ans fait mention dans ce journal, des Tableaux qu'on voyoit exposez à la Place Dauphine, le jour de la Fête Dieu. Nous avons parlé du plaisir que cela faisôit au public, et de l'utilité de ces expositions, qui outre le goût & l'amour des beaux Arts qu'elles font naître, excitent encore une émulation très-utile parmi les Artistes.

Nous n'avons garde de manquer à ce que nous devons à nos Lecteurs, c'est-à-dire, de leur rendre compte de l'exposition des Tableaux, & autres morceaux de Sculpture & de Gravure, des habiles Sujets qui composent l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Elle a été faite cette année le jour de S. Louis, dans le grand Salon du vieux Louvre, & a duré dix jours. On en a l'obligation à M. de Boullongne, Ecuyer, Chevalier de l'Ordre de S. Michel, premier Peintre du Roi, Chef & Directeur de cette Académie, lequel animé & soutenu par M. le Duc d'Antin, Pair de France, Surintendant des Bâtimens du Roi, & Protecteur de l'Académie, toujours porté à faire, fleurir les Arts dans le Royaume, a reçu ses ordres , & les a fait exécuter avec un applaudissement gêneral. On va tâcher de donner une idée decette magnifique décoration, pour en conserver la mémoire, servir de note pour les morceaux qui auront étc exposez publiquement, & pour donner au moins ce plaisir aux Curieux & aux gens de l'Art, qui n'ont pas été à portée de voir ce spectacle , aussi agréable & varié que sçavant & précieux.

On ne fera point d'observations sur les beautez ou les défauts, qui ont fait louer ou censurer tel ou tel Tableau. On n'est point assez sûr des sentimens du Public pour entrer dans ce détail; nous nous craindrions de donner atteinte à l'exacte impartialité dont nous nous piquons ; maison n'omettra point ce qu'on pourra sçavoir d'historique & d'intéressant, soit sur les Ouvrages, soit sur leurs Auteurs, pour servir un jour de Memoire à l'Histoire des beaux Arts, & à écrire la vie des Illustres qui composent aujourd'hui l'École de France.

Dans les Ouvrages dont on va parler, on n'a prétendu, dans l'arrangement des articles, donner aucun rang ni préférence entre les Auteurs qui ont exposé leurs Tableaux à l'admiration & à la critique publique. On a vu en effet pendant cette magnifique exposition, un concours in fini de Spectateurs de toutes conditions, de tout sexe & de tout âge, admirer & critiquer, louer & blâmer; mais il faut rendre justice à la vérité, la critique n'a nullement prévalu, le nombre des belles choses l'a de beaucoup emporté sur les mediocres, le triomphe de l'Académie a été complet, & de l'aveu même des Etrangers, témoins oculaires du haut degré de perfection, où elle a porté les "Arts qu'elle exerce, il n'y en a point au monde aujourd'hui qu'on puisse lui comparer. Nous avançons cela d'autant plus hardiment, que nous ne craignons point d'être contredits.

Si quelque chose a manqué à la satisfaction du Public dans cette exposition, c'a été de n'y pas voir des Ouvrages de Messieurs de Boullongne, de Troye, de Largilliere, & Rigault, qui n'ayant plus rien à ajouter à leur réputation, se sont acquis une nouvelle gloire, en croyant ne deyoir paroître a cette fête, que pour rendre justice aux Ouvrages des jeunes Académiciens, dont la plupart sont leurs Elevès.» (Mercure de France, settembre 1725, pp. 2253-2272)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-François de Troy (1679-1752)	«On voyoit de M. de Troye le fils, 7. Tableaux, sçavoir, un de 6. pieds de large sur 4. représentant Renaud endormi sur un lit de gazon dans un paysage, & Armide laissant tomber le poignard &c. Nous avons donné la description de ce Tableau dans le 2. volume du Mercure du mois de Juin dernier, page 1402» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2256)	Rinaldo e Armida. Ubicazione attuale ignota	Dipinto già esposto nell'Exposition de la place Dauphine del giugno 1725 L'opera originale è andata perduta. Una copia, con tutta probabilità non autografa, è oggi a Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P1860 (C. Leribault, Jean-François de Troy, Parigi 2002, pp. 274-275)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-François de Troy (1679-1752)	«Un de huit pieds de haut sur 6. Deux Cayaliers & deux Dames en habit de masque, sont à déjeûner autour d'une table. Une des femmes assise, sur le devant du Tableau, choque le verre avec un des Cavaliers; elle est vêtue d'un robbe jaune d'un grand brillant: fond d'Architecture, éclairé par un rayon de soleil» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2256)	Pranzo in maschera Detroit, The Detroit Institute of Arts, inv. 77.72, 224 x 165 cm	
Jean-François de Troy (1679-1752)	«Leda couchée & grou- pée avec Jupiter en Cigne, 5. pieds sur 4. Un autre de même gran- deur: Diane & Endimion dans un fond de Paysage» (Mercure de France, settem- bre 1725, p. 2256)	Leda e il cigno, 1725. Chaumont, Musée d'art et d'histoire, inv. 2.1884, 158x123 cm  Diana ed Endimione. Ubicazione attuale ignota	L'ipotesi che la <i>Leda</i> di Chaumont sia quella e- sposta nel 1725 è presen- tata in C. Leribault, <i>Jean-</i> <i>François de Troy</i> , Parigi 2002, p. 274
Jean-François de Troy (1679-1752)	«Le Sacrifice d'Iphigenie, où l'on voit le grand Prê- tre, des Soldats; Aga- mennon dans la plus grande affliction, des femmes en pleurs, &c. 30. pouces de large sur 44.» (Mercure de France, settembre 1725, pp. 2256-2257)	Sacrificio di Ifigenia, 1725. Potsdam, Palais de Sans- Souci, inv. GK I 5643, 81,5 x 101 cm	L'ipotesi che la tela di Potsdam sia quella espo- sta nel 1725 è presentata in C. Leribault, <i>Jean-</i> <i>François de Troy</i> , Parigi 2002, p. 276

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-François de Troy (1679-1752)	«Il y avoit encore du même Auteur trois petits Tableaux trèsgalants, d'environ 24. pouces de haut sur 18. Au premier une déclaration d'amour. Une jeune personne habillée de blanc, paroît assise sur un Sopha, appuyée sur un carreau de toile peinte; elle se tourne pour regarder un Cavalier en habit de velours qui lui parle. Il y a un petit chien sur le devant. Le fond est fort bien décoré» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2257)	La dichiarazione d'Amore. New York, collezione Jane Wrightman 65 x 54 cm	La dichiarazione d'amore viene già esposta in place Dauphine nel 1724
Jean-François de Troy (1679-1752)	«2. Une Demoiselle un peu courbée, ayants une jambe découverte, tenant d'une main sa jarretière, & de l'autre repussant un jeune homme qui s'empresse à vouloir la lui renouer» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2257)	La giarrettiera staccata, 1724-1725. New York, collezione Ja- yne Wrightsman, 65 x 54 cm	
Jean-François de Troy (1679-1752)	«Le 3. Tableau, est un groupe de trois figures; deux Dames & un Cavalier qui jouent au pied-de-bœuf. La Dame qui paroît la plus gracieuse, retient la main du Cavalier. Fond d'Architecture & de Paysage» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2257)	Gioco del Pied-de Boeuf, 1725. Collezione privata, 68 x 56 cm	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Alexis-Simon Belle (1674-1734)	«deux Portraits aux genoux, du Duc & de la Duchesse d'Orléans» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2257)	Ritratti dei duchi d'Orléans. Maincy, château de Vaux- le-Vicomte	Sono raffigurati Augusta- Marie-Jeanne de Baden- Baden e suo marito il du- ca d'Orléans, padre di Louis-Philippe, nato nel 1725. Cfr. F. Camus, Alexis-Simon Belle portrai- tiste de cour (1674-1734), in «BSHA», 1990, p. 42
Joseph Vivien (1657-1735)	«cinq Portraits d'environ 30. pouces de haut sur 24. deux peints à huile & trois à pastel» (Mercure de France, settembre 1725, pp. 2257-2258)	Cinque ritratti a olio e tre a pastello. Ubicazione at- tuale ignota	Uno di essi potrebbe corrispondere al Ritratto di ignoto [in precedenza riconosciuto come Samuel Bernard], 1725 circa, pastello (Los Angeles, J.P. Getty Museum, 91,4x66 cm
Alexandre-François Desportes (1661-1743)	«On voyoit de M. Fran- çois Desportes, Peintre- Conseiller de l'Académie. I. Un grand Tableau de 11. pieds, presque quarré, représentant un Loup assailli par dix Chiens, dans un Paysage» (Mercure de France, settem- bre 1725, p. 2258)	Caccia al lupo, 1725. Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 819.1.1, 336 x 332 cm	Firmato e datato: "F. Desportes invenit et pinxit 1725". Commissionato da Claude Glucq, consigliere del Parlamento di Parigi per il salone del suo castello di Villegénis (G. de Lastic, P. Jacky, Desportes. Catalogue raissonné, Saint-Rémy-en-l'Eau 2010, p. 186)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Alexandre-François Desportes (1661-1743)	«2. Tableau de 4. pieds en quarré, où est un Chien couchant accroupi, qui garde du gibier mort; auprès des cardes d'artichaux contre un vieux mur, où il paroît un appui de fenêtre, soûtenu par deux consoles, entre lesquelles est un bas-relief de jeux d'enfans, d'un marbre sali par le temps. On voit sur cet appui un panier de pêches & un levreau qu'un chat essaye de tirer avec fa patte. Aux deux côtez s'élèvent deux seps de vignes, chargez de raisins & de feuilles» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2258)	Natura morta con animali e bassorilievo, 1725. San Pietroburgo, Ermita- ge, inv. 2216, 121 x 135 cm	Firmato e datato 1725. Compare nella vendita della collezione di Jean de Jullienne, del 1767. Il bassorilievo in bronzo, con giochi di putti con una capra, riproduce un'invenzione di François Duquesnoy (G. de Lastic, P. Jacky, Desportes. Catalo- gue raissonné, Saint-Rémy- en-l'Eau 2010, p. 190)
Alexandre-François Desportes (1661-1743)	«3. Tableau de 5. pieds sur 4. Plusieurs plantes de Pavots & un rosier fleuri. Il y au bas un lievre mort; des perdrix rouges & grises auprés d'un fuzil & d'un chien, dans un fond de paysage & d'Architecture» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2258)	Natura morta con fiori, lepre, pernici rosse vicine a un fucile, e cane in un paesaggio. Sèvres, manufacture nationale, inv. S272, 130 x 165 cm	Parte del fondo d'atelier dell'artista (G. de Lastic, P. Jacky, Desportes. Catalogue raisson- né, Saint-Rémy-en-l'Eau 2010, p. 189)
Alexandre-François Desportes (1661-1743)	«4. Tableau de 3. pieds de haut sur 2 & demi, où l'on voit toutes sortes de fleurs printanieres dans un bocal de verre, posé sur une petite table ronde en cul-de lampe, au-dessous d'une niche, sur laquelle est aussi une porcelaine pleine de fraises, & quelques Cailles & Lapereaux» (Mercure de France, settembre 1725, pp. 2258-2259)	Fiori, fragole e animali morti. Parigi, Musée de la Chasse et de la Nature, inv. 3904, 330x75 cm	Fondo d'atelier dell'artista (G. de Lastic, P. Jacky, <i>Desportes. Catalo-</i> <i>gue raissonné</i> , Saint-Rémy- en-l'Eau 2010, p. 184)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Alexandre-François Desportes (1661-1743)	«5. Deux Tableaux de 4. pieds & demi sur 3. de haut, remplis d'oiseaux extraordinaires des Indes, faits d'après nature, dans des paysages ornez d'arbres, fruit, fleurs & plantes du même pays» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2259)	Due dipinti raffiguranti Uccelli delle Indie in paesaggi con alberi, fiori e frutti. Ubicazione attuale ignota	(G. de Lastic, P. Jacky, Desportes. Catalogue raisson- né, Saint-Rémy-en-l'Eau 2010, p. 191)
Alexandre-François Desportes (1661-1743)	«6. Un petit Tableau peint sur toile, d'environ 24. pouces de large sur 18. représentant des jeux d'enfant dans un basrelief feint de bronze. Nous ne sçau- rions dissimuler que ce Tableau a fait l'admiration & la surprise de tout le monde. On a vû quantité de gens le toucher à plusieurs reprises, pour se convaincre qu'il n'y avoit d'autre artifice que celui que les grands Maîtres sçavent employer pour tromper les yeux dans l'imitation naïve de la nature» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2259)	Un piccolo dipinto raffigurante un Bassorilievo in bronzo con giochi di putti. Ubicazione attuale ignota	Il soggetto dei Giochi di putti, riprodotto su un finto bassorilievo in marmo o in bronzo viene affrontato più volte da Desportes, per lo più su tele di piccole dimensioni, ancora negli anni Quaranta. Anche in questo caso il modello potrebbe essere un originale bronzeo di Duquesnoy, simile a quello eseguito da Desportes nel 1732 raffigurante l'episodio delle Bucoliche di Virgilio con Sileno addormentato ed ebbro, oggi in collezione privata (G. de Lastic, P. Jacky, Desportes. Catalogne raissonné, Saint-Rémy-en-l'Eau 2010, p. 207)
Claude-François Desportes (1695-1774)	«Le fils de M. Desportes, qui marche sur les traces de son illustre pere, avoit exposé quatre Tableaux de Chevalet, à peu près dans le même genre» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2259)	Quattro dipinti nel genere delle nature morte dipinte dal padre. Ubicazione attuale ignota	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Raymond Tourmire (Robert Tournières) (1667-1752)	«deux Tableaux de chevalet, d'un fini extraordinaire, dans le goût de Girardaw, & peints avec une patience & une propreté admirable. Dans le premier on voit Assuerus sur son Trône, & Esther évanouie qui se présente à lui. Dans le second, le Roi Candaule, qui fait voir son épouse sortant du bain, à son favori Gyges» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2261)	Ester si presenta ad Assuero; Candaule mostra di nascosto sua moglie al favorito Gige. Ubicazione attuale ignota	
Raymond Tourmire (Robert Tournières) (1667-1752)	«La Famille de M. Lallemant Chevalier, Seigneur de Levignan, Tableau de Chevalet, d'une grande composition» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2261)	La famiglia del cavalier Lal- lemand. Nantes, Musée des Beaux-Arts, inv. 722, 94 x 113,5 cm	Il dipinto è descritto anche da AJ. Dezallier d'Angerville nella biografia dedicata al pittore nell' Abregé del 1762 (citata in Robert Le Vrac Tournières. Les facettes d'un portraitiste, catalogo della mostra, a cura di P. Ramade e E. Tassel, Caen 2014, p. 67)
Raymond Tourmire (Robert Tournière) (1667-1752)	«Le Portrait de Madame Duquesnoy & de Made- moiselle sa fille, la mere tenant une grenade à la main, symbole de l'u- nion» ( <i>Mercure de France</i> , settembre 1725, p. 2261)	Ritratto di Madame Duque- snoy e della figlia. Ubica- zione attuale ignota	
Raymond Tourmire (Robert Tournières) (1667-1752)	«Le Portrait de M. de Pontchartrain, Chancelier de France. Buste grande comme le naturel» (Mer- cure de France, settembre 1725, p. 2261)	Ritratto di M. de Pontchartrain, 1699-1700. Digione, Musée des Beaux-Arts, inv. 1067, 119 x 87 cm	Dipinto elogiato da Mariette, che riconosce un'influenza di Rigaud (Robert Le Vrac Tournières. Les facettes d'un portraitiste, catalogo della mostra, a cura di P. Ramade e E. Tassel, Caen 2014, pp. 38-40)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Raymond Tourmire (Robert Tournières) (1667-1752)	«De l'Abbé de Lorraine, Evêque de Bayeux» (Mer- cure de France, settembre 1725, p. 2261)	F. Chéreau da un dipinto di R. Tournières, Ritratto dell'abate de Lorraine, 1725 circa	Citato in Robert Le Vrac Tournières. Les facettes d'un portraitiste, catalogo della mostra, a cura di P. Ra- made e E. Tassel Caen 2014, p. 30. Resta l'incisione eseguita da François Chéreau l'Ainé (1725 circa)
Raymond Tourmire (Robert Tournières) (1667-1752)	«Du Comte de Morville, Ministre & Secretaire d'Etat, Cheva- lier de la Toson d'Or» (Mercure de France, settem- bre 1725, p. 2262)	Ritratto del conte de Morville. Galleria Pelham Paris & London, circa 1723, 145 x 112 cm	
Raymond Tourmire (Robert Tournières) (1667-1752)	«De M. Couvay, Chevalier de l'Ordre de Christ» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2262)	P. Drevet da un dipinto di R. Tournières, Ritratto di Pierre-Nolasque Couvay, 1725 circa	Il dipinto è perduto. Resta l'ncisione realizzata da Pierre Drevet (1725 circa)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«un grand Tableau de 11. pieds de large sur 8. représentant de face, un Sanglier se défendant au milieu de quantité de chiens, dont deux le tiennent []. On en voit plusieurs blessez, d'autre qui arrivent, &c. Un rocher sert da fond à ce groupe, qui est éclairé par un rayon de Soleil : d'un côté, on voit un enfoncement du bois, & de l'autre un lointain» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2262)	Caccia al cinghiale. Ansbach Residenz (?)	Un dipinto di tale soggetto è già presente all'Exposition de la place Dauphine del 1724. H. Opperman, The Genesis of the "Chasses Royales", in «The Burligton Magazine», CXII, 805, 1970, p. 222 riconosce la Caccia al cinghiale come quella oggi presente nella residenza di Ansbach, che però presenta la data 1726; dunque o è stata rimaneggiata in tale anno, oppure è una copia di un originale perduto esposto nel 1724:  Caccia al cinghiale, 1726. Ansbach Residenz, inv. 7188, 120x172 cm

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Un grand Buffet ceintré de 8. de hauts sur 6. pieds d'un arrangement aussi pittoresque que singulier. Sur une table de marbre on voit une corbeille pleine de fruits, dont une partie est renversée par un Singe qui tire des grapes de raisin. Sur le même plan, à droite, se trouve un jambon, des lattues, un seau où il y a une bouteille de vin au frais; de l'autre côté une jatte remplie de figues. Une décoration d'Architecture sert de fond au dessus de la table, avec des consoles ornées de masques; un surtout imité de vermeil est au milieu, & derriere trois grands plats d'argent chantournez, un vase de porcelaine, deux vases de porphire canelez, remplis de fleurs. Le haut est terminé par un Buste de bronze, d'où sortent deux guirlandes de raisins de toute espece, qui entourent les côtez presque jusques au bas» (Mercure de France, settembre 1725, pp. 2262-2263)	Grande composizione con fiori, frutta e una scimmia. Ubicazione attuale ignota	Il dipinto è già presente all'Exposition de la place Dauphine del 1723. Una versione di soggetto analogo, ma di più piccole dimensioni si conserva a Chicago, The Art Institute, inv. 1977.486, 142 x 144 m. Firmata e datata 1724 (JB. Oudry, a cura di H. Opperman, Forth Worth 1983, pp. 112-114)  Un altro esempio, datato 1722, è al Museum of Fine Arts di Houston

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Vue du Bois de Boulogne, Biche seule, 5 pieds en quarré» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2263)	Cervo in un bosco. Asta Christie's New York, 27/1/2010, lot. 31, 182 x 136 cm. Datato 1722. Dimensioni originali 165,7 x 136,2 cm	
Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	«Un Chevreuil mort attaché par un pied à un tronc d'arbre, un Heron, qui parôit n'avoir été que démonté. Une fontaine au bas du Tableau, deux oiseux de proye coessez, une gibeciere & un fuzil. Composition assez bizarre de 5 pieds de haut sur 4» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2263)	Ritorno dalla caccia con un cervo morto, Schwerin, Staatliche Museum, inv. 184, 163 x 129 cm	Fa parte della collezione di Oudry fino alla sua morte, nel 1755, quando alla vendita dei dipinti è acquistato dal duca di Mecklenburg-Schwerin. Esiste un'incisione con qualche variante eseguita dallo stesso Oudry nel 1725 alla Bnf (JB. Oudry, a cura di H. Opperman, Forth Worth 1983, pp. 111-112). La composizione deve aver riscosso molto successo al Salon, e viene così subito tradotta in stampa

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1688-1755)	«Deux Tableaux de 6 pieds de haut sur 4. Dans l'un, des poissons sur une pierre fort claire, qui sert d'opposition à un gros oiseau marin. Sur le devant est un Houmar & dans le haut de deux gros Perroquets sur une perche, d'où pendent de petits poissons, fait d'après nature à Dieppe. Dans l'autre, une Houtarde morte attachée par les pieds, dont toutes les plumes sont renversées & en l'air. Ce Tableau est enrichi d'un vase de porphire cnelé, d'un morceau d'Architecture; dans le fond & au bas, entre plusieurs plantes, un Chien blanc à demi ombré, & un Canard mort sur le devant» (Mercure de France, settembre 1725, pp. 2263-2264)	Composizione con pesci, uccelli marini, pappagalli. Ubicazione attuale ignota  Il secondo dipinto credo corrisponda alla Natura morta del Nationalmuseum di Stoccolma, inv. NM 869, 145 x 118 cm	Il secondo dipinto descritto è citato in JB. Oudry, a cura di H. Opperman, Forth Worth 1983, p. 171, e datato 1724. Già presente all'Exposition de la place Dauphine del 1724. La tela è stata tagliata in altezza almeno di 50 cm, perdendo il vaso di porfido descritto dal Mercure de France
Jean-Baptiste Oudry (1688-1755)	«Deux [tableaux] de 5. pieds de large sur 4. Le premier représente un chien en arrest ferme, sur une perdrix rouge, blottie derrière une plante: fond de paysage éclairé par un Soleil couchant. Le second, c'est une autre forte d'arrest. On voit un chien, la patte en l'air, paroisssant suivre un faisan, qui marche le ventre à terre derrière une plante» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2264)	Cane in arresto su una pernice rossa, 1725. Fontainebleau, musée national du château, inv. 7025  Cane che insegue un fagiano. Ubicazione attuale ignota	Le misure e il soggetto rappresentato portano a identificare il primo dipinto citato come quello oggi presente a Fontainebleau. Nel 1733 si trovava, come sovrapporta, nella camera del re al castello di Compiègne ( <i>Animaux d'Oudry</i> , 2003, p. 64)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1688-1755)	«Deux autres Tableaux, mêmes proportions, peints à Dieppe d'après nature. Une belle Truite groupée avec d'autres poilsons. Sur le devant un Houmar, dont les couleurs font fort singulières. Derrière un chien de mer éventré, & attaché contre une vieille architecture, sur laquelle on voit un gros Perroquet ou Haras bleu. Le pendant de ce premier Tableau represente une partie des plus beaux poissons de la mer de Dieppe, & des plus rares, groupez avec un Crable. On voit derriere un baquet plein d'autres poissons & araignées de mer. A un des côtez il y a une perche sur laquelle est un filet étendu comme pour secher, au travers duquel on voit l'horison, & sur la perche est un beau Haras, couleur de feu» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2264)	JB. Oudry, Composizioni con animali e piante marine, 1740. New York, Cooper-Hewitt Museum, Smithsonian Institution	Le tele sono già presenti all'Exposition de la place Dauphine del 1725. Gli originali di Oudry, perduti, sono conosciuti attraverso due disegni eseguiti dallo stesso Oudry nel 1740. New York, Cooper-Hewitt Museum, Smithsonian Institution, inv. 1938-66-1, 1938-66-2

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Oudry (1688-1755)	«Encore deux Tableaux pendans du même Auteur, de 4 pieds de large sur 3. Au premier, un Butor renversé dans l'eau parmi des roseux, par un chien barbet qui lui tient la cuisse. L'oiseau a les deux ailes ouvertes, qui reçoivent toute la lumiere. Au second, un Fuzil groupé avec un Lievre & un Faisan. Derriere est un chien blanc, qui passe pardessus un vase de marbre blanc renversé sur un fond clair» (Mercure de France, settembre 1725, pp. 2264-2265)	Un cane cattura un tarabuso in una palude, 1725 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM861, 97 x 131 cm  Composizione con fucile con una lepre e un fagiano. Cane bianco e vaso di marmo. Ubicazione attuale ignota	Per il primo dipinto esiste un disegno preparatorio presso Schwerin, Staaliche Museum, inv. 4575Hz. ( <i>JB. Oudry</i> , a cura di H. Opperman, Forth Worth 1983, p. 119). La tela è già esposta in place Dauphine nel 1725
Jean Restout (1692-1768)	«un Tableau de 14 pieds de large sur 12 destiné pour être placé dans l'Eglise du Prieuré Royal de S. Martin des Champs, à côté de la Resurrection du Lazare, de l'illustre Jean Jouvenet, oncle de l'Auteur, son Maître & qui revit en lui. Ce Tableau est d'une grande ordonnance, de plus de 25 figures, grandes comme le naturel, representant le Paralytique, de 38 ans, sur le bord de la Piscine, gueri par Nôtre Seigneur» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2265)	La guarigione del paralitico, 1725. Arras, Musée des Beaux- Arts, inv. D962.17, 380 x 450 cm	Commissionata per decorazione della chiesa di Saint-Martin-des-Champs. Era il pendant della grande tela di Jean Jouvenet con la Resurrezione di Lazzaro (C. Gouzi, Jean Restout. Peintre d'histoire à Paris, Parigi 2000, pp. 209-210)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean Restout (1692-1768)	«S. Jerôme dans la Grotte, Tableau de Che- valet» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2265)	San Girolamo nella grotta. Collezione privata, 62 x 49 cm	La tela compare sul mercato presso la Galleria Zabert a Torino nel 1991, e passa nel 1995 alla Galerie Coatalem di Parigi (C. Gouzi, Jean Restout. Peintre d'histoire à Paris, Parigi 2000, pp. 211-212)
Jean Restout (1692-1768)	«Moise sauvé des eaux par la fille de Pharaon, Tableau de Chevalet» ( <i>Mercure de France</i> , settem- bre 1725, p. 2265)	Mosé salvato dalle acque. Ubicazione attuale ignota 95x119 cm	Riproduzione del dipinto in C. Gouzi, Jean Restout.  Peintre d'histoire à Paris, Parigi 2000, p. 211. Soggetto religioso trattato "alla moda" soprattutto negli abiti, ma anche nelle attitudini
Jean Restout (1692-1768)	«La Nymphe Callisto, trompée par Jupiter, qui la vient voir sous la figure de Diane, idem» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2266)	Giove e Callisto, 1725. Collezione privata, 71x62cm	C. Gouzi, Jean Restont.  Peintre d'histoire à Paris, Parigi 2000, pp. 207-208.  Firmata e datata 1725.  Importanza data al pesaggio, come in Mosè salvato dalle acque, che non è usuale nella produzione di Restout
Nicolas Lancret (1690-1743)	«un Tableau cintré de 6 pieds & demi de haut sur 5 & demi, représentant un Bal dans un Paysage orné d'Architecture, &c» ( <i>Mercure de France</i> , settem- bre 1725, p. 2266)	Ballo in un paesaggio con ar- chitetture. Ubicazione at- tuale ignota	Potrebbe essere la tela già presente all'Exposition de la place Dauphine del 1724, o il suo pendant con «un Bal» appartenuto alla collezione Jullienne e poi passato al principe di Carignano

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Nicolas Lancret (1690-1743)	«Retour de Chasse, de 4 pieds de large sur 3 où l'on voit divers Cavaliers & des Dames en Amazones qui font collation» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2266)	Ritorno dalla caccia. Ubicazione attuale ignota	La tela esposta da Lancret nel 1725 doveva essere simile a un'altra opera dello stesso tema, oggi conservata nel Palazzo di Sans Souci, di dimensioni più quadrate e e databile agli anni Venti (M. Taverner Holmes, <i>Nicolas Lancret</i> , New York 1992, p. 41)
Nicolas Lancret (1690-1743)	«Bain de Femmes. Vûe de la Porte de S. Bernard, même grandeur [4 piedi per 3]» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2266)	Le bagnanti. Ubicazione attuale ignota	La tela esposta da Lancret nel 1725 doveva essere simile a un'altra sua opera dello stesso tema, oggi conservata all'Ermitage, di dimensioni coincidenti e databile al 1730 circa
Nicolas Lancret (1690-1743)	«Danse dans un paysage: petit Tableau» ( <i>Mercure de</i> <i>France</i> , settembre 1725, p. 2266)	Un piccolo dipinto raffigurante una <i>Danza in un paesaggio</i> . Ubicazione attuale ignota	
Nicolas Lancret (1690-1743)	«Portrait de M.B. jouant de la Guitarre, dans un paysage: Tableau de che- valet en large» ( <i>Mercure de</i> <i>France</i> , settembre 1725, p. 2266)	Ritratto di M.B. che suona la chitarra in un paesaggio. Ubicazione attuale ignota	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean Raoux (1677-1734)	«le Portrait de l'illustre Mlle Prevost, peinte en Bacchante, dansant, & tenant une grappe de rai- sin; avec un fond de paysage histoirié: grand Tableau en hauteur» (Mercure de France, settem- bre 1725, p. 2266)	Ritratto di Mlle Prévost nel ruolo di Baccante, 1723. Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 1872.1.1, 209x162 cm	Jean Raoux. Un peintre sons la Régence, Montpellier 2009, pp. 160-161, scheda di C. Alegret e O. Zeder. L'opera è firmata e datata 1723, e raffigura Françoise Prévost, celebre ballerina di teatro a Parigi all'inizio del Settecento. Unica tela di Raoux esposta ai Salons, emblematica di un momento privilegiato nei rapporti fra la pittura e il mondo del teatro francese. Si inserisce nello stesso filone del Ritratto della Camargo dipinto da Lancret (1730-1731)
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«De M. Charles Coypel, fils d'Antoine Coypel, Premier Peintre du Roi, qui pour la premiere fois expose ses Ouvrages aux yeux du public; une Nativité; Tableau cintré de 8 pieds de haut sur 5» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2266)	Natività. Ubicazione attuale ignota	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«Joseph reconnu par ses freres, de 5 pieds de large sur 4. L'Auteur peint actuellement en grand pour les Tapisseries du Roi» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2267)	Giuseppe riconosciuto dai fra- telli.  Musée de Cluny (Saône et Loire)	Si tratta di un cartone per arazzo. Disegno preparatorio al Metropolitan di New York (inv. 2000.344)  Lo stesso soggetto viene dipinto una seconda volta da Coypel nel 1740  New York, collezione privata

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«Un Esquisse en hauteur, pour un Salon que feu Monsieur le Duc d'Orléans faisoit bâtir à S. Cloud, le quel devoit être entierement peint; le plafond & le bas ne devant faire qu'un seul morceau. Le sujet destiné pour le plafons, étoit le séjour de l'immortalité, & le bas, les differens chemins qui y consuisent. L'Esquisse, qui donne lieu à cet article, ne represente que la moitié du Salon. Le Peintre a exprimé dans le haut-au-dessus de la porte, l'Apotheose d'Hercule, comme le premier Heros qui a merité l'immortalité, & dans le bas, la Guerre & la Religion. La Guerre caracterisée par Mars, qui ordonne à Vulcain de forger des Armes, & la Religion par Numa Pompilius, qui fait porter le feu sacré au Temple de Vesta. L'autre moitié de ce magnifique Salon devoit representer l'origine des Sciences & des Arts» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2267)	Apoteosi d'Ercole con la Guerra e la Religione. Ubicazione attuale ignota	La commissione per la decorazione del soffitto della residenza di Saint Cloud, mai portata a termine, viene affidata al pittore dal Reggente nel 1723.  Resta un'incisione di Louis Surugue datata 1728
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«Dom Quichotte de la Manche, servi par les Demoiselles de la Du- chesse. Tableau de 6 pieds de large sur 5» (Mercure de France, settem- bre 1725, p. 2267)	Don Quichotte servito dalle dame della duchessa. Parigi, Musée Jacquemart André, inv. P 2379	Fa parte della serie di tele dipinte da Coypel fra il 1715 e il 1735 per illustrare le Storie di Don Quichotte

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«L'amour, sous la figure d'un Ramoneur qui sort d'une cheminée; de 5 pieds de haut sur 4» ( <i>Mer-</i> cure de France, settembre 1725, p. 2267)	Amore sotto le spoglie di uno spazzacamino. Ubicazione attuale ignota	Conosciuto attraverso un'incisione
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«Renaud qui abandonne Armide; de 3 pieds & demi de haut sur 2 & demi» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2268)	Rinaldo abbandona Armida, 1725. Ubicazione attuale ignota	Nel 1725 viene recitata all'Hôtel de Bourgogne di Parigi una parodia della <i>Armida</i> di Lully; quest'ultima era stata messa in scena, sempre a Parigi, nel 1724
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«Le Portrait de feu M. Riviere Dufresni, Auteur Comique, avec des mains, tenant une plume, &c» (Mercure de France, settem- bre 1725, p. 2268)	Ritratto di Dufresni. Ubicazione attuale ignota	
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«Deux petits Garçons, dont un fait un Château de cartes. Ce sont les portraits des enfans de M.H.» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2268)	Due bambini che fanno un castello di carta. Ubicazione attuale ignota	
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«Portrait du Duc d'Orleans, en Pastel» (Mercure de France, settem- bre 1725, p. 2268)	J. Daullé da un dipinto di Charles-Antoine Coypel, Ritratto del duca d'Orléans	Luigi d'Orléans Reggente della Corona di Francia per due giorni, dal 15 al 17 febbraio 1723. Il dipinto è noto tramite un'incisione di J. Daullé

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«On voyoit encore du même Auteur, quelques autres portraits moins grands, aussi en pastel, qui ne doivent pas être oubliez. Tels font ceux de l'Abbé de M. de Mr & Me S. de Me O.» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2268)	Alcuni ritratti a pastello. Ubicazione attuale ignota	
Jacques de Lajoue (1687-1761)	«Il y avoit dans le même Salon, de M. de la Joue, trois Tableaux de cheva- let, d'une forme & d'une composition agreable, par l'Architecture, le paysage & les figures» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2268)	Tre tele raffiguranti Paesaggi con architetture e figure. Ubi- cazione attuale ignota	Riferimento bibliografico in M. Roland Michel, <i>La-</i> <i>joüe et l'art rocaille</i> , Parigi 1984, p. 199
Philippe Meusnier (1655-1734)	«M. Meusnier avoit exposé quelques Tableaux peints dans le même goût, avec des vûes & des lointains très-bien ménagez» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2268)	Composizioni con paesaggi e architetture. Ubicazione attuale ignota	
François Lemoyne (1688-1737)	«Tableau de 9 pieds de large sur 5. Bataille où Tancrede reconnoît Clorinde, qui a laissé tomber son casque. Les figures qui sont sur le devant ont 25 puces de proportion» (Mercure de France, settembre 1725, pp. 2268-2269)	Tancredi riconosce Clorinda. Ubicazione attuale ignota	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
François Lemoyne (1688-1737)	«Les Chevaliers Danois, qui vont chercher Renaud dans l'Isle enchantée, où il rencontrent les charmes volupteux qu'Armide avoit placez aux avenues pour les empêcher d'arriver jusqu'à son Palais. Les figures ont 2.2. pouces de proportion. Tableau de 6 pieds de large sur 4» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2269)	I cavalieri danesi che vanno a prendere Rinaldo sull'Isola Incantata. Ubicazione at- tuale ignota	Una copia di mano dello stesso Lemoyne (1735) è conservata a San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1135
François Lemoyne (1688-1737)	«Jeune femme, prête d'entrer dans le bain, ac- compagnée de sa Sui- vante. Elle met le pied dans l'eau pour sentir si elle n'est point trop froide; de 4 pieds 8 pou- ces de haut sur troi pieds & demi. Les figures ont 4 pieds & demi de propor- tion» ( <i>Mercure de France</i> , settembre 1725, p. 2269)	La bagnante, 1724 circa. San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1222	
François Lemoyne (1688-1737)	«Hercule & Omphale. Le Heros reçoit la quenouiie de la main de cette beauté; 5 pieds 8 pouces de haut sur 4 pieds. Les figures ont 5 pieds de proportion» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2269)	Ercole e Onfale, 1724. Parigi, Louvre, inv. MI 1086 184x149 cm	Firmato e datato 1724

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
François Lemoyne(1688- 1737)	«Andromede sur le ro- cher, Persée en l'air qui vient la délivrer, & tuer le dragon qui devoit la dé- vorer. Vue de mer, &c. Ce Tableau qui fait pen- dant au précedent a les mêmes proportions» (Mercure de France, settem- bre 1725, p. 2269)	Perseo e Andromeda, 1723. Londra, Wallace Collection, inv. P417 183x149 cm	Firmato e datato 1723. Già esposto in place Dauphine nel 1723
François Lemoyne (1688-1737)	«Europe qui se met sur le Taureau, accompagnée de ses Suivantes, qui cueillent des fleurs, & lui en présentent des guirlandes. Les figures de 12 à 13 pouces de proportion. Tableau de 27 pouces de haut sur 22» ( <i>Mercure de France</i> , settembre 1725, pp. 2269-2270)	Ratto di Europa, 1723. Mosca, Museo Poushkin, inv. 992	Firmato e datato 1723
François Lemoyne (1688-1737)	«Apollon & Daphné, de 34 pouces de large sur 24» ( <i>Mercure de France</i> , set- tembre 1725, p. 2270)	Apollo e Dafne, 1725. San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1238 63,5x92 cm	Firmato e datato 1725
François Lemoyne (1688-1737)	«Vue de paysage faite d'après nature dans les montagnes de l'Appenin, sur le chemin de Lorette à Rome, 30 pouces de large sur 24» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2270)	Paesaggio dipinto dal vero raffigurante gli Appennini. Ubicazione attuale ignota	Lemoyne durante il suo alunnato presso Galloche studia con il maestro dal vero nelle campagne. I suoi paesaggi sono però eseguiti per lo più in Italia (M. Morgan Grasselli, Landscape Drawings by Francois Le Moyne, in «Master Drawings», 34, 4, 1996, pp. 365-374)

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Louis Galloche (1670-1761)	«la Resurrection du Lazare» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2270)	Resurrezione di Lazzaro. Ubicazione attuale ignota	Eseguito per l'Hôpital de la Charité a Parigi.
Louis Galloche (1670-1761)	«Un Bain de Diane & deux Portraits» (Mercure de France, settembre 1725, p. 2270)	Bagno di Diana e due ri- tratti. Ubicazione attuale ignota	

«Comme il se peut faire que nous avons omis de nommer quelques Peintres ou Sculpteurs, qui ont exposé de leurs Ouvrages, & que nous avons oublié de parler de quelques Tableaux exposez dans le Salon, nous déclarons que c'est faute d'avoir eu des memoires, ou de ne les avoir eus que peu exacts». (Mercure de France, settembre 1725, p. 2271)

## Prix de peinture, giugno 1727

La tabella qui di seguito elaborata riporta i nomi dei pittori che hanno partecipato al concorso di pittura del 1727, con una descrizione delle opere presentate tratta dal Mercure de France di luglio. Le informazioni reperibili sulla rivista sono state ampliate grazie al testo Explication des tableaux exposez dans la Galerie d'Apollo, Parigi 1727, stampato prima dell'inizio del concorso, e da cui si ricava anche la posizione dei dipinti nella galleria.

Nel 1726 il duca d'Antin annuncia di aver ottenuto dal re Luigi XV la somma di lire 5000 per ricompensare i pittori che avrebbero portato a termine i due più bei dipinti, e «pour exciter entr'eux une noble émulation. Chacun eut la liberté de choisir le Sujet qu'il devoit traiter, enforte cependant que deux Peintres ne prissent pas le même Sujet. Les grandeurs furent déterminées à 6 pieds de large sur 4 pieds & demi de haut. Animez d'un beau zele, douze Peintres de l'Académie travaillerent en concours avec beaucoup d'ardeur, & leurs Tableaux furent exposez aux yeux du Public, par ordre du Duc d'Antin, dans la Galerie d'Apollon, au Louvre, pendant le mois de Juin, avec un très grand concours de gens de distinction & de peuple. Ils étoient exposez dans l'ordre suivant» (Mercure de France, luglio 1727, pp. 1562-1563).

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-François de Troy (1679-1752)	«Aux environs de Thébes, proche d'une belle vallée couverte de Cyprès, il y avoit un autre agréable, formé par la seul nature, avec une fontaine qui couloit sur le gravier entre des rives fernées de fleurs. C'est dans ce lieu charmant que Diane venoit se reposer au retour de la chasse.  Le Peintre a representé cette Déesse; servie par ses Nynphes. Une tient son Javelot, une autre, qui est sa favorite, lui baise la main, l'adroite Crotale, fille du fleuve Ismene, la décoese, & une quatriéme lui ôte ses Brodequins, &c.» (Mercure de France, luglio 1727, p. 1564)	Riposo di Diana, 1726. Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 270	Il dipinto viene acquisito da Luigi XV subito dopo il concorso (P. Rosenberg, Le concours de peinture de 1727, in «Revue de l'Art», 37, 1977, p. 35)
Pierre-Jacques Cazes (1656-1754)	«C'est le moment qui suivit la naissance de la Mere des Graces, lorsqu'elle parut avec tout l'éclat de la beauté, sur une Conque Marine en sortant de la mer. Les Pigeons, qui tient un des Amours qui l'accompagnent, & les Perles avec le Corail que lui présentent les Nereides, caracterisent cette Déesse, dont deux Tritons célebrent la naissance avec leurs Conques, &c» (Mercure de France, luglio 1727, p. 1564)	Trionfo di Venere. County Durham, The Bowes Museum, inv. B.M.266	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Charles-Antoine Coypel (1694-1752)	«Cassiope, femme de Céphée, Roi d'Ethiopie, & mere d'Andromede, avoit eu la présomption de préferer la beauté de sa fille à celle des Néreides, & ces Déesses de la mer, offensées d'un tel mépris, obtinrent de Neptune, qu'il envoyeroit ravager le Pais par un Monstre Marin. L'Oracle ayant été consulté, la réponse fut, qu'on ne pourroit en être délivré, qu'en exposant la fille de Cassiope, pour être dévorée par le Monstre: mais Persée, touché du malheur de cette Princesse, le combattit & sauva Andromede» (Mercure de France, luglio 1727, pp. 1564-1565)	Perseo libera Andromeda. Parigi, Louvre, inv. NV 6688	Nello stesso anno 1727 il Mercure de France di luglio annuncia la stampa dal dipinto, eseguita da Nicolas-Henri Tardieu (P. Rosenberg, Le concours de peinture de 1727, in «Revue de l'Art», 37, 1977, p. 40)
Henri de Favanne (1668-1752)	«L'accident qui arriva à Herode, lorsqu'il fuioit de Jerusalem par la trahison des Parthes, fait le Sujet de ce Tableau. Le Chariot où étoit la mere d'Herode ayant versé, elle paroît dangereusement blessée, & la douleur qu'en ressent son fils, avec l'appréhension d'être joint par les ennemis dans ce retardement, le porte à un tel désespoir, qu'il veut se percer de son épée, mais on l'en empêche, &c.» (Mercure de France, luglio 1727, pp. 1565-1566)	Fuga di Erode da Gerusa- lemme invasa dai Parii. Ubi- cazione attuale ignota	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
François Lemoyne (1688-1737)	«Après la prise de Carthage, par P. Cornelius Scipion, qui n'avoit que vingt-quatre ans, on lui amena une jeune captive d'une grande beauté. Ayant scû qu'elle étoite promise à un Seigneur Celtiberien, nommé Allucius, il le fit venir avec les Parens de la fille, & la leur remit, faisant don à son Amant de l'or qu'ils lui apportoient pour sa rançon. C'est le moment que le Peintre a choisi. On voit à la gauche du General des Romains, cette charmante Captive, accompagnée de sa mere, & à sa droite Allucius incliné, qui prend la main du Vainqueur pour lui marquer sa reconnoissance" (Mercure de France, luglio 1727, p. 1566)	Continenza di Scipione. Nancy, Musée des Beaux-Arts	Acquistato dal re subito dopo il concorso (P. Rosenberg, <i>Le concours de peinture de 1727</i> , in «Revue de l'Art», 37, 1977, p. 37).  Un disegno preparatorio per una testa femminile si trova al Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 31410

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean Restout (1692-1768)	«Hector & Andromaque ayant fini leurs tristes adieux, ce General des Troyens s'approcha de son fils; mais cet enfant éfraié des armes de son pere, & surtout du panache de son Casque, se jetta entre les bras de sa nourrice: ce que voyant Hector, il ôta son Casque, prit son fils, l'éleva vers le Ciel; & après une courte Priere aux Dieux, il le remit à Andromaque, qui le reçut avec un sourire mêlé de larmes. Tel est le sujet de ce Tableau que le Peintre a accomodé à sa maniere. Andromaque a son fils sur son sein. Hector adresse sa priere au Ciel, un Page tient son Casque, & son Char attelé de Chevaux bondissant est tout proche» (Mercure de France, luglio 1727, p. 1567)	L'addio di Ettore, 1727. Orléans, Musée des Beaux-Arts	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Hyachinte Collin de Vermont (1693-1761)	«La beauté de Stratonice, femme de Seleucus Nicator, Roi de Syrie, & pere d'Antiochus, ayant inspiré à ce dernier une violente passion, qu'il ne lui fut pas possible de vaincre, il tomba dans une langueur qui fit craindre pour sa vie; mais la présence de la Reine, sa belle-mere, qui le vint voir, ayant fait connoitre à Erasistrate, Medecin du Roi, que la maladie de ce Prince étoit causée par son amour pour Stratonice, Seleucus la ceda à son fils. On voit Antiochus, à qui Erasistrate tâte le poux, dans le tems que la Reine paroît, &c.» (Mercure de France, luglio 1727, pp. 1567-1568)	Seleuco dona Stratonice al figlio Antioco. Ubicazione attuale ignota.	Resta l'ncisione di JC. Levasseur, 1769  Nel 1725 Collin de Vermont presenta il suo morceaux de réception à l'Académie Royale, Bacco in fasce affidato da Mercurio alle ninfe di Nysa (oggi Tours, Musée des Beaux-Arts): X. Salmon, Jean-François de Troy et Hyacinthe Collin de Vermont: inspiration réciproque ou culture académique commune?, in «Bulletin des musées et monuments lyonnais», 1993, 3-4, pp. 48-60
Noel-Nicolas Coypel (1690-1734)	«Jupiter devenu amoreux d'Europe, se transforma en Taureau pour l'enlever. La Scene du Tableau est une mer agitée. La fille d'Agenor, Roi de Phénicie, est assise sur le Taureau qui nâge au milieu des ondes. Neptune & Amphitrite sont à droite, qui admirent ce prodige, & sur le devant on voit un Triton qui contrefait avec la Conque le mugissement du Taureau, &c.» (Mercure de France, luglio 1727, p. 1568)	Ratto di Europa, 1727. Philadelphia, Museum of Art, inv. 1978-160-1	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Samuel Massé (1672-1753)	«On voit Junon qui vient prier Eole de faire périr la Flote d'Enée, lui promettant pour récompense Dyopée, la plus belle de ses Numphes. Ce Dieu frape son antre de sa pique, & les vents en sortent, &c» (Mercure de France, luglio 1727, p. 1569)	Giunone ordina ad Eolo di distruggere la flotta di Enea, 1727. Nancy, Musée des Beaux- Arts, inv. 238	Riferimenti a Louis de Boullogne (P. Rosenberg, <i>Le concours</i> <i>de peinture de 1727</i> , in «Re- vue de l'Art», 37, 1977, p. 36)
Jacques-François Courtin (1672-1752)	«Cette belle Hamadryade ayant été rencontrée par le Dieu Pan, il voulut s'en faire aimer; elle prit la fuite, & étant arrivée jusqu'au fleuve Ladon, les Nymphes ses soeurs, la changerent en roseaux à sa priere. Le tableau représente cette Métamorphose» (Mercure de France, luglio 1727, p. 1569)	Pan e Siringa. Ubicazione attuale ignota	Resta l'incisione di JB. Houssard. Riferimenti a Pierre Mignard (P. Rosenberg, <i>Le concours de peinture de 1727</i> , in «Revue de l'Art», 37, 1977, p. 35)

# Tabelle

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Louis Galloche (1670-1761)	«Atalante, effrayée de la réponse de l'Oracle, qui lui disoit qu'elle ne devoit point se marier, déclara qu'elle n'épouseroit que celui qui la surpasseroit à la course, & que la mort seroit le prix de ceux qu'elle vaincroit. Hyppomene qui avoit conçû une grande passion pour elle, invoqua Venus qui lui donna trois pommes d'or. Le Peintre a choisi le moment où il vient de jetter la derniere. Hyppomene, se recommandant à venus qui n'est vûe que de lui, & accompagné d'un Amour, devance Atalante qui veut ramasser la troisiéme pomme, ayant les deux autres dans son écharpe. Le but d'où ils font partis paroît dans le lointain, & le peuple qui fait des acclamations, remplit la Scene des deux côtés» (Mercure de France, luglio 1727, pp. 1569-1570)	Atalanta e Ippomene. Ubicazione attuale ignota	

Artista	Soggetto	Luogo attuale	Note
Antoine Dieu (1662 circa-1727)	«Porsenna, Roi d'Etrurie, pressé par les Tarquinis de les rétablir, étant venu assiéger Rome, s'empara d'abord su Janucule, & étoit prêt d'entrer dans la Ville, qui n'en étoit séparée que par un Pont de bois: mais il fut arrêté par Horatius Cocles, qui soûtint seul les efforts des ennemis, jusqu'à ce que le Pont fut rompu» (Mercure de France, luglio 1727, pp. 1570-1571)	Porsenna viene fermato da Orazio Coclite alle porte di Roma. Ubicazione attuale ignota	La composizione è ricordata da un disegno di medesimo soggetto conservato al Gabinetto dei disegni degli Uffizi (inv. S 8153). Cfr. Disegni francesi da Callot a Ingres, catalogo della mostra a cura di P. Rosenberg, Firenze 1968, n. 57)  Riferimenti a Charles Le Brun (P. Rosenberg, Le concours de peinture de 1727, in «Revue de l'Art», 37, 1977, p. 33)
Charles Parrocel (1688-1752)	Il dipinto non è citato dal Mercure de France.  Nell'Explications des tableaux exposez dans la Galerie d'Apollon, Parigi 1727, p. 4 viene solo riportato: «L'audience de l'ambassadeur turc au Château de Versailles le 21 mars 1721. Par M. Paroucelle»	L'entrata alle Tuileries dell'Ambasciatore turco Me- hemet Effendi nel 1721. Da- tato 1723. Versailles châ- teau, inv. MV177	La tela è acquistata dal re nel 1739 (P. Rosenberg, Le concours de peinture de 1727, in «Revue de l'Art», 37, 1977, p. 37)

Come ben spiegato nel *Mercure de France*, luglio 1727, p. 1573, il duca d'Antin aveva chiesto il giudizio sulle singole tele a ciascuno dei membri dell'Académie; inoltre i quadri erano stati esposti anche al pubblico, per avere un loro giudizio. De Troy, malato, non si presenta alla premiazione, unico presente è Lemoyne.

#### III. Passi scelti dalla Correspondance (1724-1734)

Si riportano qui di seguito i passi della *Correspondance de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants*, che contengono notizie riguardo agli esercizi di copia affrontati dagli allievi pittori a Roma fra il 1724 e il 1732, arco di tempo entro cui tutti gli artisti della generazione del 1700, tranne Jean-Siméon Chardin, svolgono il viaggio di formazione nella città papale sotto la guida di Nicolas Vleughels. Un accenno è fatto anche all'attività degli allievi scultori, soprattutto nella prospettiva di mettere in risalto i confronti con i pittori.

La tabella qui prodotta, oltre a isolare e a scandire nel tempo le informazioni riguardo ai principali avvenimenti che riguardano i pensionnaires, aiuta a comprendere di lavoro di Vleughels, che sembra individuare per ciascuno dei propri allievi una strada di formazione.

La lettura della Correspondance è stata integrata con l'analisi dei Procès-Verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, per il decennio 1724-1734, e delle Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. I Procès-Verbaux non aggiungono nulla alla questione dell'insegnamento all'Académie Royale, soffermandosi esclusivamente sulle nomine e sugli elenchi di accademici. Qualche confronto in più con l'insegnamento impartito a Roma si ottiene leggendo le Conférences de l'Académie royale, per gli stessi anni, che sembrano invece mettere il luce, ad una prima analisi, un atteggiamento più conservatore da parte dell'istituzione parigina. Ad esempio, il concetto di «vrai», che Roger de Piles aveva pronunciato nel 1705, e che era importante anche nella didattica di Vleughels, viene ripreso soltanto in una conferenza del 1734 (Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, edizione critica a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, Parigi 2010, tomo IV, 1712-1746, vol. II, p. 466). I discorsi di Antoine Coypel, pronunciati in Académie a partire del 1712 e pubblicati nel 1721, vengono riletti soltanto nella seduta del 28 aprile 1738 (ivi, p. 477).

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
Tonovembre 1724 Lettera di Poerson a D'Antin: «Pendant ce petit interval [l'assenza del cardinal Polignac da Roma, motivo per cui non poteva dare il permesso agli allevi di iniziare gli esercizi di copia in palazzi e chiese], les élèves de peinture, qui ne perdent point de temps, sont allés estudier d'après nature des beaux restes de l'antiquité, à Tivoli et Frascati, avec M. Vleughels, lequel est amoureux des belles veues de ce pays; sont allés ensemble les sr. Natoire, de Lobel, et Joras, qui sont les élèves destinés pour la peinture» (Correspondance, VII, p. 84)	Charles-Joseph Natoire; Nicolas Delobel; Etienne Jeaurat  Paesaggi dal vero della campagna romana  Esempi:  Nicolas Delobel, Vista della Domus Augustiana dal Palatino, 1724. Parigi, Louvre, inv. RF 5172  Etienne Jeaurat, Villa romana, 1724-1731. Parigi, Ecole des Beaux-Arts, inv. P.M. 1991	
novembre 1724 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Ce sont des fresques [quelli di Domenichino nella chiesa di San Silvestro] qui sont assurément belles, mais qui sont toujours des fresques, c'est-à-dire qu'il y a peu de couleur et par conséquent peu d'effet» (Correspondance, VII, p. 90)	Vleughels afferma che lo studio del colore sulla su- perficie ad affresco non è sufficiente	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
Lettera di Poerson a D'Antin: «M. Wleughels m'ayant assuré qu'une copie d'après Pietre de Cortone, qui représente le Rapt des Sabines, et qui est très beau, pourroit être très agreable, et je l'ay destiné au sr. Joras, le Ti- tien [Bacco e Arianna della collezione Pamphilj] au sr. de Lobel et le Paul Véronèse [Europa] au sr. Natoire; ainsi, voilà e quoy bien occuper les trois peintres» (Correspondance, VII, p. 102).  In una lettera del 15 gennaio 1725 di D'Antin a Poerson: «Je suis fort aise que vos élèves s'appliquent à copier les beaux tableaux que M. Crozat vous a désignez; on peut bien s'en rap- porter à lui. Mais vous pouvez m'indiquer, ou choisir vous mêmes, ce que vous jugerez de plus beau; je déterminerai plus sûrement mon choix sur votre goûts (ivi, p. 115)  In una lettera del 9 agosto 1725 si scopre invece che, alla fine, probabilmente poco prima dell'inizio dei lavori, a Etienne Jeaurat è affidata la copia dell'Europa di Veronese, mentre a Natoi- re quella della Ratto delle Sabine di Pietro da Cor- tona (ivi, pp. 193-194)	Charles-Joseph Natoire, Ratto delle Sabine da Pietro da Cortona, della collezione Sacchetti di Roma. Ubicazione attuale ignota  Nicolas Delobel, Baccanale da Tiziano, della collezione Pamphilj. Ubicazione attuale ignota  Etienne Jeaurat, Europa da Paolo Veronese (Ratto di Europa oggi in Pinacoteca Capitolina), della collezione Pio. Ubicazione attuale ignota  Le copie di Pietro da Cortona e di Tiziano sono iniziate solo due settimane dopo. In tale periodo Vleughels attende invece ancora il permesso dalla Spagna per la copia del Veronese (Correspondance, VII, pp. 105-106). La scelta dei dipinti da copiare è stata suggerita a Vleughels e a Poerson da Crozat (ivi, p. 115). Nel febbraio 1725 tutti e tre sono al lavoro (ivi, p. 128). Delobel è il primo a finire l'opera, nel giugno 1725 (ivi, p. 175), definita da Vleughels «faite avec beaucoup de soin et beaucopup d'amour». A inizio luglio sono terminate anche le altre due (ivi, p. 178). Nell'agosto 1725 Poerson così giudica le opere: Natore: «le plus agréable des trois»; Delobel: «bien peint et assez bien coloré»; Jeaurat: «les plus faible des trois; cependant, il n'a pas mal réussi dans celle d'après Paul Véronèse qu'il copiée» (ivi, p. 94)	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
26 giugno 1726 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Un des sculpteurs, nommé le Sieur Bouchardon, a commencé à modeler un fort beau Faune dont l'original est au palais Barberin. Cette statue lui servira d'un grande étude pour le perfectionner et fera une belle figure pour orner l'endroit où V.G. la destinera» (Correspondance, VII, p. 270)		Edme Bouchardon, arrivato poco tempo prima in Accademia, inizia i primi studi
Lettera di Vleughels a D'Antin: «[Michel-François Dandré-Bardon] est un jeune homme fort sage, bien élevé; il vient de finir un assez grand tableau, qui n'est pas mal; ce jeune homme est né peintre et a toutes les dispositions nécessaires pour devenir habile» (Correspondance, VII, p. 287)	Michel-François Dandré-Bardon, Augusto punisce i concussionari, 1726. Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 806.1.14  Dandré-Bardon è appena arrivato a Roma ma non è ancora pensionnaire. Le vicende di questo dipinto sono complesse. Una prima versione, qui citata da Vleughels, viene terminata a Roma nel 1726, e inviata al Parlamento di Aix-en-Provence, per il quale era stata commissionata. Non piace, perché considerata troppo immatura come figure e come schema compositivo, e dunque sul retro della stessa tela, nel 1729 il pittore propone una seconda versione, che viene accettata dai committenti(D. Chol, Michel-François Dandré-Bardon, Aix-en-Provence 1987, pp. 76-77)	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
4 ottobre 1726 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Tous, excepté les architectes, ils vont à présent à dessiner au Vatican, d'après Raphael, et j'y vais aussi voir ce qu'ils font. Je ne puis m'empecher de dire à V.G. que c'est ainsi qu'il faut étudier pour devenir habile, et si, depuis un siècle, la peinture semble déchoir de la perfection où elle se trouvoit, c'est qu'on ne prend pas essez de peine pour devenir sçavant; on se contente de ce que la nature a donné, qu'on enjolive par la pratique, ce qui produit des tableaux passables et gracieuz, mais, en verité, qui ne peuvent aucunement figurer avec les anciens, parce qu'ils ne sont ny étudiez, ny si remplis d'érudition» (Correspondance, VII, pp. 290-291).	Tutti gli allievi, vale a dire i pittori Etienne Jeaurat, Charles-Joseph Natoire e Nicolas Delobel, e gli scultori Edme Bouchardon e i fratelli Adam si stanno esercitando nella copia da da Raffaello in Vaticano.  L'insegnamento di Vleughels, che dal 1725, alla partenza di Poerson, entra pienamente in vigore, può essere riassunto in questa affermazione. Nel corso del suo direttorato Vleughels infatti proporrà molti cambiamenti e molti autori moderni, vale a dire da Pietro da Cortona in avanti; porterà in Accademia pittori e scultori della Roma contemporanea. Ma il confronto con Raffaello e dunque con i modelli considerati 'anciens' rimane fondamentale, e cosa molto importante da affrontare in modo diverso da quanto fatto finora. Lo studio in tale direzione non va cancellato, ma modificato e riempito di significato.	
31 ottobre 1726 Lettera di Vleughels a D'Antin: «je vais les voir souvent [gli allievi che lavorano nelle Stanze di Raffaello] et leur dis librement mon sentiment sur les études qu'ils font» (Correspondance, VII, 296)	Idem	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
Lettera di Vleughels a D'Antin:  «A Florence, il y a une très belle gallerie, pleine de tableaux de différents maîtres. J'y fis connoissance, lorsque j'y passai, avec le garde des tableaux. et j'y ai assez d'amis qui m'obtiendront une permission du Grand Duc pour y pouvoir copier. Comme c'est tout proche Rome, on peut y fiare un tour et voir ce qui convient le mieux; in n'y a point de dépense à faire, excepté quelque bagatelle qu'on doit donner à celui qui ouvre la porte et peut-être au gardien.  A Bologne j'y ai des amis, et j'ai tout preparé à mon passage, et les cabinets sont ouverts. Il ne faut là, payer personne; mes amis serviron les pensionnaires gratis et leur diront leur sentimens; de même, on y trouve de très beaux tableaux.  Il y a à Parme d'excellents tableaux, entr'autres un du Corège, qui mérite seul qu'on y aille pour étudier d'après. On y sera bien reçeu, du moins à ce qu'on m'a promis, et, à la cour du prince, j'y ai trové des seigneurs très honnêtes qui ne demandent pas mieux que de servir à la France.  Le cabinet du duc de Modène est le plus beau de toute l'Italie. Il est à présent un peu plus difficile d'y entrer qu'au temps passé; mais les connoissances que j'y ai, et par les promesses qu'on m'a faites, je crois qu'on peut comter que les appartements seront ouverts.  A Venise, on y sera reçu très bien. Il y a un peintre assez habile, nommé Sébastien Richi, qui s'offre volontiers à avoir soin des élèves; mais, outre qu'il faudroit faire quelque présent, ce qui me paroît inutile, ceux que nous envoyons ont bonne volonté et sont très capables de profiter par eux-mêmes, et y sont plus intéressez que personne; []. Mais, quoique Venise soit le plus beau lieu du monde pour la peinture et la couleur, il est plus difficile d'y copier qu'en aucun autre endroit, parcequ'il ya peu de cabinets. Les belles peintures sont dispersées dans les églises, où on voit bien la beauté des tableaux, mais on n'est pas assez près pour en copier toutes les fi-		
nesses []» (Correspondance, VII, pp. 321-322)		

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
26 marzo 1727 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Nos trois pensionnaires peintres, qui sont les sr. Natoire, Delobel et Jeaurat, vont travailler à l'envie à faire des dessus de porte; c'est une es- pèce de concours en petit comme celui qu'on fait à présent à Paris, et ceux qui concourent ici ont peut-être aussi bonne envie que les autres, sans avoir les mêmes forces» (Correspondance, VII, p. 332)	In realtà i due sovrapporta verranno poi eseguiti da Michel-François Dandré-Bardon e da Etienne Jeaurat, nel 1727 (D. Chol, <i>Michel-François Dandré-Bardon</i> , 1987, p. 76). Ubicazione attuale ignota	
22 maggio 1727 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Le sr. Natoire montra a Mgr. le Cardinal (Polignac) une grande composition d'un tableau que S.E. lui a ordonné. Ce jeune homme dessine d'un goût qui le fait considerer ici et qui sera estimé en France.  Les autres pensionnaires font à proportion, et les peintres d'ici, qui ne dispersent pas sûrement leur louanges mal à propos, en disent du bien, partout, si bien que l'Académie de France est en très bon odeur à Rome»  (Correspondance, VII, pp. 347-348)	Charles-Joseph Natoire, La Cacciata dei mercanti dal tempio, 1727-1728. Parigi, Saint-Médard	
7 agosto 1727 Lettera di Vleughels à D'Antin: «Le jeune homme dont vous (me) demandés information est un très bon sujet qui a quitté l'étude des belles-lettres pour se faire peintre. Il a beaucoup de disposition; son fort est l'invention et la couleur; il est disciple de M. Vanlo, et puis a demeuré avec M. de Troy. Je dirai en secret à V.G. qu'il y a longtemps qu'il me poursuit, et d'autres avec lui, pour que l'écrivisse en sa faveur. Je pris la liberté de vous en parler trois mois après qu'il fut arrivé, lorsque j'eus des son ouvrage. []. [il] ne manque, pour dire la verité, que ce qu'il peut apprendre dans Rome, qui est la correction et les belles formes» (Correspondance, VII, pp. 364-366)	Si tratta di Michel-François Dandré-Bardon. Vleughels aggiunge che è arrivato tre mesi prima e ha già fatto qualche opera. Una di essi è di certo l'Augusto che punisce i concussionari, ora al Musée Granet di Aix-en-Provence  Importante è ciò che dice Vleughels al termine della lettera. A Roma gli allievi possono apprendere la correttezza delle forme e del disegno	
26 novembre 1727 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Ce pensionnaire se nomme Bouchardon. Le portrait est d'un Allemmand nommé le baron Stochen, ministre ici de différens princes et pensionnaire d'Angleterre» (Correspondance, VII, p. 381)		Vleughels parla del celebre busto 'all'antica' del barone Stosch, eseguito poco tem- po prima da Bouchardon

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
19 febbraio 1728 Lettera di D'Antin a Vleughels: «Je vous envoye, Monsieur, les noms de ceux qui doivent remplir les places cette année d'élèves de l'Académie royale de Rome. Ils sont de très bons sujets. Il y en un de plus, parcequ'il me semble que le sr. André n'a demandé y être qu'un an. Ils partiront dans la saison ordinaire. Je vous reccomande toujours d'en avoir le même soin» Etat des élèves qui doivent aller à Rome, en 1728, pour remplacer ceux qui ont fait leur tems: Dandré-Bernard-Subléra, Tremollière, Blanchet, Pierre-Etienne Le Bon-Slodtz (Correspondance, VII, pp. 397-398)	Da Parigi vengono co- municati i nomi dei futuri pensionnaires: Michel- François Dandré-Bardon, Pierre Bernard, Pierre Subleyras, Pierre-Charles Trémolières, Louis- Gabriel Blanchet, Pierre- Etienne Le Bon, Michel- Ange Slodtz	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
Lettera di Vleughels a D'Antin: «On ne peut que se louer du travaille de notre pensionnares. Ils étudient et s'y prennent de bonne manière. Après avoir été copier les belles choises dans les palais, ils essayent s'ils pourront en approcher en faisant des dessins qui y répondent, et on en voit quelques-uns qui ne s'en éloignent pas. Le sr. Natoire en vient de finir un, dont les gens du métier sont très contents. Je travaille et fais aussi quelque chose; quoique je n'aye pas grand capacité, cela ne laisse pas que de leur donner quelque émulation, et souvent ils se mettent à traiter les mêmes sujets que j'ay faits. Je les encourage à dessiner d'après l'antique et d'en chercher toute la correction et la grande manière, afin qu'ils puissent voir le naturel avec les mêmes yeux que les grands hommes l'ont regardé. Cela nous sert d'entretien sur les figures mêmes qui sont sous notre vue, et puis on a le soir pour profiter de l'antique dont on a discouru et du naturel qu'on a présent". Nos peintres se promettent bien de renouveller leurs efforts dans la Lombardie, en étudiant le bon gôut de couleur qui se trouve au suprême degré, afin que, de retour à Paris, ils puissent offrir à V.G. leur service»  (Correspondance, VII, pp. 399-400)	Vleughels offre dei disegni ai suoi allievi, come modelli di studio, che sovente copiano gli stessi suoi soggetti.  Ad esempio:  Nicolas Vleughels da Agostino Caracci, Madonna con il Bambino e san Giovannino. Louvre, inv. 34954  Pierre-Charles Trémolières ? (precedente attribuzione a François Boucher), Madonna con il Bambino e san Giovannino.  Louvre, inv. 34690  Necessità per gli allievi (pittori e scultori) di studiare l'Antico per «en chercher toute la correction et la grande manière, afin qu'ils puissent voir le naturel avec les mêmes yeux que les grands hommes l'ont regardé».	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
«Extrait des comptes des Batiments marzo 1728 20 juillet: à Pierre Sublera, élève de la dite Académie, pour ses frais de voyage, pour aller de Paris à Rome200 20 juillet: à Pierre-Charles Tremolière, autre, pour idem200 20 juillet, à Michel-Ange Slodtz, autre pour idem200 20 juillet, à Louis-Gabriel Blanchet, autre, pour idem200» (Correspondance, VII, p. 401)	Il 20 luglio 1728 verranno pagati insieme per intraprendere il viaggio a Roma: Pierre Subleyras, Pierre-Charles Trémolières, Michel-Ange Slodtz e Louis-Gabriel Blanchet. Quindi in Palazzo Mancini alla fine del 1728 ci sono: Dandré-Bardon, che occupava una camera nel palazzo a partire dal 1726, e poi i nuovi arrivati. Trémolières invece aveva vinto soltanto il secondo premio a Parigi, ma dato che era già stato vincitore di diversi prix de quartier ed era giudicato meritevole, aveva ricevuto la possibilità di essere pensionnaire du roi a Roma. Slodtz viene invece nominato al posto di Jean-Baptiste Lemoyne che il padre, anch'egli scultore, voleva tenere con sé a Parigi	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
Correspondance, VII, pp. 404-405	Pierre-Charles Trémolières, Caduta di Simon Mago, da Francesco Vanni, 1728. Roma, Santa Maria degli Angeli  Nel 1728, appena arrivato a Roma, Trémolières è incaricato, probabilmente con la mediazione di Polignac, di fare una copia della Caduta di Simon Mago di Francesco Vanni, pittura ad olio su muro, in San Pietro, ormai in pessime condizioni. La copia, preparata come cartone per la costruzione del successivo mosaico, si trova ora in Santa Maria degli Angeli. A Vleughels è stato assicurato, riguardo alla copia eseguita dal pittore, che «les Italiens, difficilement contens des Etrangers, lui donnèrent leur approbation»	
29 marzo 1728 Lettera di D'Antin a Vleughels: Jean-Baptiste Vanloo «ne pouvant avoir de place dans le present envoi des élèves, a pris le parti d'envoyer à Rome son frère et ses enfans à ses dépens. Je lui ay permis de les loger à l'Académie; ainsi, vous ne leur fournirez rien aux dépens de l'Académie» (Correspondance, VII, p. 408)	Carle, Louis-Michel e François Vanloo arrivano all'Accademia di Francia. Con loro arriverà anche François Boucher. François Vanloo verrà accolto come pensionnai- re solo in un secondo momento	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
10 giugno 1728 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Les jeunes gens qui sont nouvellement venus travaillent; ils ont commencé, pour ainsi dire, aussitôt leur arrivée, et, comme on a proposé ici des prix pour la fin de l'année, ils ont déjà fait des pensées du sujet qu'on a donné. Ils me les ont apportez, et j'ay tout lieu d'espèrer qu'ils se feront honneur, et, quoique jeunes, ils ne laissent pas de donner si bien envie à ceux qui sont ici qu'ils en ont composé par émulation. Ce n'est qu'étude dans notre Académie et volonté de bien faire. Je leur dis mon sentiment sur leurs ouvrages autant que j'en suis capable et comme je voudrois qu'on me le dit a moy même» (Correspondance, VII, p. 424)	Si fa riferimento molto probabilmente al concorso di disegno dell'Accademia di San Luca, che si terrà nel dicembre 1728. Carle Vanloo vincerà il primo premio, a pari merito con Francesco Caccianiga, presentando il Festino di Baldassarre (Roma, Accademia di San Luca)	
17 giugno 1728 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Nous avons ici tous gens qui aiment l'étude. Demain, dans ma chambre, il y a ura une petite Académie. J'ay trouvé un Schivone [sic Schiavone], qui a une tête très belle et fort extraordinaire; j'en veux faire quelqu'étude» (Correspondance, VII, p. 426)	Gli allievi copiano un dipinto di Schiavone, non meglio identificato  Anche in questo caso il modello selezionato dal direttore favorisce ad evidenza uno studio sia sul disegno sia sul colore	
24 settembre 1728 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Il partira dimanche, deux pensionnaires; ce sont les sr. Jeaurat et Natoire, tous les deux peintres. J'ai donné au dernier le voyage double, comme V.G. me l'a ordonné, afin qu'il pût un peu s'arrester dans la Lombardie, pour y étudier» (Correspondance, VII p. 460)	Partono Jeaurat e Natoi- re. Dei vecchi allievi pit- tori resta a Roma soltanto Delobel	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
Lettera di Vleughels a D'Antin: «dans notre maison, comme les choses vont, ce seroit une espèce de crime d'en agir d'autrement; même dans les conversations que nous avons, on ne parle que des moyens de s'avancer, de profiter du temps, du naturel et des belle choses qui se recontrent ici. Je leur ai si bien gravé cela dans leur coeur que j'en trouvai six, vendredi dernier, qui s'etoient assemblés dans une petite sale, qui avoient fait dépouiller le fils de notre modèle, qui est très bien, et là, moyennant quel- que bagatelle qu'ils débourçoient chacun, ils tra- vailloient toute la journée d'après lui; ils l'avoient posé dans l'attitude d'une figure antique; en- suitte, ils alloient comparer contre l'antique même ce qu'ils avoient peint, affin de voir la dif- férence de la nature véritable à la nature recher- chée et, pour ainsi dire, corrigée. Je les louai fort, et véritablement ce sont de très bonnes études. Ils dessinent encore les plus belles antiques, grandes comme elles sont, ce qui leur apprend à bien développer une figure et à en retenir toutes les parties par coeur, ce qui leur sera d'un grand profit» (Correspondance, VII, p. 439)	Lettera in cui si possono trarre importanti informazioni sulla didattica, che imprime un modo di lavorare ai pensionnaires, pittori e scultori. Fanno atteggiare un modello vivente in una posa di scultura antica, per poi comparare i risultati, sia in pittura sia in scultura, con una vera scultura antica per capire le differenze con l'osservazione della natura. Come l'Antico corregge il naturale. La copia dall'antico serve a ben disegnare la figura, e a comprendere le proporzioni.	
10 settembre 1728 Lettera di Vleughels a D'Antin: «La figure du Mars sera bientôt terminée []. C'est le sr. Adam qui l'a faite, et on est à Rome très content de son ouvrage. Il a depuis peu res- tauré un petit Faune pour Mgr le Cardinal de Polignac, où il a fait les bras, la tête et les mains. Quelques connoisseurs ont dit qu'il est heureux que la tête ait été perdue, ayant peine à croire que l'antique eût èté aussi belle. La figure cepen- dant est de bonne manière grecque» (Correspondance, VIII, p. 9)		Adam sta terminando una scultura raffigurante Marte, e ha restaurato per il cardinale Polignac un Fauno antico, a cui ha aggiunto le braccia e la testa.

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
10 marzo 1729 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Desjà le sr. Slodtz a commencé à travailler []. Il est jeune, il a de la naissance, et bien de la volonté, et, par la grâce que V.G. lui a faite, il a le temps d'étudier, et puis la sculpture est, sans comparaison, plus facile que la peinture» (Correspondance, VIII, p. 14)	Il concetto di maggiore difficoltà della pittura rispetto alla pittura viene ribadito nel Mercure de France dell'agosto 1729, pp. 1785-1789, e in una lettera inviata dal pittore Marcantonio Franceschini a Francesco Maria Gabburri, nel 1726 (cfr. l'Appendice documentaria)	
13 aprile 1729 Lettera di Vleughels a D'Antin: «A la fin, nous sommes installez au Vatican []. C'est la meilleure étude que l'on puisse faire» (Correspondance, VIII, p. 22)	Riprendono gli studi nelle Stanze di Raffaello in Va- ticano	
Lettera di Vleughels a D'Antin: «Il en a trois [élèves] au petit Farnèse qui y font de bonnes études d'après les tableaux de Raphael deux à Farnèse dans la belle gallerie du Carache. En vérité, je fus charmé d'un de leurs desseins que j'y vis dernièrement, tant il est bien imité et exécuté avec soin. Deux au Vatican, et un dans les Capucins, qui va copier le beau Saint Paul qui recouvre la vue, peint par Pierre de Cortone. Je les laisse choisir, car il ne faut pas contraindre le génie"; on ne fait plus avec amour et, par consé- quent, peu ou point de profit; pourvu qu'ils choissent bien, je suis content. Je leur ai dit: "Promenez-vous les fêtes et dimanches, dans les beaux-cabinets de Rome; voyez les belles choses qui vous touchent; il sera difficile si je ne vous fais avoir la permission de le copier.". Et ainsi chacun, suivant son gôut, aura lieu de se perfec- tionner sur d'excelens originaux qui donnent dans leur génie» (Correspondance, VIII, p. 29)	Uno dei tre artisti citati è sicuramente Carle Vanloo, autore della copia dal dipinto Pietro da Cortona con San Michele e il drago, in Santa Maria della Concezione. Ubicazione attuale ignota	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
7 luglio 1729 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Le frère de M. Vanloo, qui, par vos bontez, est entré pensionnaire dans l'Académie, vient d'achever un plat-fonds dans l'église de Saint-Isidore, desservie par des pauvres Religieux de Saint-François. Ce plat-fond est peint à fresque, ce qu'il a fait pour son étude et par pure charité; il a même fait la dépense des couleurs. je peux dire à V.G. qu'il y a bien du bon dans tout l'ouvrage; les figures sont beaucoup plus grandes que le naturel, et, quoy qu'il y ait souhaiter, ce morceau fait honneur à l'Académie; il y a du génie, de la couleur et de l'exécution. Aussi en recoit-il bien des complimens; il est tout jeune, n'ayant pas encore vingt-quatre ans. Il va s mettre à copier un beau tableau de P. de Cortone, qui est aux Capucins» (Correspondance, VIII, p. 37)	Carle Vanloo, Gloria di sant'Isidoro, 1729. Roma, Sant'Isidoro	
25 gennaio 1730 Lettera di D'Antin a Vleughels: «Comme M. le Cardinal de Rohan, Monsieur, m'a demandé une place à l'Académie pour Fran- çois Vanlo, qui a remporté des prix à Rome, et que je n'ai rien à refuser à S.E., que je respecte et que j'aime fort, recevez led. Vanlo au nombre des pensionnaires de lad. Académie, par extraor- dinaire; qu'il soit bien et ayez en bien soin, car c'est un bon sujet» (Correspondance, VIII, p. 85)	François Vanloo, nipote di Carle, viene accolto fra i pensionnaires	
2 febbraio 1730 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Nous avons encore quelque pensionnaires qui copient dans des églises, au Vatican, dans des palais. Là, ils apprennent d'après les bons autheurs à devenir comme eux» (Correspondance, VIII, p. 86)	L'esercizio di copia continua in Vaticano, nelle chiese e nei palazzi privati	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
15 giugno 1730 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Tremouiilière vient aussi de finir une copie bien passable d'après le Guide. C'est une grâce considerable que nous a accordé le prince Justiniani, car jamais il n'a laissé copier dans son palais. L'ouvrage a été interrompu car ce pauvre garçon tomba malade de la petite vérole, ce carnaval» (Correspondance, VIII, p. 118)	Pierre-Charles Trémolières, Madonna col Bambino e i santi Antonio Abate e Pietro Eremita, copia da Reni), 1730. Grenoble, MBA, inv. 36  Il pittore effettua la copia in palazzo Giustiniani, luogo in cui il dipinto si trovava. Per la prima volta il proprietario aveva accordato ai pensionnaires la possibilità di esercitarsi nella copia all'interno del proprio palazzo	
22 giugno 1730 Lettera di Vleughels a d'Antin: «Tremouillière a fini une copie d'après le Guide, où il s'est bien fortifié; il a besoin de copier, et par là, il peut devenir très habile; il est jeune et très docile, a volonté de bien faire; il y a lieu de croire qu'il deviendra un bon sujet» (Correspondance, VIII, p. 118)	Idem	
6 luglio 1730 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Le fils de M. Vanloo [Louis-Michel] est parti, dimanche dernière, pour aller trouver son père; il a fait, avant de partir, les portraits de tous les pensionnaires qu'il emporte avec lui. Ils sont bien, et c'est une étude qu'il a faite fort à propos, et qui lui fera du bien. Il a dessiné toute la galle- rie du Carache d'un très bon goût. Ce jeune homme, avec la naissance qu'il a, peut devenir très habile. Il partit avec lui Delobel, qui est un très bon sujet qui s'est bien fait icy» (Correspondance, VIII, p. 123)	Partono per Parigi Louis- Michel Vanloo e Nicolas Delobel	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
11 luglio 1730 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Hier, j'envoyai prendre la mesure d'un beau P. Veronese que le frère de M. Vanloo ira copier avec plaisir et qui, comme je l'espère, lui sera d'un grand profit» (Correspondance, VIII, p. 124)	Vleughels prepara Carle Vanloo alla copia della <i>Venere</i> di Veronese in Ca- sa Colonna	
20 luglio 1730 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Slodtz demande aussi à en faire une [figure]; celui lui donne de l'émulation. Il a envie de bien faire; il voudroit copier un beau Christ de Michel-Ange, qui est debout et tient sa croix. C'est un morceau de grand étude [] Les autres pensionnares étudient bien et copient de belles choses, ce qui leur doit être d'un grand profit, entre autres une excellente Vierge du Guide, que le marquis Corsini a eu la bonté de demander pour moi au marquis Bolognetti» (Correspondance, VIII, p. 126)	Uno dei pensionnaires sta copiando una Vergine, da Guido Reni, 1730. Opera originale presso la collezione del marchese Bolognetti	Michel-Ange Slodtz, <i>Cristo</i> con la croce, da Michelangelo, 1730.  Opera originale in Santa Maria della Minerva a Roma
3 agosto 1730 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Je joindrai, si elle le souhaise, quelque copie de tableaux: un Baccanal d'après le Titien, un Saint-Michel d'après le Guide, un Saint Paul et un Saint Antoine d'après le même» (Correspondance, VIII, p. 130)	Si tratta del <i>Baccanale</i> copiato da Delobel (ubicazione attuale ignota), il <i>San Michele</i> copiato da Carle Vanloo (ubicazione attuale ignota), e la <i>Madonna con il Bambino e i santi Antonio e Paolo</i> copiato da Trémolières (Grenoble, MBA, inv. 36)  Le tele verranno spedite poi in ottobre	
24 agosto 1730 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Hier, Vanloo acheva, au palais Colonne, la copie d'après P. Veronese, qui est fort bien; cette manière de peindre lui fera grand bien; je chercherai à lui en trouver d'autres du même auteur» (Correspondance, VIII, p. 136)	Vleughels parla della <i>Venere Colonna</i> copiata da Carle Vanloo da un originale di Veronese. Ubicazione attuale ignota	
31 agosto 1730 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Il y en a encore un autre [pensionnaire] qui a fini son temps; c'est le S. Dandré» (Correspondance, VIII, p. 138)	Michel-François Dandré- Bardon deve lasciare l'Accademia	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
25 ottobre 1730 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Il y a cinq caisses: deux très grandes où sont les marbres [fra cui un Marte di Adam]; une petite où il y a un modèle de plâtre qu'Adam ose présenter à V.G. [Ulisse che si salva dal naufragio, come spiegato in una precedente lettera]; une caisse longue où il y a quatre tableaux; sçavoir: une copie de l'Enlèvement des Sabines de P. de Cortonne, par Natoire; une d'un Baccanal du Titien par Delobel; une du Guide du Saint-Michel, par le frère de M. Vanloo; et le Saint Antoine et le saint Paul hermite, par Trémouillière, d'après le même»  (Correspondance, VIII, p. 154)	Vengono spedite a Parigi cinque casse contenenti dipinti e sculture eseguiti dai pensionnaires, tra cui:  Charles-Joseph Natoire, Rapimento delle Sabine, da Pietro da Cortona  Nicolas Delobel, Baccanale, da Tiziano  Carle Vanloo, San Michele e il drago, da Guido Reni  Pierre-Charles Trémolières, Madonna con il Bambino e i santi Antonio Abate e Pietro Eremita, da Guido Reni  I dipinti citati non sono però molti in questi anni, e anzi sono sempre gli stessi. Viene da pensare che le copie dipinte eseguite dagli allievi non fossero tante	
8 febbraio 1731 Il cardinale Rohan vuole una copia dagli affreschi di Michelangelo della cappella Sistina, magari cambiando qualche «bagatelles» (Correspondance, VIII, p. 181)		
22 febbraio 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Nous attendons le Sr. Ronchi» (Correspondance, VIII, p. 185)	Si tratta di Felice Ronchi, pittore bolognese. A Ro- ma è protetto del re d'Inghilterra	
1 marzo 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin: «On va commencer incessamment le Christ de Michel-Ange» [di Slodtz] (Correspondance, VIII, p. 186)		Michel-Ange Slodtz inizia la copia dal <i>Cristo</i> di Miche- langelo in Santa Maria della Minerva

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
15 marzo 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Je fis copier cet été au frère de M. Vanloo une Vénus d'après Paul Véronèse [Venere Colonna]; il en si bien profité qu'il en vient de composer une, qui fait compagne à ce tableau, qui ne lui est guère inférieure et bien dans le goût de cet habile peintre. Il me paroit que cette étude lui a été d'un grand profit» (Correspondance, VIII, p. 189)	Carle Vanloo, Venere Colonna, 1730. Ubicazione attuale ignota  Il pittore sta eseguendo un'altra tela di soggetto analogo, sempre ispirata a Veronese	
22 marzo 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin: «La pluspart [degli allievi] sont à Farnese; ils ont raison; l'étude en est avantageuse, et peut-être dans peu on n'y entrera pas si facilement. L'envoyé de Parme est de mes amis, mais ce palais, qu'on on en dise, a l'ait de changer de maître» (Correspondance, VIII, p. 191)	La maggior parte degli allievi sono a copiare in palazzo Farnese	
28 marzo 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Le Sr. d'André doit partit incessammant; sa place sera bientôt remplie par le sr. Ronchi, que nous attendons de Bologne» (Correspondance, VIII, p. 193)	Il posto di Dandré- Bardon verrà occupato dal bolognese Felice Ronchi	
2 maggio 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin (Correspondance, VIII, p. 203)	Adam e Bouchardon hanno lasciato Palazzo Mancini e hanno aperto due ateliers a Roma	
10 maggio 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin «le sr. Subleyras ne demande autre chose que ce que V.G. lui accorde avec tant de bonté, qui est de rester encore, après le temps fini, à étudier dans l'Académie; c'est un fort bon sujet, très sage, et qui à très bonne volonté. Dans la pro- vince où il a séjourné, le goût qu'il y a pris n'est pas celui qu'on voit icy; il a un peu de peine à se débarbouiller; le temps que veut bien lui accor- der V.G. et son assiduité le perfectionneront» (Correspondance, VIII, pp. 205-206)	Pierre Subleyras chiede una proroga per restare in Accademia	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
«Le sr. Rochi paroît un fort bon garçon. Je l'ai fait entrer un Vatican pour étudier dans la chapelle Sixte, qui est de Michel-Ange; il y a de quoi profiter et de quoi apprendre à devenir grand. J'espère qu'il s'échauffera un peu à la vue des belles choses qu'il copiera; il me paroit aussi froid dans son ouvrage que dans sa personne; nous tâcherons de l'échauffer» (Correspondance, VIII, p. 215)	Felice Ronchi si sta esercitando nella Cappella Sistina	
26 luglio 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin (Correpondance, VIII, p. 229)	Vleughels avverte D'Antin della malattia di Trémolières, alle mani soprattutto, che si protrae da qualche settimana e gli impedisce di lavorare be- ne	
20 settembre 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Les sieurs Le Bon et Bernard partis, il ne restera dans l'Académie que Subleiras, Trémouillière, Blanchet, Slodtz, Ronchi, Charles Vanloo et François Vanloo; excepté celui-ci et Ronchi, leur temps finira au mois de décembre prochain. V.G. à la sollicitation de Mme la princesse Pamphile, a accordé du temps à Subleiras, qui est un assez bon sujet; l'aîné Vanloo est un très bon sujet et qui est en état de se bien perfectionner; le pauvre Trémoluillière, par les accidens qui lui sont arrivés, n'a pu travailler comme il auroit souhaitté; il a bonne envie de bien faire et vraisemblablement y réussira; pour Slodtz, il est après à finir sa figure de marbre []. Je m'applique de bon coeur et fais tout de mon mieux pour faire réussir les études des pensionnaires. Ces jours-icy, je leur ai proposé de faire chacun un tableau d'invention pour voir qui y réussira le mieux: -Par là on verra, leur ai-je dit, combien les études que vous avez faites vous auront profité - les assurant d'en rendre bon compte à V.G. L'émulation leur fera faire un effort; ils feront beaucoup des études et cela ne peut manquer de leur être d'une grande utilité, et ils pourront eux-mêmes juger de ce qui leur manque. Je leur ai laissé le choix du sujet, et ainsi ils ont tout lieu de travailler avec plaisir et d'étudier autant qu'il faut pour faire un bon tableau; je verrai leurs études, j'examinerai leurs pensées et je les aiderai autant qu'en y suis capable. Ces tableaux serviront pour des dessus de porte dans les appartemens où il manquoit des tapisseries» (Correspondance, VIII, p. 250)	Vleughels pensa di far eseguire alcuni sovrapporta agli allievi di pittura. Uno di essi potrebbe essere l' <i>Amore e Psiche</i> di Pierre Subleyras (mercato antiquario parigino nel 2012)	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
27 settembre 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin: «J'envoye encore à S.E. une copie d'une Judith de Michel-Ange qu'elle a souhaitée que je lui fisse faire; on y pris beaucoup de soin; mais la fresque n'est pas faite pour être copiée à l'huile; il faudroit que ce fut le même qui l'a faite qui la voulût reduire; de cette manière il sçauroit ajus- ter ce qui manque à l'une pour mettre à l'autre; et puis, Michel-Ange, quoiqu'un très habile homme, n'est pas un peintre gratieux; il est beaucoup plus terrible qu'aimable» (Correspondance, VIII, p. 253)	Copia di un pensionnaire della Giuditta di Miche- langelo nella Cappella Si- stina. Ma l'affresco, se- condo Vleughels, non è adatto ad essere copiato a olio	
4 ottobre 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Le Bon est parti et remporte de bonnes études avec lui. Bernard finit une copie d'après le Poussin au palais Barberin et ensuite il partira» (Correspondance, VIII, p. 257)	Pierre Bernard, Copia dal- la <i>Morte di Germanico</i> di Poussin in Palazzo Barbe- rini. Ubicazione attuale ignota. Il pittore sta per ritornare a Parigi	
6 dicembre 1731 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Il y a de bons sujets parmi ceux qui sont ici, comme C. Vanloo et Tremouillière; les autres sont peu de chose. Le Bon doit être à présent à Paris et Bernard s'en va; il achève une copie du Germanicus du Poussin; sans cela, il seroit déjà dehors» (Correspondance, VIII, p. 281)	Idem	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
Lettera di Vleughels a D'Antin «Subleras- II a été recommandé à V.G. par M.me la princesse Pamphile, à M.me la duchesse d'Usès; c'est un honnête homme provincial, qui fait plustot bien que mal. Bernard- Ce n'est pas un bon sujet [] Il a fini une copie du Germanicus du Poussin qui n'est ny bien ny mal. Trémouillière- Celui-ci est un très bon sujet, jeune, qui se donne bien de la peine, sur la conduite duquel il n'y a rien à dire, et qui fera bien avec le tems. Charles Vanloo-C'est un habille homme à qui V.G. a accordé la pension pour sa habilité, bon garçon, qui étudie bien et qui mérite qu'on lui procure le tems d'étudier; car; quoiqu'il soit ha- bile, il peut le devenir encore davantage et méri- ter d'être mis au premier rang. Il ne lui faut de- mander que sa peinture. François Vanloo- Il y auroit bien à dire sue celui- ci, qui est autant né pour la peinture que qui que ce soit; mais il est très jeune et mal élevé. Il vient de finir une Galathée; c'est un tableau bien et qui surprend pour son 'âge; [] il est bien composé, dessiné, et peint très passablement; il faut com- patir la jeunesse. Ronchi- C'est un sujet recommandé. Slodtz- Celui-ci a du génie pour son métier; il a besoin de travailler pour se perfectionner. Blanchet-Celui-cy doit partir un printemps; c'est un sujet très commun qui n'a cependant pas perdu son tems ici. Boizot et Francin- De ces deux-ci je n'en peux encore dire grand chose» (Correspondance, VIII, pp. 295-296)	Viene citato un Trionfo di Galatea di François Van- loo (si tratta probabil- mente della versione oggi conservata al castello di Fontainebleau)	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
5 marzo 1732 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Il y a, il est vrai, des sujets très médiocres; tel est Ronchi et Bernard; mais aussi il y en a d'excelens; il y en a de bien passables et qui pouvent devenir, avec les bontez de V.G., de bons sujets, tels sont Trémoullière, Boiseau. Il y en a un autre plus fait, que la princesse Pamphile a recommandé; c'est un garçon qui a été élevé en province; ce n'est pas un méchant sujet; il a de la peine à revenir des premières préventions, aussi cela est-il très difficile; cependant, il vient de finir un de nos dessus de porte, où il ya du bon et il y a à souhaitter» (Correspondance, VIII, p. 306)	Vleughels cita il sovrap- porta di Subleyras con Amore e Psiche	
15 marzo 1732 Lettera di D'Antin a Vleughels: «Pour ce qui regarde les tableaux, le premier du Guide, representant saint Michel, ne méritoit pas, ça me semble, d'être copié étant de sa dernière manière et fort faible; les trois sont bons et, en tout, on peut dire que ce sont de bonnes études. Je souhaite que vos élèves d'à présent fassent aussi bien» (Correspondance, VIII, pp. 309-310)	D'Antin sottolinea a Vleughels che la tela con San Michele di Guido Reni non merita di essere co- piata per via del colore debole	
23 marzo 1732 Lettera di D'Antin a Vleughels: «Quand Ronchi aura fini son temps, aussi bien que Bernard, vous les prierez de se retirer» (Correspondance, VIII, p. 313)	Felice Rochi e Pierre Bernard non sono ap- prezzati da Vleughels, e D'Antin ribadisce il con- cetto	
3 aprile 1732 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Je fais copier de beaux tableaux qui, j'espère, seront d'un grand profit à ceux qui y travaillent: je tâche de leur faire comprendre la différence qu'il y a entre ce qu'ils font et ce que les autres ont fait; en travaillant et faisant des réflexions, j'espère qu'ils trouveront le chemin de se rendre habiles» (Correspondance, VIII, p. 317)	Ogni artista, attraverso l'esercizio di copia, deve trovare la propria strada	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
Lettera di Vleughels a D'Antin: «Il n'y a dans l'Académie que les S.rs Ronchi, Vanloo le jeune [François Vanloo], Boiseau et Francin qui n'ayent pas accompli leur temps. V. G., à la prière, que je crois, de M me la duchesse d'Usez, a accordé du temps à Subleiras. Il y en avoit un autre qui méritoit tout; mais un accident imprévu qui vient d'arriver, comme je le dirai plus bas à V. G., a rompu toutes les mesu- res que j'avois prises pour parler en sa faveur. Bernard finit la copie du Germanicus du Pous- sin; il en a encore environ pour une quinzaine de jours. V. G. me dit de lui donner la gratification ordinaire». [] «C'est dommage, c'est un habile garçon et qui peut devenir beaucoup plus habile, quoiqu'il y en ait peu de pareils à lui. J'en suis touché sensible- ment; j'avois pris des mesures avec lui, qui je croy, avec les talens qu'il a, l'auroient conduit au suprême degré. Il peut cependant sans moi aire tout ce que nous avions projetté; mais Rome est un beau séjour pour l'étude, et je minutois, on- noissant tant de beauté dans V.G., de la supplier de lui accorder du temps our accomplir nos pro- jets et renvoyer en France, je dis, un excellent sujet» (Correspondance, VIII, p. 320)	Pierre Bernard termina la copia della Morte del Germanico di Poussin in collezione Barberini.  Nella seconda parte della lettera si parla della partenza improvvisa di Carle Vanloo, costretto a terminare prima il soggiorno in Palazzo Mancini per essersi innamorato di una popolana di Roma	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
Lettera di Vleughels a D'Antin: C'est une coutume établie dans l'Académie qu'on ne pose point le modèle depuis Pâques usqu'à la Pentecôte; il y a des raisons du pays pour cela; de là on reprend à poser le matin au our; cependant, pour occuper et ne pas perdre et temps, on a trouvé le moyen d'occuper la soi- ée: on pose des draperies et j'emprunte des or- mements d'église pour diversifier et pour l'impatroniser du vrai, qui est l'âme de notre métier»  Correspondance, VIII, p. 324)	Gli studi di figura drappeggiata, che sono una delle novità più importanti del direttorato di Vleughels, nascono in realtà come soluzione all'impossibilità, durante il periodo di Pasqua, di far posare il modello nudo  Esempi:  Michel-Ange Slodtz, Studio di figura drappeggiata, 1728-1731. Louvre, inv.32845	
	Pierre Subleyras, <i>Studio di figura drappeggiata</i> , 1728-1733. Louvre, inv. 32949	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
10 maggio 1732 Lettera di D'Antin a Vleughels: «Ayant examiné, Monsieur, le dernier état de vos pensionnaires, leur tems et leurs talens, vous avertirez les s.rs Subleiras, Tremolière, Blanchet et Slodtz pour s'en revenir dans la saison, ayant de beaucoup [dépassé] leur tems, et, à leurs places, je vous en renvoiray deux nouveaux» (Correspondance, VIII, p. 328)	D'Antin chiede che Slodtz, Trémolières, Su- bleyras e Blanchet torni- no a Parigi	
2 luglio 1732 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Je crois que la figure que travaille Slodtz [Cristo di Michelangelo] mérittera la peine d'être envoyée en France, où elle pourra faire un ornement utile; l'original est très beau et j'ai lieu de croire que la copie lui ressemblera. Ce jeune homme a appris beaucoup depuis qu'il est à Rome; il ne travailloit point le marbre; il s'en acquitte passablement, et la figure qu'il fait le perfectionnera beaucoup» (Correspondance, VIII, p. 346)		Vleughels parla della copia di Slodtz dal <i>Cristo</i> di Mi- chelangelo in Santa Maria della Minerva
17 luglio 1732 Lettera di Vleughels a D'Antin: «on dessine d'après les belles antiques qui sont à la maison; on étudie d'après le nu tous les jours; un jour ou deux de la semaine, on peint des têtes de vieillard d'après nature et on copie de temps en temps des excellens tableaux» (Correspondance, VIII, p. 352)	Vleughels accenna allo studio di teste di vecchio, oltre a far riferimento ad altre pratiche effettuate all'Académie  Esempio:  Michel-Ange Slodtz, Testa di vecchio, 1728-1731. Parigi, Louvre, inv. 32851	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
16 aprile 1733 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Les pensionnaires ont diversifié leur étude des soirs de celle du l'année passée; ils ont mis sur l'échauffaut du modelle un très beau grouppe antique qu'ils copient de tous les côtez; on ne sçauroit trop étudier l'antique, et un grand profit on est le récompense» (Correspondance, VIII, p. 435)	Sia pittori sia scultori co- piano una scultura antica ponendola su un piedi- stallo e osservandola da tutti i lati	
18 luglio 1733 Lettera di Vleughels a D'Antin «J'ay nommé les s.r Frontier et Duflos peintres, pour élèves de l'Académie. Ils partiront ce mois de septembre; ainsi, je compte que, comme je vous l'ay mandé, ceux qui doivent revenir cette année leur feront place» (Correspondance, VIII, p. 469)	Arrivano nuovi pension- naires	
2 settembre 1733 Lettera di Ottoboni a D'Antin: «Je suis tellement persuadé de la généreuse bonté de Votre Excellence que j'ai recours à elle, avec une entière confiance d'en expérimenter les effets, en faveur du sr Trémollière, peintre de l'Académie de France, qui, ayant fini le temps qui lui a été prescrit par V. E. de rester dans ladite Académie, se trouv dans l'obligation d'en devoir partir, si elle n'a la complaisance de lui prolonger sa pension encore pour une année, sur le juste motif que M. le Cardinal Albani, camerlingue, à ma réquisition, vient de lui assigner, attendue sa grande habileté, un ouvrage dans la basilique de Saint-Pierre, comme aussi il doit terminer quelques copies d'autres tableaux, que Son Éminence même lui a demandées» (Correspondance, IX, p. 1)	Il cardinale Ottoboni chiede che a Trémolières venga concessa una pro- roga per restare in Acca- demia un anno in più	
4 settembre 1733 Lettera di Vleughels a D'Antin: «La petite figure de la Julie, qu'on exécutte ici en marbre pour S.M., commence à s'avancer, et j'espère que V.G. en sera contente; comme dans l'antique il y a un bras de perdu, c'est une étude pour le sculpteur qui l'a fait d'en étudier un d'après nature et tacher de le rendre si parfait qu'il puisse accompagner en tout le goût de la belle figure qu'il copie, ce qui lui doit être d'un grand profit; c'est le s.r Francin qui l'exécutte». (Correspondance, IX, pp. 6-7)		Claude Francin esegue una copia dalla <i>Giulia</i> o <i>Ninfa</i> con conchiglia

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
13 settembre 1733 Lettera di D'Antin a Vleughels: «Je verrai avec grand plaisir les tableaux que vous envoyez pour le Roy, et je ne doute pas qu'il ne soit fort beau. Je vous envoye la lettre de Trémollière; il peut démeurer à Rome tant qu'il voudra, mais non point aux dépenses de l'Académie, son temps étant fait à lui remplacé» (Correspondance, IX, pp. 6-7)	D'Antin risponde che Trémolières può restare a Roma ma senza ricevere la pensione del re	
28 settembre 1733 Lettera di D'Antin a Vleughels: «Suivant les ordres de Son Éminence M. le Cardinal Ottobon, auquel je ne peux rien refuser, M. Wleughels, directeur de l'Académie royale à Rome, continuera au sr. Trémollière, pensionnaire, le logement et la pension pour la fin de cette année et mil sept cent trente-quatre, quoique son temps soit expiré depuis longtemps, et ce sans tirer à aucune conséquence» (Correspondance, IX, p. 10)	D'Antin cambia idea a seguito della raccoman- dazione di Ottoboni	
3 ottobre 1733 Lettera di D'Antin a Vleughels: «Nos élèves doivent partir aujourd'hui. Je n'ay pu refuser à M. le Cardinal Ottobon une année de délais pour Trémoullière, dont je vous ay fait part par le dernier ordinaire» (Correspondance, IX, p. 13)	Idem	
19 novembre 1733 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Les pensionnaires ne sont pas encore arrivez. Un Religieux de Saint-Antoine m'a assuré les avoir vus à Livourne» (Correspondance, IX, p. 23)	Idem	
29 gennaio 1734 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Après le souper [] on dessine d'après l'antique pendant environ deux heures, ce qui est une merveilleuse étude après qu'on on a étudié le naturel, ce qui fait avant souper» (Correspondance, IX, p. 44)	Descrizione della giornata di studio	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
23 settembre 1734 Lettera di Vleughels a D'Antin: «c'est Trémolliere, qui est un joli garçon, qui a profité ici des bontez de V.G., et, en six ans qu'il y a demeuré, il s'est avancé et a su s'y faire considérer et aimer; il part avec une femme qu'il y a prise et va s'établir à Paris, et dans un peu, que je croi, il aura l'honneur de lui faire la révé- rence» (Correspondance, IX, p. 111)	Trémolières è partito per Parigi	
22 ottobre 1734 Lettera di Vleughels a D'Antin: «On travaille toujours dans l'Académie, et j'amasserai quelques copies que j'enverrai dans le temps à V.G. J'espère qu'il sortira de chez nous quelqu'élève qui se fera honneur en France. Trémollière sera, que je crois, dans un peu à Paris; il a plu ici, et, comme je l'ai déjà dit à V.G., on l'a vu partir à regret; il s'est fait une manière, en copiant certains tableaux que je lui ai procurez, qui ne déplaira pas; elle aura au moins la grâce de la nouveauté. Il a pris une femme ici qu'il emmène avec lui; elle est d'une honnête famille; beaucoup de gens applaudissent à ce mariage, même me trouvant ces jours passez dans la bibliothèque de S.S. j'y rencontrai le Cardinal Guadagne qui m'en parla fort avantageusement; il a bien employé son temps ici, quoiqu'il ait eu deux grandes maladies» (Correspondance, IX, p. 116)	I pensionnaires, fra cui Trémolières, sono partiti da Roma	
11 novembre 1734 Lettera di Vleughels a D'Antin: «Trémolliere est à Lyon, où se repose» (Correspondance, IX, p. 120)	Trémolières è a Lione	
25 novembre 1734 Lettera di Vleughels a D'Antin: «[Trémolière] passera l'hiver à Lyon; il y fait quelqu'ouvrage; il pouvoit se dispenser de ce qu'il a fait; j'ai l'honneur d'être très fort de son sentiment et je lui ai dit; cela n'empêche pas qu'il n'aît du mérite et l'esprit très gracieux» (Correspondance, IX, pp. 124-125)	Trémolières si fermerà a Lione per tutto l'inverno, dove eseguirà numerose tele	

Data	Autori e copie effettuate. Note	Riferimenti alle copie più significative degli allievi scultori
5 dicembre 1734 Lettera di D'Antin a Vleughels: «Pour ce qui est du nommé Ronchi, il n'y a pas de doute qu'il faut le renvoyer, non seulement parce que son temps est fini, mais parce que c'est un mauvais sujet, et, quand il y en a de tels, il ne faut pas attendre qu'ils accomplissent les trois années, et vous devez les renvoyer dès que vous reconnoissez en eux le défaut de talent et de capacité pour l'art dont ils veulent se mêler, car, autrement, c'est abuser des grâces du Roy qui doivent être mieux employées» (Correspondance, IX, p. 130)	D'Antin ribadisce il concetto della mediocrità di Felice Ronchi, il cui in- gresso in Accademia era stato raccomandato	

## IV. Expositions de la place Dauphine (1732, 1734)

#### Exposition de la place Dauphine, luglio 1732

«L'usage d'exposer les Ouvrages des Peintres à la critique du Public, est tres-ancien et tres-utile, par les observations sensées que l'on fait pour la perfection de l'Art, dont les esprits dociles et les gens qui ont du talent, sçavent profiter; masi plus encore par la noble émulation et par l'ardeur naturelle dans tous les hommes d'acquerir de la réputation et de s'élever. Cet usage s'observe tres-exactement à Rome, où l'Académie de S. Luc fait à certains jours un pompeux étalage de ses productions, ce qui attire toujours un grand concours et ouvre un vaste champ aux réflexions et à la critique des Artistes, des connoisseurs, &c.

Notre Académie Royale de Peinture et Sculpture fit une superbe montre de ses ouvrages en 1699 dans la grande Gallerie du Louvre, qui fit beaucoup d'honneur à l'Ecole Françoise, et qui dès ce temps-là lui donna la supériorité sur toutes les autres, au jugement même des Etrangers; jugement qui fut confirmé il y a cinq ans dans le grand Salon du vieux Louvre, où les jeunes Peintres et Sculpteurs de l'Académie exposerent leurs Ouvrages, ausquels le Public rendit justice, en les honorant d'un concours prodigieux. On étoit dans l'habitude d'exposer tous les ans, à l'occasion des Processions de la Fête-Dieu, dans la Place Dauphine, et à l'entrée de cette-Place, du côté du Pont-Neuf, quantité de Tableaux de Peintres anciens et modernes, qui attiroient beaucoup de Spectateurs; mais depuis quelque-temps on n'en voyoit presque plus, au grand regret du public, qui a sçu tres bon gré à quelques jeunes Peintres, qui y ont exposé cette anée plusieurs de leurs Tableaux, qu'on a vûs avec beaucoup de plaisir, principalement ceux du sieur Chardin, de l'Académie Royale, qui sont peints avec un soin et une verité à ne rien laisser à désirer». (Mercure de France, luglio 1732, pp. 1610-1611)

Il confronto con il testo manoscritto in Exposition de tableaux à la place Dauphine le jour de la fete Dieu 1732 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Collection Deloynes, tomo 47, pièce 1196, pp. 35-38), non aggiuge nulla rispetto al Mercure de France.

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Siméon Chardin (1699-1779)	«Deux de ce Tableaux [de Chardin], qui ont été faits pour le Comte de Rottembourg Ambassadeur de France à la Cour de Madrid, representant differens animaux, des Instruments et et Trophées de Musique, et plusieurs autres petits Tableaux, d'utenciles, &c. Mais ce qui lui a fait le plus d'honneur, c'est un Basrelief, peint d'après un Bas-relief de bronze, de François Flamand, représentant des Enfans, que ce fameux Maître faisoit à merveilles, et que le Pinceau de l'habile Peintre a si-bien sçu imiter, que par le secours des yeux, quelque près que l'on soit, on est encore séduit au point qu'il faut absolument mettre la main sur la toile et toucher le Tableau pour être détrompé. On peut voir ce Tableau dans le Cabinet de M. Vanlo, Peintre de l'Académie, du premier rang» (Mercure de France, luglio 1732, pp. 1611-1612)	Strumenti musicali e pappagallo, 1730 circa. 117,5x143,5cm. Parigi, collezione privata  Strumenti musicali e cesto di frutta, 1730 circa. 117x143cm, in origine centinato. Parigi, collezione privata  Diversi dipinti raffiguranti utensili, di ambientazione domestica. Ubicazione attuale ignota  Un dipinto raffigurante il bassorilievo in bronzo di F. Duquesnoy, con Giochi di putti (23,5x40cm). Parigi, collezione privata	Le due tele raffiguranti Strumenti musicali sono commissionate a Chardin dal conte di Rothenbourg, nel 1730 (Chardin 1979, pp. 146-149).  In Chardin 1979, p. 149 è ipotizzato che fossero esposti anche i due dipinti raffiguranti gli Attributi delle Scienze, e gli Attributi delle Scienze, e gli Attributi delle Arti (141x219; 140x215), oggi al musée Jacquemart-André di Parigi, datati 1731. Vista la descrizione piuttosto vaga, e la notevole quantità di opere di tale soggetto eseguite da Chardin nei primi anni Trenta, non è possibile indicare con precisione l'identità degli altri esposti.  Per il dipinto raffigurante il bassorilievo: nel 1731 Chardin aveva collaborato con JB. Vanloo al restauro della Galleria di Francesco I a Fontainebleau (Chardin 1979, p. 156). Secondo un aneddoto del 1780, riportato in D. Carritt, Mr. Fauquier's Chardins, in «The Burlington Magazine», 858, CXVI, 1974, pp. 501-509, Vanloo vede il dipinto esposto, e lo acquista immediatamente
Alexis Grimou (1678-1733)	«On voyoit encore dans la même Place, un beau Tableau du sieur Gri- moud, representant un Joueur de Vielle» ( <i>Mercure</i> de France, luglio 1732, p. 1612)	Ritratto di un suonatore di ghironda. Château de Montreuil- Bellay	Sul pittore l'intervento più completo è ancora: C. Gabillot, <i>Alexis Grimou</i> peintre français, in «Gazette des Beaux-Arts», I, 1911, pp. 157-172, 310-323, 412-426

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jacques Autreau (1657-1745)	«Quatre Portraits du Sr Autreau le fils, qui ont été fort approuvez» ( <i>Mercure</i> de France, luglio 1732, p. 1612)	Quattro ritratti. Ubica- zione attuale ignota	Sul pittore, ancora oggi poco conosciuto: N. Childs, <i>Jacques Autreau</i> , in «The Burlington Magazine», CIX, 771, giugno 1967, pp. 339
Blaise-Nicholas Le Sueur (1716-1783)	«Plusieurs [portraits] du Sr le Sueur, et quelques autres» ( <i>Mercure de France</i> , luglio 1732, p. 1612)	Diversi ritratti, tra cui quello di Eustache La Sueur. Ubicazione attuale ignota	Il pittore è allievo di JB. Vanloo. Dal 1748 si trasferisce a Berlino, dove nel 1756 diventa direttore della Kunstacademie (N. Jeffares, <i>Dictionary of pastellists before 1800</i> , edizione online, voce <i>Le Sueur</i> , <i>Blaise Nicholas</i> )
Hyachinte Rigaud (1659-1743)	«Mais ce qui fit le plus de plaisir, c'est le Portrait du grand pere du Sr. Matheron, Marchand Jouaillier à Paris, peint il y a 49 ans, par l'illustre M. Rigaud, et qui est un des plus beaux morceaux qu'on sçauroit voir» (Mercure de France, luglio 1732, p. 1612)	Ritratto del gioielliere Matheron, 1683 circa. Ubicazione attuale ignota	Dezallier d'Argenville riporta questo aneddoto: "Quelques portraits commencèrent sa réputation; son premier morceau fut le portrait d'un nommé Materon, joaillier, qu'il fit au premier coup dans le goût de VanDyck. Ce portrait passa successivement au fils et au petit-fils du joailier. Ce dernier, voulant s'assurer s'il était de Rigaud, le fit porter chez lui. Sur le nom de Materon, Rigaud reconnu son ouvrage: La tête, dit-il, pourraît être de Van Dyck, mais la draperie n'est pas digne de Rigaud, et je la veux repeindre gratuitement []» (Abrégé,1745, p. 10). Il ritratto dovrebbe dunque risalire al 1683

### Exposition de la place Dauphine giugno 1734

«Le Public et les Curieux en Peinture, ont vû avec plaisir le jour de l'Octave de la Fête Dieu, dans la Place Dauphine, quelques Tableaux de divers Maîtres et de plusieurs jeunes Peintres, exposez par ceux qui les possedent».

(Mercure de France, giugno 1734, p. 1405)

Per la prima volta viene specificato che i dipinti erano esposti ma già appartenenti a proprietari, e dunque a volte di alcuni anni precedenti. Negli anni Trenta, notiamo che la descrizione offerta delle opere è molto meno accurata, in particolare per quanto riguarda le dimensioni.

Il confronto con il testo manoscritto in Exposition de tableaux à la place Dauphine le jour de la petite fete Dieu (Parigi, Bibliothèque nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Collection Deloynes, tome 47, pièce 1197, pp. 39-40), non aggiunge nulla rispetto al Mercure de France.

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-François de Troy (1679-1752)	«On en voyoit deux en hauteur, de M. de Troy, avec une extréme satisfaction, dont l'un représente une Fuite en Egypte, et l'autre, un Sujet François et très-galant, c'est une Dame à sa Toilette, debout dans le moment qu'on s'habille» (Mercure de France, ottobre 1734, p. 1405)	Fuga in Egitto. Ubicazione attuale ignota  Dama alla toeletta, 1734 circa. Parigi, collezione privata. 0,81 x L. 0,64. Pendant raffigurante una Dama che appende un nodo alla spada di un cavaliere (stesse dimensioni), che però non viene descritto dal Mercure de France	C. Leribault, Jean-François de Troy, Parigi 2002, p. 334 la riconosce in una tela oggi in collezione privata parigina, indicata dall'Extrait de la vie de M. de Troy come eseguita nel 1727. Ne esiste anche una replica, di minore qualità e di più piccole dimensioni, su cui si può leggere la data 17[3]4 (Kansas City, The Nelson Atkins Museum of Art, F82-36/2, 64,77x45,72 cm). Forse quest'utima è stata realizzata subito dopo l'esposizione, visto il successo riscontrato dall'originale. Da segnalare che sul sito del museo il dipinto è indicato come copia da De Troy, e datato 1764  L'originale, che Leribault data al 1734, era probabilmente di proprietà di Germain-Louis Chauvelin, da cui è venduta nel 1762

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Siméon Chardin (1699-1779)	«Seize Tableaux du sieur Chardin; le plus grand représente une jeune personne qui attend avec impatience qu'on lui donne de la lumiere pour cacheter un lettre. Les figures sont grandes comme Nature» (Mercure de France, giugno 1734, p. 1405)	Il dipinto più grande raffigura una Ragazza che attende con impazienza di poter sigillare una lettera, 1733 circa. Berlino, Charlottembourg, inv. Nr. GK I 4507, 146x147 cm	La tela di Berlino è firmata e datata 173(3?): Chardin, 1979, pp. 193-195.  G. Wildestein in Chardin, Zurigo 1969, ipotizza che uno dei 16 dipinti esposti possa riconoscersi nel Cane con selvaggina e fucile del Museum of Art di Pasadena (F.1972.56.P), 1730 circa; ipotesi confutata in Chardin, 1979, p. 113, per via delle dimensioni troppo grandi della tela, che superano quella di Charlottembourg  Non credo sia possibile anche per il soggetto, che rappresentava comunque il passato di Chardin, non gli orientamenti del presente

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Siméon Chardin (1699-1779)	«Les autres du même Auteur, sont des Jeux d'Enfans, fort bien caracterisez, des Trophés de Musique, des Animaux morts et vivans; et autres Sujets dans le goût de Tenier, où l'on trouve une grande verité» (Mercure de France, giugno 1734, pp. 1405-1406)	Fanno sempre parte delle 16 tele citate in precedenza:  Giochi di putti. Ubicazione attuale ignota  Trofei di musica. Ubicazione attuale ignota  Strumenti musicali e pappagallo, 1730 circa. 117,5x143,5cm. Parigi, collezione privata  Strumenti musicali e cesto di frutta, 1730 circa. 117x143cm, in origine centinata. Parigi, collezione privata  Varie nature morte con animali. Ubicazione attuale ignota  Altri soggetti nel gusto di Teniers. Ubicazione attuale ignota	Le due tele raffiguranti Strumenti musicali erano già state esposte in place Dauphine nel 1732. Commissionate a Chardin dal conte di Rothenbourg, nel 1730 (Chardin 1979, pp. 146-149).  E' interessante che i soggetti vengano definiti nel gusto di Teniers, e d'«une grande verité». Non c'è il pittoresco di Oudry, che non aveva nulla di reale.  Possiamo ipotizzare che uno dei «Jeux d'Enfans» esposti sia il dipinto raffigurante Putti che giocano con una capra, da un bassorilievo di Duquesnoy, esposto in place Dauphine nel 1732 (per cui si veda Chardin 1979, pp. 154-156)  Alcuni degli altri vanno di certo riconosciuti nel gruppo di dipinti omogenei per soggetti (Nature morte con utensili, verdure e animali morti) e per dimensioni (30x40 circa) che viene eseguito da Chardin fra il 1730 e il 1732 circa (repertoriati in Chardin 1979, pp. 159-179)  In Chardin 1979, p. 197 è ipotizzato che anche le tele raffiguranti una Donna che tira l'acqua, e una Lavandaia (Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM781, NM780 (38x42cm; 37x42,5)possano essere state esposte

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Charles-Joseph Natoire (1700-1777)	«Deux du sieur Natoire, digne Eleve de M. le Moine. Ce sont deux Su- jets tirez de la Fable, une Galathée, Tableaux de Chevalet» (Mercure de France, giugno 1734, p. 1406)	Galatea. Ubicazione attua- le ignota, 1734 circa  Soggetti di Favole. Ubica- zione attuale ignota, 1734 circa	Citati come dipinti perduti in S. Caviglia Brunel, Charles-Joseph Natoire, Parigi 2012, p. 220
Blaise Nicholas Le Sueur (1716-1783)	«Quatre du sieur le Sueur, petit neveu du célebre Eustache La Sueur. Le Portrait d'un Musicien en Arménien, tenant une Flute, Autre Portrait d'un Peintre, &c. Deux Enfans dans le goût de Grimoud, le petit Garçon tient une Flute, et la petite Fille un papier de Musique, &c.» (Mercure de France, giugno 1734, p. 1406)	Ritratto di un musico in veste di Armeno, con un flauto; Ritratto di un pittore; Due putti nel gusto di Alexis Grimou, il bimbo con un flauto e la bimba con uno spartito in mano. Ubicazioni attuali ignote	

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Louis Tocqué (1696-1772)	«Deux Portraits du sieur Toquet» (Mercure de France, giugno 1734, p. 1406)	Due ritratti. Ubicazione attuale ignota	Nel gennaio 1734 il pittore era stato ricevuto all'Académie di Parigi, presentando due ritratti: di Louis Galloche e di Jean-Baptiste Lemoyne (A. Doria, Lonis Tocqué, Parigi 1929, p. 49). Non è da escludere che in place Dauphine, a giugno, esponga questi due dipinti. Nel luglio 1735 inoltre espone in accademia due ritratti, forse gli stessi presentati in place Dauphine.  Ritratto di Lonis Galloche. Parigi, Louvre, inv 8168 (130x198 cm)  Ritratto di Jean-Baptiste Lemoyne. Parigi, Louvre, inv. 8171 (130x198 cm)
Jacques Autreau (1657-1745)	«Trois Portraits du sieur Autreau» ( <i>Mercure de</i> <i>France</i> , giugno 1734, p. 1406)	Tre ritratti. Ubicazione attuale ignota	Jacques Autreau è pittore e autore di opere teatrali. Diversi suoi ritratti si conservano al Musée du château de Versailles

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Charles Lamy (1689-1743)	«Un grand Tableau du Sieur Lami, représentant une Assomption» (Mer- cure de France, giugno 1734, p. 1406)	Assunzione della Vergine, 1734. Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 1793-9-1 325,5 x 223 cm	Il pittore è agréé in Académie nel 1733. La tela era destinata al convento delle Dame della Carità di Tours, per il quale nel 1735 Lamy realizzerà una seconda tela, oggi sempre al Musée des Beaux-Arts di Tours, con Monache in adorazione del Sacro Cuore. Agréé all'Académie di Parigi nel 1733; ricevuto nel 1735 (B. Lossky, Charles Lamy peintre de l'Académie Royale, in «Archives de l'art français», 22, 1959, pp. 108-114).
Charles Dubois	«Deux Paysages en large, du sieur Charles du Bois de Valencienne, &c.» (Mercure de France, giugno 1734, p. 1406)	Due paesaggi. Ubicazione attuale ignota	Il pittore è originario di Valenciennes, dove è registrato fra i confratelli di San Luca fino al 1730 (F. Machelart, Peintres et sculpteurs de la Confrérie Saint-Luc de Valenciennes aux XVIIe et XVIIIe siècles, Valenciennes 1987, p. 59). Fu per tramite del pittore che Watteau entrò nella cerchia dell'Elettore (L'art du théâtre à Valenciennes au XVIIIe siècle, catalogo della mostra, Valenciennes 1989). Alcuni suoi paesaggi sono tradotti in stampa da G. Demarteau

# V. Esposizioni all'Académie Royale (1735, 1736, 1737)

Si riportano qui di seguito le tabelle relative alle tre esposizioni organizzate dall'Académie Royale negli anni Trenta del Settecento. Nel 1735, nel 1736 e nel 1737 si svolgono infatti delle piccole mostre di dipinti indette in occasione di nomine di nuovi accademici, a cui possono partecipare solo gli artisti già ricevuti in Académie. Anche in questo si riportano qui le tabelle che ricostruiscono l'insieme delle opere esposte, e le descrizioni offerte dal *Mercure de France*.

Esse possono leggersi come preparatorie al Salon del 1737, a cui partecipano i più celebri artisti del panorama parigino ma non solo, anche con opere eseguite diversi anni prima. Rispetto alle esposizioni degli anni Venti, e anche del Salon del 1725, si nota una maggiore presenza di opere di genere storico. Nell'esposizione svoltasi in Académie nel luglio 1737, pochi mesi prima del Salon, è possibile registrare un buon numero di tele preparate per il ciclo decorativo dell'Hôtel de Soubise a Parigi, che rappresenta una delle più importanti imprese di decorazione di interni degli anni Trenta.

## Esposizione all'Académie di Parigi, giugno 1735

#### Description abregée des Tableaux qui ont exposez à l'Académie de Peinture et de Sculpture

«L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, ayant voulu juger avec connoissance de cause, de la capacité des habiles gens qui la composent, à l'occasion d'une Election d'Officiers, résolut, que le Samedy 2. de Juillet, chacun des prétendans feroit aporter quelques morceaux de sa façon, fait ou fini dan la présente année. Voici le détail des principaux» (Mercure de France, giugno 1735, p. 1383).

Il confronto con la Description abregée des tableaux exposés à l'Académie de peinture et de sculpture 2 juillet 1735 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Collection Deloynes, tomo XLVII, pièce 1198, pp. 41-47) non aggiunge nulla rispetto a quanto riportato dal Mercure de France.

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Baptiste Vanloo (1684-1745)	«M. Vanloo, pere, premier Adjoint et Professeur, fit voir des Morceaux, l'un représentant L'Entrée de Jésus Christ dans Jérusalem; l'autre, la Résurrection du Lazare; l'un et l'autre destinez pour l'Eglise de S. Martin des Champs, où sont les grandes compositions de l'illustre Jean Jouvenet. Il eut un applaudissement géneral, tant pout la belle et noble composition des Sujets, que pour la grande maniere de peindre; le grand goût des Draperies et la richesse du fond» (Mercure de France, giugno 1735, p. 1384)	Entrata di Cristo a Gerusa- lemme; Resurrezione di Lazzaro. Ubicazione attuale ignota	Entrambi i dipinti erano destinati alla chiesa di Saint-Martin-des-Champs a Parigi; il ciclo di tele all'interno della chiesa comprendeva anche una Resurrezione di Lazzaro di Jean-Jouvenet, e una Guarigione del paralitico di Jean Restout, esposta al Salon del 1725 (C. Gouzi, Jean Restout, Parigi 2000, pp. 209-210). In place Dauphine, nel 1725, Jean-Baptiste Vanloo aveva esposto in place Dauphine nel 1723, tra le altre opere, uno Zoppo guarito alle porte del Tempio per il medesimo ciclo decorativo

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761)	«M. Collin de Vermond, second Adjoint, exposa un grand Tableau d'Eglise pour les Capucins du Marais, où l'on voit déja un grand Tableau de l'Annonciation de la Vierge, de sa main. Celui-cy représente S. Siméon, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. Ce Tableau est fort estimé dans toutes des parties; il fit voir aussi une Cyropédie, ou Histoire du grand Cyrus, en trente-deux petits Tableaux, tirez de l'Histoire Sainte, d'Hérodote, de Xénophon, Justin, Joseph, &c. Cette Suite eut des loüanges de toute l'Académie; on y trouva une grande fécondité de génie, jointe à la correction du Dessein, à l'expression des caracteres et à la riche varieté de la composition. Il commence son Histoire par la Prophetie d'Isaie concernant Cyrus; il passe ensuite à sa naissance, et conduit le Spectateur par toutes ses grandes Actions, jusquà sa mort. Aucun de ces Sujets n'a jamais été traité, si ce n'est celui de Rubens, dans le Tableau que l'on voit au Palais Royal, représentant la tête de Cyrus plongée dans le sang. L'Auteur se fera, sans doute, un plaisir de les faire voir aux Curieux. Il demeure rue Grenier S. Lazare, au coin de la rue Beaubourg» (Mercure de France, giugno 1735, pp. 1384-1385)	Presentazione al tempio, 1735. Lione, Primaziale Saint Jean  32 piccole tele (38x47 cm circa) con le Storie di Ciro. Si tratta di bozzetti per i dipinti poi presentati al Salon del 1737 e nel 1751:  - Isaia profetizza la nascita di Ciro, 1735. Ubicazione attuale ignota  - Sogno di Astiage, 1735. Ubicazione attuale ignota  - Astiage affida Ciro ad Arpage per ucciderlo, 1735. Ubicazione attuale ignota  - Il pastore salva Ciro, 1735. Ubicazione attuale ignota	Ricevuto in Accademia nel dicembre 1725, e diventato professore aggiunto nel novembre 1733, l'artista aveva partecipato al concorso di pittura del 1727. Allievo di Hyachinte Rigaud e di Jean Jouvenet. AL 1721 risale il soggiorno a Venezia.  La tela con l'Annunciazione, che come la Presentazione al tempio si trovava in origine presso la chiesa dei Cappuccini del Marais a Parigi, oggi è conservata nella chiesa lionese di Saint Just (X. Salmon, Hyacinthe Collin de Vermont ressuscité: quelques oeuvres à sujet religieux, in «Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon», 14, 1991, pp. 83-97)  Per le Storie di Ciro: X. Salmon, La Cyropédie de Hyacinthe Collin de Vermont, 1735, in «Gazette des BeauxArts», CXXIV, 1994, pp. 243-266

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Autore  Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761)	Storie di Ciro, continuazione dalla pagina precedente	Luogo attuale  - Battaglia di Ciro adolescente, 1735. Digione, Musée Magnin, inv. 1938F174  - Ciro si difende davanti ad Astiage, che lo riconosce, 1735. Versailles, Musée	Note
		1735. Versailles, Musee Lambinet, inv. 94.2.2  - Astiage fa interrogare il pastore, 1735. Ubicazione attuale ignota  - Arpage scopre l'uccisione del figlio da parte di Astiage, 1735. Ubicazione attuale ignota  - Ciro sconfigge Arpage, 1735. Ubicazione attuale ignota	
		- Ciro sconfigge Arpage, 1735. Ubicazione attuale ignota  - Arpage si vendica di Astia- ge, 1735. Ubicazione at- tuale ignota  - Ciro fa bruciare uno dei re che ha sconfitto, 1735. Ubi- cazione attuale ignota	
		- Ciro sconfigge Evilmerodech, 1735. Ubicazione attuale ignota	

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761)	Storie di Ciro, continua- zione dalla pagina prece- dente	- Gobrias presenta sua figlia a Ciro, 1735. Ubicazione attuale ignota	
		- Pentea saluta Ciro prima della battaglia, 1735. Ubi- cazione attuale ignota - Abradate muore in batta-	
		glia, 1735. Ubicazione attuale ignota	
		- Un soldato porta un cavallo a Ciro, 1735. Ubicazione attuale ignota	
		- Ciro piange Abradate, 1735. Versailles, Musée Lambinet, inv. 79.3.1	
		- Ciro cerca di conquistare Babilonia, 1735. Ubicazio- ne attuale ignota	
		- Festino di Baldassarre, 1735. Digione, Musée Magnin, inv.1938F175	

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Hyachinte Collin de Vermont (1693-1761)	Storie di Ciro, continuazione dalla pagina precedente	- Davide spiega a Baldassarre «Mane, Thecel, Phares», 1735. Ubicazione attuale ignota  - Ciro assale Babilonia, 1735. Versailles, Musée Lambinet, inv. 94.2.3  - Ciro rende la libertà agli ebrei, 1735. Ubicazione attuale ignota  - Trionfo di Ciro, 1735. Ubicazione attuale ignota  - Ciro ottiene in sposa la figlia di Dario, 1735. Ubicazione attuale ignota  - Ciro ottiene in sposa la figlia di Dario, 1735. Ubicazione attuale ignota	

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Hyachinte Collin de Vermont (1693-1761)	Storie di Ciro, continua- zione dalla pagina prece- dente	- Ciro riabbraccia il padre Cambise, 1735. Ubicazio- ne attuale ignota	
		- Nozze di Ciro e Mandane, 1735. Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 1973-2-1 - Ciro finge di voler sposare la vedova Tomiri, 1735. Ubi-	
		cazione attuale  - Ciro viene ucciso, 1735.  Ubicazione attuale ignota	
		- La regina Tomiri fa anne- gare la testa di Ciro nel san- gue, 1735. Versailles, Mu- sée Lambinet, inv. 79.3.3	
		- Alessandro fa deporre una corona d'oro sulla tomba di Ciro, 1735. Versailles, Musée Lambinet, inv. 79.3.4	

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Carle Vanloo (1705-1765)	«M. Vanloo, le fils, nouvellement Adjoint, montra quatre ou cinq Morceaux; un Christ mourant, d'une très-belle expression, S. Antoine et S. Paul Hermite, un grand Portrait en pied, qui furent tous trouvez peints avec un grand caractere de Dessein et une heureuse facilité de Pinceau» (Mercure de France, giugno 1735, p. 1385)	Cristo morente. Ubicazione attuale ignota  I santi Antonio e Pietro E-remita. Ubicazione attuale ignota  Ritratto a figura intera, 1734-1735 circa. Versailles, Musée national du château, inv. MV4484 (145x109cm)?	Un'opera raffigurante il Cristo morente non è citata nel catalogo di riferimento del pittore: Carle Vanloo, a cura di MC. Sahut, Nizza 1977.  Nel catalogo Carle Vanloo 1977, p. 93 si fa riferimento a una tela raffigurante la Vergine con tre santi, fra cui san Francesco e sant'Antonio (perduta), che era parte della collezione Somis a partire dagli anni Cinquanta del Settecento; ma non si cita un'opera con i santi Antonio e Paolo Eremita, che potrebbe tra l'altro essere una copia o una ripresa dal dipinto di Reni in collezione Giustiniani con la Madonna e il Bambino fra i santi Antonio e Paolo Eremita, studiata anche da Trémolières negli anni romani  Il ritratto a figura intera potrebbe riconoscersi nel Ritratto d'uomo (molto probabilmente un mercante di stoffe), oggi conservato presso Versailles, Musée national du château, inv. MV4484, oggi datato fra il 1730 e il 1740

# Tabelle

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Charles-Joseph Parrocel (1688-1752)	«M. Parossel, présenta la Sortie du Cortége de l'Ambassadeur de Turquie par le Pont tournant du Château des Tuileries, qui lui fit tout l'honneur possible, tant pour la magnifique dispositions, que pour la grande intelligence, la belle dégradation, la sçavante varieté et le contraste des attitudes. Ce beau Morceau est trop digne de la curiosité publique, pour ne pas annoncer aux Connoisseurs qu'ils pouront le voir aux Gobelins, où demeure l'Auteur» (Mercure de France, giugno 1735, pp. 1385-1386)	Uscita del corteo dell'Ambasciatore di Turchia dal ponte del castello delle Tuileries, 1735. Versailles, Musée national du château	

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
François Boucher (1703-1770)	«M. Boucher avoit fait aporter quatre petits Morceaux, représentants les quatre Saisons, par de petites femmes et des enfans, qu'on trouva trèsbeaux, tant pour la vive couleur, le relief et le Pinceau, que pour l'aimable invention» (Mercure de France, giugno 1735, p. 1386)	Autunno, 1735. Incisione di P. Aveline. Parigi, Louvre  Inverno, 1735. Incisione di P. Aveline. Parigi, Louvre  Primavera, 1735. Incisione di P. Aveline. Parigi, Louvre  Estate, 1735. Incisione di P. Aveline. Parigi, Louvre	K. Scott, Child's Play, in The Age of Watteau, Chardin2003, p. 96 segnala la tela con l'Autunno della serie di Boucher sul mercato dell'arte svizzero.  Nel 1735 vengono pubblicate anche le Stagioni, incisioni di Pierre Aveline a partire da dipinti che Charles Natoire aveva fatto per il castello di La Chapelle-Godefroy. Cfr. François Boucher, catalogo della mostra, Parigi 1980, p. 129

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Charles-Joseph Natoire (1700-1777)	«M. Natoire, donna plusieurs Tableaux, dont le plus grand représentoit Sancho Pança dans son Gouvernement exrçant la Justice; l'Académie fut très Satisfaite de l'agréable composition, aussi bien que de la legereté du Pinceau et de la belle couleur» (Mercure de France, giugno 1735, p. 1386)	Diversi dipinti, fra cui Sancho Panza governa esercitando la Giustizia, 1735	Nel 1734 viene richiesta a Natoire una serie di cartoni per la Storia di don Quichotte, tessuta poi dalla Manifattura di Beauvais fra il 1735 e il 1736. L'episodio qui citato si riferisce al governo di Sancho Panza nell'isola Barataria. Potrebbe trattarsi del Pranzo di Sancho nell'isola di Baratia (325x538 cm)  (S. Caviglia Brunel, Charles-Joseph Natoire, Parigi 2012, p. 252), o più probabilmente il Sancho Panza e la mercante di nocciole, firmato e datato 1735 (330x465cm). Entrambi a Compiègne, Musée et domaine nationaux du château, inv. 38.765; 36.766 (Eadem, 2012, p. 254; cfr anche Don Quichotte vu par un peintre du XVIIIe siècle: Natoire, catalogo della mostra, a cura di O. Picard Sébastiani, MH. Krotoff, Compiègne 1977, pp. 44-57)
Etienne Jeaurat (1699-1789)	«M. Jaurat, montra trois Tableaux; le plus grand représentoit S. Antoine, sacré Evêque, il fut aplaudi dans toutes les parties de l'Art. Les Amateurs auront la satisfaction de le voir dans la Maison de l'Auteur, au bas de Fossez S. Victor» (Mercure de France, giugno 1735, p. 1386)	Tre dipinti, fra cui  Sant'Antonio consacrato ve- scovo. Ubicazione attuale ignota	Il pittore è accettato in Académie nel 1731, e ri- cevuto nel 1733.

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jean-Siméon Chardin (1699-1779)	«M. Chardin exposa quatre petits Morceaux excellents, représentans de petites femmes ocupées dans leur ménage et un jeune garçon s'amusant avec des cartes. On loüa beaucoup sa touche sçavante et la grande varieté qui regne par tout avec une intelligence peu commune» (Mercure de France, giugno 1735, p. 1386)	Quattro piccoli dipinti: tre raffiguranti donne occupate in lavori domestici (per due di essi potrebbe facilmente trattarsi di Donna che tira l'acqua alla fontana  Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM781 (38x42cm), 1733 o 1735 (non si legge bene l'ultima cifra)  Donna che sbianca la biancheria. Stoccolma, National Museum, inv. NM780 (37x42,5cm)  Ragazzo che gioca a carte, 1735 Nuneham, The Manor House, inv. 82.2007 (79x100cm)	I primi due dipinti sono riconosciuti come esposti nel 1735 in <i>Chardin</i> 1979, pp. 195-200. Secondo Mariette il primo dei due apparteneva fino al 1745 a La Roque, cronista del <i>Mercure de France</i> , per cui era stato dipinto (ivi, 1979, p. 195-196).  Il Ragazzo che gioca a carte è pendant della <i>Dama che prende il thé</i> di Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery (80x101 cm, datata sul retro febbraio 1735), che invece non fu esposta nel 1735 ma al Salon del 1739  Interessante il fatto che i due dipinti provengano dalla collezione Carignano, vendita di Londra del 26 febbraio 1765. JB. Vanloo, maestro di Chardin, era legato ai Carignano, così come Joseph-Ferdinand Godefroy, uno dei primi committenti del pittore, residente in place Dauphine ( <i>Chardin</i> 1979, pp. 216-218)
Louis Tocqué (1696-1772)	«M. <i>Tocque</i> donna deux Portraits qui eutent l'approbation generale» ( <i>Mercure de France</i> , giugno 1735, p. 1386)	Due ritratti. Ubicazione attuale ignota	

«Plusieurs autres de ceux qui composent l'Académie, exposerent aussi des Morceaux de leur composition, tant pour l'Histoire, que pour les autre talens, auxquels on donneroit ici avec plaisir toutes les louanges qu'ils méritent; mais ce détail meneroit trop loin. Ce petit narré suffit pour prouver que jamais la Peinture n'a été portée en France à un plus haut point, ni par un plus grand nombre d'habiles gens, qu'elle l'es aujourd'hui. Nous prendrons la liberté d'ajoûter au Memoire qu'on vient de lire, auquel nous n'avons aucune part, que cette exposition de Tableaux, quoiqu'en très-petite quantité et par un trèspetit nombre d'Académiciens, n'a pas laissé d'attirer dans les Salles de l'Académie, un concours considérable, des Gens de l'Art, des Connoisseurs et des Amateurs, qui ont marqué beaucoup d'empressement et d'ardeur pour la Peinture, la Sculpture, la Gravûre, &c. Cet empressement semble demander hautement une exposition publique des Ouvrages de notre Académie, dont le Public n'a pas été gratifié depuis très-long-temps, malgré l'exemple fréquent qu'en donnent les Académies d'Italie. Outre le plaisir et la magnificence du Spectacle, on laisse à juger de l'utile émulation que cela donne pour l'avancement des Arts et la perfection du goût. Dans l'Assemblée tenue après l'Examen de tous ces Ouvrages, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, élût pour Professeur M. Vanloo, pere, pour Adjoints à Professeur, Mrs. Vanloo, fils, Boucher et Natoire, et pour Conseillers, Mrs Lancret et Parosselv (*Mercure de France*, giugno 1735, pp. 1387-1388)

## Esposizione all'Académie di Parigi, luglio 1736

«Le premier Samedi de Juillet, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, proceda à l'Election de quelques Officiers.

M. *Christophe*, ci-devant Professeur, fut nommé à la place d'Adjoint à Recteurs, vacante par la morte de M. Bertin.

M. Dumont le Romain, passa au rang des Professeurs, et M. Charle Vanloo, fut fait Adjoint à Professeur.

Il y eut une Exposition de Tableaux qui attira un concours considerable de Curieux» (*Mercure de France*, luglio 1736, p. 1639)

Il confronto con la Exposition de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 1736 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Collection Deloynes, tomo XLVII, pièce 1200, pp. 51-54) non aggiunge nulla rispetto a quanto riportato dal Mercure de France.

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Jacques Dumont le Romain (1701-1781)	«M. Dumont en exposa deux [tableaux], dont l'un répresentoit Nôtre Seigneur baptisé pas S. Jean, et l'autre, l'Education de l'Amour» (Mercure de France, luglio 1736, p. 1639)	Battesimo di Cristo. Ubicazione attuale ignota  Educazione dell'Amore. Ubicazione attuale ignota	Il Battesimo di Cristo era originariamente previsto per la chiesa parigina di Saint-Jean-en-Grève, di- strutta alla fine del Sette- cento.
Carle Vanloo (1705-1765)	«M. Vanloo, y exposa une Fuite en Egypte, et Joseph & Putiphar» (Mercure de France, luglio 1736, p. 1639)	Fuga in Egitto, 1736. Sceaux, Collezione Milgrom (223x136cm)  Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre. Ubicazione attuale ignota	Per la Fuga in Egitto cfr. Parcours d'un collectionneur. L'histoire, la fable et le portrait, Parigi 2007, dedicato alla collezione Milgrom.  Per il Giuseppe e la moglie di Putifarre: Carle Vanloo, 1977, p. 90. Attualmente conosciamo la composizione grazie a uno schizzo di Gabriel de Saint Aubin, a margine di un esemplare del catalogo di vendita del principe de Conti (1777), con annotazione di provenienza dalla collezione Blondel de Gagny

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783)	«M. d'André Bardon, exposa un grand Tableau de 20 pieds de longeur, représentant les bonnes oeuvres des Filles de S. Thomas de Villeneuve. Ces Demoiselles s'occupent principalement à donner l'aumone aux Pauvres, à soigner les Malades dans les Hôpitaux; et à l'éducation des jeunes personnes. Ce grand morceau est placé dans l'Eglise des Filles de S. Thomas, rue de Sevre. Il a été ordonné par M. le Curé de S. Sulpice» (Mercure de France, luglio 1736, p. 1639)	Le Buone Opere delle Figlie di San Tommaso da Villeneuve. Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. 2003.1.1. Bozzetto per la tela presentata in questa occasione	Disegno preparatorio a Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. AG 1975.4.1203
Charles-Joseph Natoire (1703-1777)	«M. Natoire, exposa un Tableau, représentant une Fontaine, sous la Figure d'une Naiade, accompagnée d'un Triton, et de deux petits Enfans groupiés, avec une Dauphin. Ce morceau est de tiné pour la décoration d'un Buffet» (Mercure de France, luglio 1736, p. 1639)	La Fontana, 1736. (215x151cm) Collezione privata	Il dipinto è datato e firmato. Esiste un pendant raffigurante il <i>Trionfo di Bacco</i> , di dimensioni coincidenti, che però non fu esposto nel 1736 ma al Salon del 1738 (S. Caviglia Brunel, <i>Charles-Joseph Natoire</i> , Parigi 2012, p. 26; cfr anche <i>The Arts in France</i> , 2005, pp. 182-183, per entrambe le tele)

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Hyachinte Collin de Vermont (1693-1761)	«M. Colin de Vermont, exposa une Descente de Croix, et deux autres petits Tableaux de l'Histoire de Telemaque» (Mercure de France, luglio 1736, p. 1639)	Discesa dalla croce. Ubicazione attuale ignota  Piccole tele con la Storia di Telemaco.  Ubicazione attuale ignota	Il primo dipinto sarà anche esposto al Salon del 1737.  Un disegno raffigurante Telemaco ed Eucari, da collegare probabilmente a uno degli episodi della Storia presentata in Académie, si trova presso il Louvre, Arts graphiques, inv. 25261 (35x48cm)
Etienne Jeaurat (1699-1789)	«M. Jeaura, exposa un Tableau représentant un Miracle de S. François Xavier, resuscitant un mort dans les Indes» (Mercure de France, luglio 1736, p. 1640)	Miracolo di san Francesco Saverio. Ubicazione attuale ignota	

## Esposizione all'Académie di Parigi, luglio 1737

«Le Samedi 6 Juillet, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, procéda à l'Election de plusieurs Officiers. M. Lépicié, Graveur ordinaire du Roy et Secretaire de l'Académie, ouvrit la Séance par l'énumeration des Places qu'il y avoit à remplir [...] M. Le Lorrain, ci-devant Adjoint à Recteur, fut nommé à la Place de Recteur, vacante per la mort de M. Hallé. M. Caze, ci-devant Professeur, fut élu Adjoint à Recteur. Mrs. Carle Vanloo, Boucher, et Natoire, passerent au rang de Professeurs, et Mrs. Jeaurat, Adam, Dandré Bardon et Trémolières, furent faits Adjoints à Professeur. Il y eut à cette occasion une exposition de Tableaux, qui attira un concours considérable de curieux» (Mercure de France, luglio 1737, p. 1619)

Il confronto con la Exposition de tableaux et nomination de nouveaux officiers à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 6 juillet 1737 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Collection Deloynes, tomo XLVII, pièce 1202, pp. 55-59) non aggiunge nulla rispetto a quanto riportato dal Mercure de France.

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Carle Vanloo (1705-1765)	«la Ceinture de Vénus, ou Junon qui engage Jupiter à prendre le parti des Grecs contre les Troyens, Sujet tiré de l'Iliade, et un Concert» (Mercure de France, luglio 1737, pp. 1619-1620)	Giove e Giunone, 1737. Parigi, Archives Nationales (147x158cm)  **TOTAL CONTROL OF PARIS IN THE WAIL CONTROL OF THE WAIL CONTR	La prima tela, datata 1737, fa parte delle commissioni ricevute da Vanloo per l'Hôtel de Soubise a Parigi (Carle Vanloo, 1977, p. 45)  Per il Concerto di Londra: Carle Vanloo, 1977, p. 43. Il suo pendant è il Sultano che fa ritrarre la moglie, al Virginia Museum of Fine Arts di Richmond, inv. 59.20 (66x76 cm): ivi, p. 44. Entrambi sono datati 1737, e verranno esposti anche al Salon di tale anno
François Boucher (1703-1770)	«trois Tableaux de fantasies, de <i>Figures</i> , de <i>Paysages</i> et d' <i>Animaux</i> , faits pour le Roy» ( <i>Mercure de France</i> , luglio 1737, p. 1620)	Tre dipinti di Figure, Pae- saggi e Animali, 1737. Ubicazione attuale ignota	

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Charles-Joseph Natoire (1700-1777)	«trois Tableaux, aussi, faits pour le Roy, représentant un Repos de Chasse, un Embarquement et une Fête Marine, avec deux autres en rond, dont un Sujet tiré du Pastor Fido» (Mercure de France, luglio 1737, p. 1620)	Riposo durante la caccia, 1737. Potrebbe essere riconosciuto in uno dei seguenti dipinti: di ubicazione ignota, oppure di un dipinto in collezione privata (entrambi 100x0,844cm)  La pesca, 1737. Collezione privata (116x166cm)  Pastor Fido, 1737. Ubicazione attuale ignota Un altro dipinto tondo di soggetto non specificato	Le due ipotesi per il Riposo durante la caccia sono presentate in S. Caviglia Brunel, Charles-Joseph Natoire, Parigi 2012, pp. 271-273.  Per gli altri dipinti citati: ivi, pp. 273-276.  Si tratta di tele commissionate a Natoire nel 1737 per la decorazione degli appartamenti del re a Fontainebleau. Il progetto di rinnovamento del castello, iniziato nel 1735, coinvolge anche Carle Vanloo, Charles Parrocel, Jean-François de Troy, François Boucher e Nicolas Lancret

Autore	Soggetto	Luogo attuale	Note
Etienne Jeaurat (1699-1789)	«deux grands Tableaux, dont les Sujets sont tirés du Roman de <i>Daphnis et</i> <i>Chloé</i> » ( <i>Mercure de France</i> , luglio 1737, p. 1620)	Due dipinti con scene dal romanzo di Dafni e Chloe di Longo Sofista, 1737. Ubicazione attuale ignota	
Michel-François Dandré- Bardon (1700-1783)	«une Allégorie sur la Paix, un S. Bruno en méditation et une Esquisse» (Mercure de France, luglio 1737, p. 1620)	Allegoria sulla Pace; San Bruno in meditazione; un bozzetto non meglio identificato, 1737.	
Pierre-Charles Trémolières (1703-1739)	«deux Tableaux d'une forme ronde, dont l'un représente Minerve et Arachne, et l'autre un Emblême sur les Caracteres de Théophraste» (Mercure de France, luglio 1737, p. 1620)	Minerva e Aracne; I Caratteri di Teofrasto, 1737. Parigi, Archives Nationales	Sono due tele delle quat- tro eseguite dal pittore per l'Hôtel de Soubise

#### VI. Il Salon del 1737

«Cette Exposition, qui a commencé le I8 Août, et qui a duré jusqu'au 5 de ce mois, dans le grand Salon du Louvre, avec un concours prodigieux, avoit été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Orry, Conseiller d'Etat, Controlleur Général des Finances, et Directeur Général des Bâtimens, Vice-Protecteur de l'Académie.

L'usage d'exposer les Ouvrages des Peintres, des Sculpteurs &c. à la critique du Public, est très-ancien et très utile par les Observations sensées que l'on fait pour la perfection de l'Art, dont les Esprits dociles et les Hommes qui ont du talent, sçavent profiter; mais plus encore par la noble émulation, et par l'ardeur naturelle qu'on a de s'élever et d'acquérir de la réputation. Cet usage s'observe très-éxactement a Rome, où l'Académie de S. Luc fait à certains jours un pompeux étalage de ses Productions, ce qui attire toûjours un grand concours, et ouvre un vaste champ aux réfléxions et à la critique des Artistes, des Connoisseurs et des Gens éclairés et de goût, sans parler de l'amour des Beaux-Arts que cela fait naître dans le coeur des Particuliers, et peut-être dans tel, qui, sans un pareil secours, n'auroit peut-être jamais fait aucun usage des heureux talens qu'il a reçus de la nature pour y exceller.

L'Académie Royale de Peinture et Sculpture, fit une Superbe Montre de ses Ouvrages en 1699, dans la grande Galerie du Louvre, laquelle fit beaucoup d'honneur à l'Ecole Françoise, et dès et temps là lui donna la superiorité sur toutes-les autres, au jugement même des Etrangers; jugement qui fut confirmé il y a douze ans

dans le même Salon du vieux Louvre, où les jeunes Peintres et Sculpteurs de l'Académie exposerent leurs Ouvrages, auxquels le Public rendit justice, en les honorant d'un concours prodigieux pendant dix jours.

L'Exposition qui donne lieu à cet Article, a duré presque le double, et le concours n'y a pas été moins grand; car quoique le Lieu soit spacieux et vaste, il y a eu des temps, où la foule étoit telle, que malgré les bons ordres donnés, on ne pouvoit y aborder, ce qui marque l'amour et le goût de la Nation pour les Beaux-Arts, et à quel point de Perfection l'Académie de France les a portés: rien ne manque à sa gloire, si on s'en raporte au témoignage des Spectateurs, qui pleins d'admiration et de reconnoissance, ne pouvoient se lasser de louer ceux qui ont contribué à donner à cette Capitale un Spectacle si pompeux, si aimable et si varié. Les Etrangers sont tous convenus, sans hésiter, qu'on ne pouvoit voir tant de belles, et de si heureuses productions qu'en France: ce sont les sentimens du Public que nous exposons ici et nous osons ajoûter que ce sont les nôtres, sans crainte que l'amour que nous avons pour les Arts, que nous célébrons avec joye dans toutes les ocasions qui se présentent, et peut-être quelque discernement et quelque goût sur ces matieres, nous exposent 4 des reproches fondés. Nous n'avons garde de manquer aujourd'hui à nos engagemens avec le Public, en lui traçant une idée de la magnifique Décoration du grand Salon du Louvre par une Description Sommaire, pour en conserver la mémoire, servir de Note pour les Morceaux qui auront été ex posés publiquement, et donner lieu aux Curieux qui n'ont pas été à portée d'en pouvoir juger, de s'en former au moins une juste idée.

On ne fera point d'Observations sur les beautés ou les défauts, qui ont fait loüer ou censurer divers Morceaux. On n'est point assés certain des Remarques du Public, pour entrer dans ce détail; nous craindrions d'ailleurs de donner atteinte à l'exacte impartialité, dont nous nous piquons; mais on n'omettra point ce qu'on sçait d'absolument notoire, d'historique, d'instructif ou caracteristique sur les Ouvrages, et sur les Auteurs, pour servir un jour de Memoires à l'Histoire des Beaux Arts, et à écrire la Vie des Illustres qui composent aujourd'hui l'Ecole de France.

Dans les Ouvrages dont on va parler, on n'a prétendu, dans l'arrangement des Articles, donner aucun rang et ni préférence entre les Auteurs qui ont exposé leurs Ouvrages à l'admiration, et à la critique publique. On a vû en effet pendant cette magnifique Exposition, un concours infini de Spectateurs de toutes conditions, de tout sexe et de tout âge, admirer et critiquer, loüer et blâmer; mais il faut rendre justice à la verité, la Critique n'a nullement prévalu, le nombre des belles choses l'a de beaucoup emporté sur les médiocres; le Triomphe de l'Académie a été complet, et s'il a manqué quelque chose à la parfaite satisfaction des Curieux, dans cette Exposition, c'est de n'y pas voir des Ouvrages de Mrs Coustou, de Largilliere, Rigault, &c. Mais ces Illustres n'ayant plus rien à ajoûter à leur réputation, et contens de celle dont ils jouissent, ils ont abandonné genereusement au reste de l'Académie la portion de gloire qui leur seroit revenue.

On distribuoit à la porte du Salon un Livret sous ce Titre: Explication des Peintures, Sculptures, et autres Ouvrages, &c. En parlant des Articles contenus dans ce petit Ouvrage, nous ne suivrons pas l'ordre qui y est observé, n'étant pas nécessaire que le Lecteur soit informé de quelle maniere chaque Morceau étoit situé; ils ne l'étoient pas tous avantageusement, pour le dire en passant, on perdoit beaucoup de ceux qui étoient trop exhaussés, quoique fort grands, ainsi que des Tableaux de chevalet, placés directement vis-à-vis des croisées, ou sur les trumeaux, entre les croisées. Quoique ce Salon soit fort beau, rien n'est comparable à la grande Galerie du Louvre, pour la beauté du jour, égal par tout, et où aucune place ne peut avoir de préférence sur l'autre: les Ouvrages en y plaideroient, pour ainsi dire, contradictoirement, à armes égales, et la Décoration seroit incomparablement plus belle par tout. Mais revenons à notre Livret, rédigé par M. Lepicié, Secretaire de l'Académie, qui a mis cet Avant-propos à la tête».

(Mercure de France, settembre 1737, pp. 2013-2017)

Le notizie riportate nella seguente tabella del Salon 1737 sono tratte dal volume Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs de l'Académie Royale, Parigi 1737 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Collection Deloynes, Reserve 8-YA3-27, tomo I, n. 5), esemplare che riporta annotazioni manoscritte a penna di Pierre-Jean Mariette, e dunque più informazioni rispetto al resoconto del Mercure de France del settembre 1737, in cui tuttavia vi è una introduzione al Salon particolarmente dettagliata, che qui si è riportata. In essa viene spiegato che il libretto dell'Explication era distribuito al pubblico all'ingresso del Salon, in modo da aiutare nella lettura delle opere.

Nell'Avertissement dell'Explication si fa riferimento al fatto che l'esposizione, che si svolge nel Salon Carré del Louvre, è curata da M. Stiemart, che è stato obbligato, per mantenere l'ordine e la simmetria, a sistemare a fianco i dipinti di uno stesso autore.

Il confronto con la Exposition de tableaux, dessins, sculptures, gravures et autres ouvrages de Peintres, Sculpteurs et graveurs de l'académie royale de Peinture et de Sculpture 1737 et nomination de nouveaux officiers à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 6 juillet 1737 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Collection Deloynes, tomo XLVII, pièce 1203, pp. 59-69) non aggiunge nulla rispetto a quanto riportato dal Mercure de France.

Sul Salon del 1737 si veda anche il programma Les Salons en France (XVIIe-XIXe siècles) sul sito internet dell'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SUR LA CORNICHE à droite de l'escalier	«Un grand Tableau de 15. pieds sur 10. de haut, representant un Cerf arreté par les chiens. De M. Oudry, Académiciens»  Annotazioni: gravé par Silvestre  (Explication, p. 6)	Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), Caccia al cervo, 1723. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 867. 303x435cm	Si tratta della tela già esposta in place Dauphine nel 1723. Acquistata per Stoccolma direttamente da Oudry intorno al 1740 ( <i>JB. Oudry</i> 1982, p. 95). L'incisione è di Nicolas-Charles Silvestre
SUR LA CORNICHE à droite de l'escalier	«L'Assomption de la Vierge, destinée pour la Chartreuse de Lyon, en hauteur de 18. pieds sur 8. pas Tremolieres [annotazione: Poitevin], Adjoint Professeur [annotazione: disciple de Van-Loo l'ainé]»  Annotazioni: tableau qui est peint dans goût Italien]  (Explication, p. 6)	Pierre-Charles, Trémolières (1703-1739), Assunzione della Vergine, 1735. Lione, chiesa di San Bruno	
SUR LA CORNICHE à droite de l'escalier	«S. François prêchant devant le Soudan d'Egypte, de 15. pieds sur 9. de haut, par M. Dumont, Académicien»  (Explication, p. 6)	Jacques Dumont dit le Romain (1701-1781), San Francesco da Paola che prega davanti al sovrano d'Egitto. Ubicazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
PREMIER RANG sous la Corniche	«La Naissance de Venus, par M. Cazes, Adjoint à Recteur»  Annotazioni: le meme qu'il avait presenté pour le concours 1727  (Explication, p. 6)	Pierre-Jacques Cazes (1676-1754), Trionfo di Venere, County Durham, The Bowes Museum, inv. B.M.266	Si tratta della stessa tela presentata al concorso di pittura del 1727
PREMIER RANG sous la Corniche	«Un déjeuné de Chasse» [annotazione: A]. Di Je- an-François de Troy  Annotazioni: riferimento alla destinazione, Fontai- nebleau  (Explication, p. 6)	Jean-François de Troy (1679-1752), Pranzo di cac- cia, 1737. Parigi, Louvre, inv. R.F. 1990-18 240x169 cm	La tela viene eseguita per il castello di Fontainebleau
PREMIER RANG sous la Corniche	«L'Evanouissement d'Esther, de 14. pieds sur 10 d'hauteur» (Explication, p. 6)	Jean-François de Troy (1679-1752), Lo svenimento di Esther, 1737. Parigi, Louvre, inv. 8216 322x474cm	Il dipinto è firmato e datato 1737. Si tratta di un cartone per arazzo.

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
PREMIER RANG sous la Corniche	«La Mort d'un Cerf [annotazione: B], par M. De Troy, Professeur»  (Explication, p. 6)	Jean-François de Troy (1679-1752), Morte di un cervo, 1737. Ubicazione attuale ignota. 243x173cm circa	La tela è commissionata nel 1737 al pittore, insieme al <i>Pranzo di caccia</i> sempre esposto nel 1737, per la sala da pranzo dei Petits Appartements di Luigi XV a Fontainebleau.  Bozzetto alla Wallaee Collection di Londra, inv. P. 470  (C. Leribault, <i>Jean-François de Troy</i> , Parigi 2002, pp. 354-356)
PREMIER RANG sous la Corniche	«Le Baptême de J.C. par S. Jean, de 9. pieds sur 7. de large, ceintré au- dessus, par M. Dumont le Romain, Professeur» (Explication, p. 6)	Jacques Dumont dit le Romain (1701-1781), Bat- tesimo di Cristo. Ubicazio- ne attuale ignota	Il dipinto è già esposto in Académie nel luglio 1736
SECOND RANG	«Madame de Montmartel en Vestale, au-dessous [annotazione: de ce tableau] un Bain de Diane, par M. Van-Loo le pere, Professeur»	Jean-Baptiste Vanloo, Ritratto di Madame de Montmartel come Vestale. Ubicazione attuale ignota  Jean-Baptiste Vanloo (1684-1745), Bagno di Diana, 1737 circa (?). Tolone, Musée des Beaux-Arts 102x162,5cm	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SECOND RANG	«A côté, Un Bassin de Vermeil. Deux bas Re- liefs peints, dont l'un en Bronze, & l'autre en Bronze doré, par M. Desportes le pere, Conseiller de l'Académie» (Explication, p. 6)	Alexandre-François Desportes (1661-1743), Un bacile di argento. Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. D.995.2.8; S. 170)  Due Bassorilievi dipinti uno in bronzo e l'altro in bronzo dorato. Ubicazio- ne attuale ignota	Cfr. M. Roland Michel, Mode ou imitation. Sculpture et peinture en trompe-l'oeil au XVIIIe siècle, in Clodion et la sculpture francaise de la fin du XVIIIe siècle, Atti del convegno a cura di G. Scherf, Parigi 1993, pp. 353-371
SECOND RANG	«Le Sacrifice d'Iphigenie, par M. Coypel, ancien Professeur [annotazioni: tableau à M. Fagon, il a eté en tapisserie Gobelins]» (Explication, p. 6)	Charles-Antoine Coypel (1692-1752), Sacrificio di Ifigenia, 1733 circa. Ubicazione attuale ignota	Si tratta di un cartone preparatorio per la serie di arazzi della manifattura di Gobelins
SECOND RANG	«Au-dessous; Daniel dans la fosse aux Lions» (Explication, p. 6)	Joseph Christophe (1662-1748), <i>Daniele nella fossa dei leoni</i> . Ubicazione attuale ignota	La tela, come le due che seguono, non è citata dal- la bibliografia attuale sul pittore
SECOND RANG	«La sainte Famille, & un Ange tenant des Cerises que S. Joseph presente à l'Enfant Jesus» (Explication, p. 7)	Joseph Cristophe (1662-1748), <i>Sacra Famiglia</i> . Ubicazione attuale ignota	
SECOND RANG	«Le charitable Samaritain, par M. Christophe, Ad- joint à Recteur» (Explication, p. 7)	Joseph Christophe (1662-1748), <i>La Samaritana</i> . Ubicazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SECOND RANG	«Le Grand Seigneur don- nant un Concert à sa Maîtresse, par M. Carlo Van-Loo, Professeur» Annotazione: tableau à M. Fagon	9 To Hillar Childre	Insieme al pendant raffigurante il <i>Sultano che fa</i> ritrarre la moglie, sono già esposti in Académie nel luglio 1737
	(Explication, p. 7)	Carle Vanloo (1705- 1765), Concerto per il sulta- no, 1737. Londra, The Wallace Collection, inv. P. 451 72,5x91cm	
SECOND RANG	«Au-dessous, un deshabillé de Bal, par M. De Troy, Professeur»  (Explication, p. 7)	Jean-François de Troy (1679-1752), Ritorno dal ballo, 1735. Collezione privata 0,82x0,65cm	Pendant della <i>Toeletta per il ballo</i> , 1735, esposta sempre nel 1737 (C. Leribault, <i>Jean-François de Troy</i> , Parigi 2002, p. 344)
SECOND RANG	«Joseph faussement accu- sé par la femme de Puti- phar, de M. Coypel, an- cien Professeur»  Annotazione: tableau à M. Fagon, & l'une des meilleurs choses de M. Coypel  (Explication, p. 7)	Charles-Antoine Coypel (1692-1752), Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre. Ubicazione attuale ignota	Della composizione resta un disegno, uscito sul mercato antiquario

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SECOND RANG	«Plus bas, une Fille tirant de l'eau à une Fontaine»  Annotazione: tres joli tableau, ainsi que le suivant l'auteur a une maniere à lui très originale & qui vise a Rembrandt  (Explication, p. 7)	Jean-Siméon Chardin 1699-1779), Ragazza che tira l'acqua da una fontana. Stoccolma, 1733 o 1735 (non si legge bene l'ultima cifra). National Museum, inv. NM781 38x42cm	Molto probabilmente già esposto in Académie nel luglio 1735
SECOND RANG	«Une petite Femme s'occupant à savonner, par M. Chardin, Acade- micien» [annotazione: a Paris] (Explication, p. 7)	Jean-Siméon Chardin (1669-1779), Ragazza che insapona la biancheria. Stoccolma, National Museum, inv. NM780 37x42,5cm	
SECOND RANG	«Au milieu, une petite Liseuse, par. M. De Troy, Professeur»  (Explication, p. 7)	Jean-François de Troy (1692-1752), Ragazza che legge, 1735 circa. Ubicazione attuale ignota	Resta l'incisione di Louis Surugue, del 1747 (C. Le- ribault, <i>Jean-François de</i> <i>Troy</i> , Parigi 2002, p. 345)

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SECOND RANG	«Tout au-dessous, un bas-relief peint en [annotazione: de] Marbre [annotazione: blanc peint] par M. Desportes le Pere, Conseilleur de l'Academie» [annotazione: l'on ne peut rien de plus trompeur]  (Explication, p. 7)	Alexandre-François Desportes (1661-1743), Dipinto raffigurante un Bassorilievo in finto marmo bianco. Ubicazione attuale ignota	Ne esiste attualmente un esemplare di medesimo soggetto ma datato 1740, conservato in collezione privata, 38x68,5cm. (G. de Lastic, P. Jacky 2010, p. 228)
REPRENANT LA SUITE du second rang	«Le Grand Seigneur qui fait peindre sa Maîtresse, par M. Carlo Van-Loo, Professeur»  Annotazione: tableau à M. de Jullienne  (Explication, p. 7)	Carle Vanloo (1705-1765), Il Sultano che fa ritrarre la moglie, 1737. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, inv. 59.20 66x76cm	
REPRENANT LA SUITE du second rang	«Au-dessous, une Toilette de Bal, par M. De Troy, Professeur» (Explication, p. 7)	Jean-François de Troy (1579-1752), Toeletta per il ballo, 1735. Los Angeles, The J. Paul Getty Mu- seum, inv. 84.PA.668 0,82x0,65cm	Pendant del Ritorno dal ballo, 1735, sempre esposto nel 1737 (C. Leribault, Jean-François de Troy, Parigi 2002, p. 343)

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
REPRENANT LA SUITE du second rang	«Roland apprenant par les Bergers la perfidie d'Angelique & sa fuite avec Médor, par M. Coypel, ancien Profes- seur» (Explication, p. 7)	Charles-Antoine Coypel (1692-1752), Rolando apprende dai pastori la cattiveria di Angelica e la sua fuga con Medoro, 1733. Nantes, Musée des Beaux-Arts, inv. D.982.1.1.P 305x615cm	L'opera fu incisa nel 1737 dall'atelier Surugue
REPRENANT LA SUITE du second rang	«Au-dessous, Io enlevée par Jupiter, par M. Natoire, Professeur»  (Explication, p. 7)	Charles-Joseph Natoire (1700-1771), <i>Io rapita da Giove</i> , 1731. Troyes, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 3044_812	
REPRENANT LA SUITE du second rang	«Des Nayades, par M. De Favanne, Professeur» (Explication, p. 7)	Henri de Favanne (1668- 1752), <i>Naiadi</i> . Ubicazione attuale ignota	
REPRENANT LA SUITE du second rang	«Une Alte de la Maison du Roy, dont les Grena- diers à Cheval font le su- jet principal, par M. Par- rocel, Conseiller de l'Académie» (Explication, p. 7)	Charles-Joseph Parrocel (1688-1752), <i>Scena milita-re</i> . Ubicazione attuale ignota	
REPRENANT LA SUITE du second rang	«Au-dessous, l'éducation de l'Amour, par M. Du- mont, le Romain, Profes- seur»	Jacques Dumont le Ro- main (1701-1781), Educa- zione di Amore. Ubicazio- ne attuale ignota	
	(Explication, p. 7)		

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
REPRENANT LA SUITE du second rang	«Apollon qui montre à jouer de la Lyre à l'Amour, par M. Restout, Professeur»  (Explication, p. 7)	Jean Restout (1692- 1768), Apollo che insegna a Amore a suonare la lira, 1737. Parigi, Archives Nationa- les 64x134 cm	La tela fa parte del ciclo commissionato per l'Hôtel de Soubise
REPRENANT LA SUITE du second rang	«Diane déesarmant l'Amour, par M. Tremo- lieres, Adjoint Profes- seur» (Explication, p. 8)	Pierre-Charles Trémolières (1703-1739), <i>Diana disarma Amore</i> , 1737. Parigi, Archives Nationales	La tela fa parte del ciclo commissionato per l'Hôtel de Soubise
GRANDE FACE du cô- té de la Cour SUR LA CORNICHE	«La Nôce de Daphnis & Chloé, par M. Jeaurat, Adjoint Professeur»  (Explication, p. 8)	Etienne Jeaurat (1699- 1789), <i>Nozze di Dafni e</i> <i>Cloe</i> . Ubicazione attuale ignota	
DANS L'ENCOIGNEURE sur l'Escalier	«Le Portrait de M. Caron, par M. Aved, Academi- cien» (Explication, p. 8)	Joseph Aved (1702- 1766), Ritratto di Monsieur Caron. Ubicazione attuale ignota	
DANS L'ENCOIGNEURE sur l'Escalier	«La Sainte Vierge avec l'Enfant Jesus, de M. Courtin, Academicien» (Explication, p. 8)	Jacques Courtin (1672-1752), Vergine con il Bambino. Ubicazione attuale ignota	Sul pittore cfr. M. Faré, Un peintre indépendant: Jacques Courtin (1672-1752), in «Gazette des Beaux- Arts», LXVII, 1966, pp. 293-320
DANS L'ENCOIGNEURE sur l'Escalier	«Au-dessous, un Mar- chand de Médaille en ha- bit de Pelerin, par M. Geuslain, Academicien» (Explication, p. 8)	Charles Geuslain (1685-1765), Ritratto di un mercante di medaglie in abiti da pallegrino. Ubicazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
DANS L'ENCOIGNEURE sur l'Escalier	«Le Portrait de M. le [an- notazione Gibert] Rec- teur de l'Université, avec ses habits de céremonie, par M. Bouys Conseiller de l'Académie» (Explication, p. 8)	André Bouys (1656- 1740), Ritratto di Monsieur Gibert. Ubicazione attuale ignota	
Dans la premiere embra- sure sur l'escalier à gau- che	«Le Frere Hilarion, Recolet, en oculiste, tenant un oeil, par M. Allou, Académicien»  (Explication, p. 8)	Gilles Allou (1670-1751), Frère Hilarion in abiti da oculista. Ubicazione attuale ignota	Il pittore è ricevuto in Académie nel 1711
Dans la premiere embra- sure sur l'escalier à gau- che	«Au dessous, un Jeune Homme s'amusant avec des cartes. Par M. Char- din, Académicien»	Jean-Siméon Chardin (1699-1779), Ragazzo che gioca a carte, 1735. Nuneham, The Manor House, inv. 82.2007 79x100cm	
Dans la premiere embrasure sur l'escalier à gauche	«Le Portrait en Petit de S.A.S. Madame la Duchesse mere, en habit de veuve. par M. Gobert, Conseiller de l'Académie»  (Explication, p. 8)	Pierre Gobert (1662- 1744) Ritratto della duchessa Louise Françoise de Bourbon, vedova del principe de Conti, post 1710. Tours, Musée des Beaux- Arts 102x82 cm	Veuve de son cousin Louis de Bourbon-Condé en 1710, Louise- Françoise de Bourbon, fille légitimée de Louis XIV et de Madame de Montespan, porte la robe de deuil, bordée et dou- blée d'hermine, que le protocole imposait aux duchesses

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
Dans la premiere embra- sure sur l'escalier à gau- che	«Une Piramide & Architecture, du Chevalier Servandoni, Académicien»  (Explication, p. 8)	Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), Una Piramide ed elementi architettonici. Ubicazione attuale ignota	
PREMIER TRUMEAU	«M. Duplaix, Fermier General» (Explication, p. 8)	Joseph Aved (1702- 1766), Ritratto di Monsieur Duplaix. Ubicazione attuale ignota	
PREMIER TRUMEAU	«Mademoiselle Loys en Laitiere, Par M. Aved, Académicien» (Explication, p. 8)	Joseph Aved (1702- 1766), Ritratto di Mademoi- selle Loys nei panni di una lattiera. Ubicazione attuale ignota	
PREMIER TRUMEAU	«Au dessous, M. l'Abbé de Thesut, Conseiller d'Etat. Par M. Geuslain, Académicien» (Explication, p. 8)	Charles Geuslain (1685-1765), Ritratto dell'abate de Thesut. Ubicazione attuale ignota	
PREMIER TRUMEAU	«La Justice qui châtie l'Injustice. Par M. Nat- tier, Académicien»	Jean-Marc Nattier (1685-1766), La Giustizia che punisce l'Ingiustizia, 1737.  Mercato antiquario parigino nel 2015 132,5x161 cm	Asta Sotheby's Parigi, 26 marzo 2015. Il dipinto viene commissionato nel 1737 da Jean-Philippe d'Orléans, Grand Prieur de France, per il Palais du Temple de l'Ordre de Malte a Parigi

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
PREMIER TRUMEAU	«Un Tableau représentant una Basse de Viole, un Tapis de Velours, du Gibier, des Fruits, dans un fond de Paysage. Par M. Desportes le pere, Conseiller de l'Académie» (Explication, p. 9)	Alexandre-François Desportes (1661-1743), Natura morta raffigurante una viola, della selvaggina, un tappeto di velluto, frutti su uno sfondo di paesaggio. Gien, Musée interna- tional de la chasse, inv. D53 23 29; S2, 220x175cm	G. de Lastic, P. Jacky 2010, p. 218
PREMIER TRUMEAU	«Aux deux côtez, deux Paysages. De M. De Chavanne, Académicien»	Pierre-Salomon Domenchin De Chavanne (1673-1744), <i>Due paesaggi</i> . Uno di essi presso Fontainebleau, Château. Datato 1737.	Numerosi paesaggi si conservano in diversi musei di Francia. Difficile stabilire quali possano essere quelli esposti nel 1737, vista la mancanza di ulteriori descrizioni o delle misure. Uno di essi è riconosciuto nel <i>Paesaggio</i> oggi a Fontainebleau
PREMIER TRUMEAU	«Plus bas, la Fable du Coq, avec un pot de fleurs. Par M. Huilliot, Académicien»	Pierre-Nicolas Hulliot (1674-1751), Favola del gallo, con un vaso di fiori. Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 9)		

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
PREMIER TRUMEAU	«Au-dessous, un Paysage, de M. Francisque Millet, Académicien»	Francisque (Joseph- François) Millet (1697- 1777), <i>Paesaggio</i> . Ubicazione attuale ignota	Figlio del più celebre Francisque Millet
PREMIER TRUMEAU	«Deux sujets en esquisse de l'Histoire de Cyrus. Par M. Collin de Ver- mont, Adjoint Profes- seur» (Explication, p. 9)	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Due bozzetti della serie delle <i>Storie di Ciro</i>	Impossibile individuare di quali soggetti si tratti
SECONDE FENE- STRE sur la Corniche	«Un grand Tableau, représentant un Cheval, richement orné, conduit par un Négre, plusieurs autres Animaux, Poissons, Plantes, Fleurs, & Fruits des Indes, par M. Desportes le Pere»  (Explication, p. 9)	Alexandre-François Desportes (1661-1743), Un cavallo imbardato condotto da un negro, molti altri animali, pesci, piante, fiori e frutti delle Indie. Ubicazione attuale ignota	Cartone preparatorio per un arazzo della serie delle Nouvelles Indes, realizzata nel 1737 per la Manifattura dei Gobelins.
DANS L'EMBRASURE, à gauche	«Au-dessous, le portrait en ovale de Mademoiselle De la Haye, Joiailliere, par M. De Lyen, Acadé- micien» (Explication, p. 9)	Jean-François Delyen (1684-1761), Ritratto in ovale di Mademoiselle De la Haye, gioielliera, 1729. Ubicazione attuale ignota	Il dipinto era datato 1729. G. de Wallens, <i>Les</i> peintres belges actifs à Paris au XVIIIe siècle, Bruxel- les 2010, pp. 176-177

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
DANS L'EMBRASURE, à gauche	«Au-dessous, une Moisson, par M. de Chavanne, Académicien»  (Explication, p. 9)	Pierre-Salomon Domen- chin De Chavanne (1673- 1744), <i>La mietitura</i> . Di- gione, Musée Magnin 32,5x45cm	
DANS L'EMBRASURE, à gauche	«Un sujet d'Architecture, & de Paysage, par M. De La Joue, Académicien» (Explication, p. 9)	Jacques de Lajoüe (1686- 1761), Architettura e Pae- saggio. Ubicazione attuale ignota	
DANS L'EMBRASURE, à gauche	«Et plus bas, une Garde avancée de Cavalerie, par M. Parocel, Conseiller de l'Académie» (Explication, p. 9)	Charles-Joseph Parrocel (1688-1752), <i>Scena milita-re</i> . Ubicazione attuale ignota	
A droite, au-dessous	«Monsieur l'Abbé de sainte Geneviéve, par M. Geuslain, Académicien» (Explication, p. 9)	Charles Geuslain (1685-1765), Ritratto dell'abate di Sainte Geneviève. Ubicazione attuale ignota	
A droite, au-dessous	«Un clair de Lune, par M. De la Joue, Académicien»  (Explication, p. 9)	Jacques de Lajoüe(1686-1761), Paesaggio al chiaro di luna  Potsdam, Neue Palais, inv. GK I 3987 74x91cm	La tela potrebbe riconoscersi in quella oggi a Potsdam. Cfr M. Roland Michel, Lajoue et l'art rocaille, Neuilly-sur-Seine 1984, p. 207

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
A droite, au-dessous	«Et au-dessous, un Camp de Gardes Suisses du Roy, avec un de leurs Of- ficiers conduisant des Dames, par M. Parocel, Conseiller de l'Académie» (Explication, p. 10)	Charles-Joseph Parrocel (1688-1752), <i>Scena milita-re</i> . Ubicazione attuale ignota	
SECOND TRUMEAU	«M. de Villemur, Fermier Général; Madame son Epouse & son Fils, par M. Geuslain, Académi- cien» (Explication, p. 10)	Charles Geuslain (1685- 1765), Ritratto di Monsieur de Villemur; Ritratto della moglie e dei suoi figli. Ubica- zione attuale ignota	
SECOND TRUMEAU	«Au-dessous, Madame Arignon, par M. De Lyen, Académicien» (Explication, p. 10)	Jacques-François Delyen (1684-1761), Ritratto di Madame Arignon. Ubicazione attuale ignota	
SECOND TRUMEAU	«Madame la Marquise de Thibouteau, par M. Toc- qué, Académicien» (Explication, p. 10)	Louis Tocqué (1696- 1772) Ritratto della marchesa de Thiboutot. Ubicazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SECOND TRUMEAU	«un bas relief à fond de Lapis, avec un Tapis vert, orné de Figures, de Va- ses, de Fruits, Fleurs, &c. par M. Desportes le Pere, Conseiller de l'Académie» (Explication, p. 10)	Alexandre-François Desportes (1661-1743), Un bassorilievo con un tappeto verde, con figure, vasi, frutti e fiori. Gien, Musée interna- tional de la chasse, inv. D53 23 15; S1 230x176cm	G. de Lastic, P. Jacky 2010, p. 218
SECOND TRUMEAU	«D'un côté, quatre sujets de l'Histoire de Cyrus, par M. Collin de Ver- mont, Adjoint Profes- seur» (Explication, p. 10)	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Quattro dipinti della serie delle <i>Storie di Ciro</i>	Impossibile individuare di quali soggetti si tratti
SECOND TRUMEAU	«Deux sujets de Fleurs & de Fruits, par M. Huilliot, Académicien»  (Explication, p. 10)	Pierre-Nicolas Hulliot (1674-1751), <i>Due tele di</i> <i>fiori e frutti</i> . Ubicazione attuale ignota	
SECOND TRUMEAU	«Un sujet de Cyrus, Par M. Collin de Vermont» (Explication, p. 10)	Hyachinte Collin de Vermont (1693-1761), Un dipinto della serie del- le <i>Storie di Ciro</i>	Impossibile individuare di quali soggetti si tratti

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SUR LA CORNICHE	«Les bonnes oeuvres des Filles de S. Thomas de Villeneuve, leur Protec- teur, de vingt pieds sur douze de haut, par M. Dandré Bardon, Adjoint Professeur»	Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783), Le buone opere delle Figlie di San Tommaso de Villeneuve, 1736.  Neuilly-sur-Seine, Congregazione delle Figlie di San Tommaso de Villeneuve	Bozzetto a Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. 2003.1.1 (Chol 1987, p. 83)
AU-DESSOUS DE LA TROISIEME CROISEE	«Le Gland & la Citrouille, par M. Oudry, Académicien»  (Explication, p. 10)	Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), Favola del Gallo e della Zucca. Ubica- zione attuale ignota	Esiste una stampa di tale soggetto, da Oudry, che illustra le Fables de La Fontaine
DANS LE FOND DE LA CROISEE	«Un Christ en Croix, de huit pieds de haut, par M. Van-Loo le Pere, Professeur» [annotazione: du Provence] (Explication, p. 10)	Jean-Baptiste Vanloo (1684-1745), <i>Cristo in cro-ce</i> . Ubicazione attuale ignota	
DANS LE FOND DE LA CROISEE	«Le Buste en terre cuite, de M. de Largilliere, Chancelier de l'Académie, par M. Le- moyne Pere, Professeur» (Explication, p. 10)	Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1781), Busto in terracotta di Nicolas de Largillière. Ubicazione attuale ignota	
DANS LE FOND DE LA CROISEE	«Derriere, un sujet d'Architecture & ruine, de M. Servandoni» (Explication, p. 11)	Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), Sogetto di architetture e rovine. Ubicazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
DANS LE FOND DE LA CROISEE	«A gauche, deux Tableaux de Fleurs, Fruits, Vaisselle & Gibier, par M. Desportes le Pere, Conseiller de l'Académie» (Explication, p. 11)	Alexandre-François Desportes (1661-1743), Due dipinti con fiori, frutti, piatti e selvaggina, 1737. Collezione privata 0,92x1,08cm	Entrambi i dipinti si trovano attualmente in collezione privata, e sono datati 1737. Hanno le medesime dimensioni G. de Lastic, P. Jacky 2010, pp. 215-216, dove però non è indicata la presenza al Salon del 1737
DANS LE FOND DE LA CROISEE	«Au-dessous, une Ruine, de M. Servandoni»  (Explication, p. 11)	Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), Sogetto di rovine. Ubicazione attuale ignota	
DANS LE FOND DE LA CROISEE	«A droite, deux Tableaux représentant des Legumes & Animaux étrangers, par M. Desportes le Pere»  (Explication, p. 11)	Alexandre-François Desportes (1661-1743), Due tele raffiguranti verdure e animali orientali. Ubicazio- ne attuale ignota	G. de Lastic, P. Jacky 2010, pp. 217-218
DANS LE FOND DE LA CROISEE	«La famille de M. De la Joue, Académicien, peint par lui-même»  (Explication, p. 11)	ques de Lajoüe (1687-1761), Ritratto della sua famiglia. Mercato antiquario nel 2005 66x54cm	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
DANS LE FOND DE LA CROISEE	«Au-dessous, un retour de Chasse en Esquisse, par le même»  (Explication, p. 11)	Jacques de Lajoüe (1687-1761), Ritorno dalla caccia. Mercato antiquario 50x39,5cm	
TROISIEME TRUMEAU	«Le Portrait de M. de Creil, Maréchal de Camp & Commandant des Granadiers à Cheval, par M. Gueslain, Académi- cien»	Cha rles Geuslain (1685-1765), Ritratto di Monsieur de Creil. Mercato antiquario 132x107cm	Firmato e datato 1737
TROISIEME TRUMEAU	«Un Chimiste dans son Laboratoire, par M. Chardin, Académicien»	Jean-Siméon Chardin (1699-1779), Alchimista nel suo laboratorio, 1734. Pari- gi, Louvre, inv. R.F.2169 138x105cm	Datato 1734, si tratta del ritratto di Joseph Aved. Il pittore lo esegue per il conte de Rothenbourg ( <i>Chardin</i> 1979, pp. 210-213)

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
TROISIEME TRUMEAU	«Au-dessous, & de chaque côté, quatre Tableaux ceintrés, représentant divers sujets champêtres, par M. Boucher, Professeur»  (Explication, p. 11)	François Boucher (1703- 1770) Quattro Soggetti campestri	Si tratta con tutta probabilità dei 4 soggetti pastorali dipinti nel 1737 per i Petits Appartements del re a Fontainebleau (François Boucher 1986, p. 177)
TROISIEME TRUMEAU	«Un sujet de la fuite de Cyrus, par M. Collin de Vermont, Adjoint Pro- fesseur» (Explication, p. 11)	Hyacinthe Collin de Vermont Hyacinthe Col- lin de Vermont (1693-1761), Un dipinto della serie delle <i>Storie di</i> <i>Ciro</i>	Impossibile individuare di quale soggetto si tratti
TROISIEME TRUMEAU	«La rencontre d'Esau & de Jacob; Laban qui cherche ses Dieux, par M. Jeaurat, Adjoint Professeur»	Etienne Jeaurat (1699-1789), Incontro di Esaù e di Giacobbe; Ubicazione attuale ignota  Labano cerca i suoi idoli, 1737 circa. San Pietroburgo, Ermitage	
TROISIEME TRUMEAU	«Au milieu, un petit Enfant avec des attributs de l'enfance, par M. Chardin, Académicien»  (Explication, p. 11)	Jean-Siméon Chardin (1699-1779), Bambino con attributi dell'infanzia. Già collezione Ro- thschild, distrutto	
TROISIEME TRUMEAU	«A côté, quatre sujets de la fuite de Cyrus, par M. Collin de Vermont»  (Explication, p. 11)	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Quattro soggetti delle Storie di Ciro	Impossibile individuare di quali soggetti si tratti

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SUR LA CORNICHE au-dessus de la Porte	«Un Buffet, par M. Oudry, Académicien»	Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), Un Buffet. Ubicazione attuale ignota	Un dipinto di tale soggetto, datato 1730, è oggi in collezione privata  Vista la descrizione sommaria e la mancanza delle dimensioni, non è possibile individuare il Buffet effettivamente presentato da Oudry. Potrebbe anche trattarsi di quello già esposto in place Dauphine nel 1723 insieme alla Caccia al cervo
	(Explication, p. 11)		
SUR LA CORNICHE au-dessus de la Porte	«Au-dessous, Saint Claude Archevêque de Besançon, ressuscitant un Enfant qui lui est présen- té par sa mere, en hauteur de sept pieds sur cinq de large, par. M. d'Ulin, an- cien Professeur»	Pierre Dulin (1669-1748), San Claudio arcivescovo di Besançon che resuscita un fanciullo, 1737 circa.  Versailles, Musée national	
	(Explication, pp. 11-12)	du Château 247x157cm	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SUR LA CORNICHE	«Les Nymphes tutelaires du Pais présentent Daphnis & Cloé à l'Amour; ce Dieu les tou- che d'une fléche, & les destine à garder les Troupeaux, par M. Jeau- rat, Adjoint Professeur» (Explication, p. 12)	Etienne Jeaurat (1699-1789), Le Ninfe tutelari presentano Dafni e Cloe all'Amore. Ubicazione attuale ignota	
SUR LA CORNICHE	«A côté, un Dogue combattant contre un Cygne, par M. Oudry, Académicien»  (Explication, p. 12)	Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), Un Dogo che combatte contro un cigno, 1731. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 1953-0015 192x256cm	
SOUS LA CORNICHE	«Un Tableau de 6. pieds sur 5. de large, representant Mademoiselle de Lambese, de la Maison de Lorraine, sous la figure de Minerve, armant & destinant M. le Comte de Brionne son frere, au mêtier de la Guerre, par M. Nattier»  (Explication, p. 12)	Jean-Marc Nattier (1685-1766), Ritratto di Mademoiselle de Lambesc in figura di Minerva e di suo fratello il conte di Brienne, 1732. Lille, Palais des Beaux-Arts 191x159 cm	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SOUS LA CORNICHE	«A côté, un Tableau de 6 pieds sur 8 de large, representant la Famille de M. le Duc de Valentinois, par M. Gobert, Conseiller de l'Académie»  (Explication, p. 12)	Pierre Gobert (1662-1744), La famiglia del duca de Valentinois.  Monaco, collezione Grimaldi 182x243cm	
SOUS LA CORNICHE	«Deux Sujets champêtres & ceintrés» (Explication, p. 12)	Pierre Gobert (1662- 1744), Due soggetti campestri. Ubi- cazione attuale ignota	
SOUS LA CORNICHE	«Amphitrite sur les Eaux» (Explication, p. 12)	Pierre Gobert (1662- 1744), Anfitrite sulle acque. Ubica- zione attuale ignota	
SOUS LA CORNICHE	«Diane au bain, par M. Natoire» (Explication, p. 12)	Charles-Joseph Natoire (1700-1777), <i>Diana al bagno</i> . Ubicazione attuale ignota	Disegno preparatorio al Nationalmuseum di Stoc- colma, NMH 2918/1863
SOUS LA CORNICHE	«Au-dessous, deux ovales, dont l'un represente l'homme entre deux âges; l'autre le Chien secouant des Pierreries, tiré de la Fontaine, par M. Boisot, Academicien»	Antoine Boizot (1702-1782), Due ovali raffiguranti l'Uomo fra le due età, e Un cane che scuote dei sassolini, dalle Favole di La Fontaine. Ubicazioni attuali ignote	Boizot fa il viaggio a Roma fra il 1731 e il 1735. Nel 1737 presenta il suo morceau de réception, Apollo che accarezza Leucotoe  Tours, Musée des Beaux- Arts
	( <i>Exputation</i> , p. 12)		

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SOUS LA CORNICHE	«Au milieu, une Petite Fille assise, s'amusant avec son déjeûné, par M. Chardin, Academicien» (Explication, p. 12)	Jean-Siméon Chardin (1699-1779), Ragazzina seduta che si diverte con il suo pranzo, 1737. Già collezione Rothschild, distrutto	Esiste una stampa di C N. Cochin
SOUS LA CORNICHE	«A gauche, quatre sujets de la fuite de Cyrus, par M. Collin de Vermont»  (Explication, p. 12)	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Quattro dipinti della serie delle <i>Storie di Ciro</i>	Impossibile individuare di quali soggetti si tratti
SOUS LA CORNICHE	«A droite, le Siége de Bordeaux par Clovis, de 8 pieds sur 7 de large, par M. Natoire, Professeur»	Charles-Joseph Natoire (1700-1777), L'assedio di Bordeaux da parte di Clodoveo, 1737.  Troyes, Musée des Beaux-Arts, inv. 879.1.5 266x334 cm	Firmato e datato 1737. Appartiene a una serie di tele commissionate da Philibert Orry per il castello di La Chapelle-Godefroy, vicino a Nogent-sur-Seine
SOUS LA CORNICHE	«Au-dessous, un Officier qui rallie sa troupe, par M. Parocel, Conseiller de l'Académie»	Charles-Joseph Parrocel (1688-1752), <i>Scena milita-re</i> . Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 12)		

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SOUS LA CORNICHE	«Diane surprise au Bain par Acteon, de M. Jeau- rat, Adjoint Professeur» (Explication, p. 13)	Etienne Jeaurat (1699-1789, <i>Diana al bagno sorpesa da Atteone</i> . Ubicazione attuale ignota	Una stampa di tale soggetto è incisa da Dupin
SOUS LA CORNICHE	«Deux fuites de Cyrus par M. Collin de Ver- mont» (Explication, p. 13)	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Due bozzetti della serie delle <i>Storie di Ciro</i>	Impossibile individuare di quali soggetti si tratti
SUR LA CORNICHE de la face en entrant	«Le Martyre de Saint Eutrope, premier Evêque & Apôtre de la Xaintonge, de 9. pieds sur 8. de haut, par M. Delobel, Académicien»  (Explication, p. 13)	Nicolas Delobel (1693-1763), Martirio di sant'Eutropo. Ubicazione attuale ignota	
SUR LA CORNICHE de la face en entrant	«Le Baptêm de J.C. par Saint Jean, de 21 pieds sur 12 de haut, apr M. Restout, Professeur»	Jean Restout (1692- 1768), Battesimo di Cristo, 1737 circa. Montpellier, Musée Fabre, inv. D2005.2.1 386x673cm	C. Gouzi, Jean Restout, peintre d'histoire à Paris, Pa- rigi 2000, pp. 241-242
SUR LA CORNICHE de la face en entrant	«Melchisedech sacrifiant au Seigneur du Pain & du Vin; Tableau en hauteur, par M. Courtin Acad» (Explication, p. 13)	Jacques Courtin (1672- 1752), Melchisedec sacrifica a Dio del pane e del vino. Ubi- cazione attuale ignota	

Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
«Le Portrait de Madame la Duchesse de Gontaud, par M. Gobert, Conseiller de l'Académie» (Explication, p. 13)	Pierre Gobert (1662- 1744), Ritratto della duches- sa di Gontaud. Ubicazione attuale ignota	
«A côté, Madame la Marquise d'Ussé, par M. Nattier, Académicien» (Explication, p. 13)	Jean-Marc Nattier (1685- 1766), Ritratto della marche- sa d'Ussé. Ubicazione at- tuale ignota	
«Au dessous, Moyse trouvé sur les Eaux par la Fille de Pharaon: Mardoché montant le Cheval du Roy, revêtu d'habits Royaux, conduit par Aman dans les Places de la Ville de Suze, par M. Le Clerc, ancien Professeur»	Sébastien Le Clerc le fils (1676-1763).  Mosé salvato dalla figlia del Faraone; Mardocheo in abiti reali condotto nella piazza di Susa. Ubicazioni attuali ignote	
«Plus bas, Telemaque déclare imprudemment sa passion à Eucaris»	Henri de Favanne (1668-1752), Telemaco rivela il suo amore a Eucaris. Ubicazione attuale ignota	La tela, come la successiva, fa parte di una serie di dipinti sulla storia di Telemaco, di cui oggi si conoscono due dipinti al Museo Puschin di Mosca:  Telemaco allontana Eucaris (inv. 1528) e le Ninfe e Telemaco (inv. 1527). Misure: circa 0,80 x 1m  (A. Schnapper, Deux tableaux de Henri de Favanne, in «La Revue du Louvre», 4-5, 1972, pp. 363-364)
	la Duchesse de Gontaud, par M. Gobert, Conseiller de l'Académie»  (Explication, p. 13)  «A côté, Madame la Marquise d'Ussé, par M. Nattier, Académicien»  (Explication, p. 13)  «Au dessous, Moyse trouvé sur les Eaux par la Fille de Pharaon: Mardoché montant le Cheval du Roy, revêtu d'habits Royaux, conduit par Aman dans les Places de la Ville de Suze, par M. Le Clerc, ancien Professeur»  (Explication, p. 13)  «Plus bas, Telemaque déclare imprudemment sa	la Duchesse de Gontaud, par M. Gobert, Conseiller de l'Académie»  (Explication, p. 13)  «A côté, Madame la Marquise d'Ussé, par M. Nattier, Académicien»  (Explication, p. 13)  «Au dessous, Moyse trouvé sur les Eaux par la Fille de Pharaon: Mardoché montant le Cheval du Roy, revêtu d'habits Royaux, conduit par Aman dans les Places de la Ville de Suze, par M. Le Clerc, ancien Professeur»  (Explication, p. 13)  «Plus bas, Telemaque déclare imprudemment sa passion à Eucaris»  1744), Ritratto della duches-sa di Gontaud. Ubicazione attuale ignota  Jean-Marc Nattier (1685-1766), Ritratto della marche-sa d'Ussé. Ubicazione attuale ignota  Sébastien Le Clerc le fils (1676-1763).  Mosé salvato dalla figlia del Faraone; Mardocheo in abiti reali condotto nella piazza di Susa. Ubicazioni attuali ignote  Henri de Favanne (1668-1752), Telemaco rivela il suo amore a Eucaris. Ubicazione attuale ignota

Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
«Telemaque prend l'Amour pour en Enfant ordinaire; il ressent son pouvoir ainsi que Calypso & ses Nymphes, par M. de Favanne, Professeur» (Explication, p. 13)	Henri de Favanne (1668-1752), <i>Telemaco scambia</i> Amore per un infante. Ubicazione attuale ignota	Idem
«A côté, une petite fille jouant au Volant, par M. Chardin, Academicien»	Jean-Siméon Chardin (1699-1779), Giovane ragazza che gioca a volano, 1737.	
	l'Amour pour en Enfant ordinaire; il ressent son pouvoir ainsi que Calypso & ses Nymphes, par M. de Favanne, Professeur» (Explication, p. 13)  «A côté, une petite fille jouant au Volant, par M.	l'Amour pour en Enfant ordinaire; il ressent son pouvoir ainsi que Calypso & ses Nymphes, par M. de Favanne, Professeur»  (Explication, p. 13)  «A côté, une petite fille jouant au Volant, par M. Chardin, Academicien»  Jean-Siméon Chardin (1699-1779),  Giovane ragazza che gioca a

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
Au coin de la même face à gauche	«Au-dessous, trois Ta-bleaux; une Danse au Tambourin; un Colin-Maillard; & un Sujet Champêtre, par M. lancret, Conseiller de l'Académie»	icolas Lancret, Danza con il tamburino, 1735 circa. Rotterdam, museo Boijmans van Beuningen, inv. 2583 (OK) 54x69 cm  Il Soggetto campestre è invece attualmente difficile da individuare	Del Gioco del Colin- Maillard resta un'incisione di CN. Cochin. Parigi, Bnf e un'altra di Jacques- Philippe Le Bas, 1737.  Una dipinto di tale sog- getto si trova oggi al Na- tionalmuseum di Stoc- colma, inv. NM844, circa 1728, 37x47 cm
SOUS LA CORNICHE au-dessous de la premiere Porte	«Jupiter & Junon, par M. Carlo Van Loo, Professeur» (Explication, p. 13)	Carlo Vanloo (1705- 1765), <i>Giove e Giunone</i> , 1737. Parigi, Archives Nationa- les	Si tratta di una delle tele per la decorazione dell'Hôtel de Soubise
SOUS LA CORNICHE au-dessous de la premiere Porte	«Au-dessous, le Secret & la Prudence, par M. Restout, Professeur»  (Explication, p. 14)	Jean Restout (1692- 1768), Il Segreto e la Prudenza, 1737. Parigi, Archives Nationa- les 117x148cm	Si tratta di una delle tele per la decorazione dell'Hôtel de Soubise

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SOUS LA CORNICHE au-dessous de la premiere Porte	«Plus bas, Notre Seigneur sortant du lac de Genesareth, qui guérit plusieurs Malades, par M. d'Ulin, ancien Professeur»	Pierre Dulin (1669-1748), Cristo guarisce dei malati sul lago di Genezareth, circa 1705. Montpellier, Musée Fa- bre, inv. 2012.19.12 129x161 cm	Esposto anche al Salon del 1746. Cfr. De la Renaissance à la Régence. Peintures françaises du musée Fabre, a cura di O. Zeder, catalogo della mostra, Montpellier 2011, pp. 167-168
SOUS LA CORNICHE au-dessous de la premiere Porte	«Et au-dessous, Abraham prosterné devant les An- ges» (Explication, p. 14)	Jacques Dumont dit le Romain (1701-1781), A- bramo prosternato davanti agli Angeli. Ubicazione attuale ignota	
SOUS LA CORNICHE au-dessous de la premiere Porte	«Rebecca donnant à boire à Eliezer, par M. Dumont [aggiunta: de Paris], le Romain, Professeur»		Opera comparsa all'asta Piasa di Parigi del 27 giu- gno 2003, lot. 78. Datata 1737
	(Explication, p. 14)	Jacques Dumont dit le Romain (1701-1781), Re- becca e Eliezar, 1737. Mercato antiquario nel 2003	
Trumeau du milieu entre les deux Portes	«Le Portrait de M. Massé, de l'Académie, Peintre en Mignature»	Louis Tocqué (1696-1772) Ritratto di Jean-Baptiste Massé, 1734.	Se ne conosce oggi un'incisione eseguita da Johann Gerog Wille nel 1753
	(Explication, p. 14)	Ubicazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
Trumeau du milieu entre les deux Portes	«M. Rindivel, Hollandois, en pied, jouant de la Viole»	Louis Tocqué (1696- 1772) Ritratto di Monsieur Rindivel che suona la viola. Ubica-	
	(Explication, p. 14)	zione attuale ignota	
Trumeau du milieu entre les deux Portes	«M. Nerault, Garde Meubles du Roy, & Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel, par M. Tocqué, Académicien»	Louis Tocqué (1696- 1772) Ritratto di Monsieur Ne- rault. Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 14)		
Trumeau du milieu entre les deux Portes	«Au-dessous, un Déjeuné de Chasse, ceintré haut & bas, de neuf pieds sur huit de large, par M. Car- lo Vanloo, Professeur» (Explication, p. 14)	Carle Vanloo (1705-1765), Pranzo durante la caccia, 1737. Parigi, Louvre, inv. 6279 220x250cm	
Trumeau du milieu entre les deux Portes	«Au dessous, & de chaque coté, deux Portraits des Enfans de M. Delestre, ancien Secretaire du Conseil, par M. De Lyen, Academicien»  (Explication, p. 14)	Jacques-François Delyen (1684-1761), <i>Due ritratti</i> dei figli di Monsieur Delestre. Ubicazione attuale ignota	
Trumeau du milieu entre les deux Portes	«Plus bas d'un coté, Une Descente de Croix, par M. Collin de Vermont, Adjoint Professeur»	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Discesa dalla croce. Ubica- zione attuale ignota	
Trumeau du milieu entre les deux Portes	«De l'autre, S. Paul Hermite, par M. Restout, Professeur»  (Explication, p. 14)	Jean Restout (1692- 1768), San Paolo Eremita. Ubicazione attuale ignota 65x54 cm	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
Trumeau du milieu entre les deux Portes	«De chaque coté, Deux petits Ovales, representant les quatre Saisons, par M. Boucher, Professeur» [aggiunta: «Ce sont quatre jolis tableaux qui appartiennent à M. Coustou»]  (Explication, p. 14)	François Boucher (1703-1770), Quattro ovali raf- figuranti le <i>Stagioni</i> . Ubi- cazione attuale ignota	
Trumeau du milieu entre les deux Portes	«Au-dessous, Deux Sujets de la fuite de Cyrus, par M. Collin de Vermont» (Explication, p. 14)	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Due dipinti della serie delle <i>Storie di Ciro</i>	Impossibile individuare di quali soggetti si tratti
Trumeau du milieu entre les deux Portes	«Au milieu, Un Sujet d'architecture, par M. Servandoni» (Explication, p. 14)	Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), Soggetto di architetture. Ubicazione attuale ignota	
Sur la seconde Porte	«Minerve qui enseigne une Nymphe à faire de la Tapisserie, centré haut & bas»	Pierre-Charles Trémolières (1703-1739), Minerva che insegna a tessere alla ninfa Aracne, 1737. Parigi, Archives Nationales	Fa parte delle tele esegui- te per l'Hôtel de Soubise
Sur la seconde Porte	«Les caracteres de Theo- phraste, aussi ceintré, par M. Tremolieres, Adjoint Professeur» (Explication, p. 15)	Pierre-Charles Trémolières (1703-1739), Caratteri di Teofrasto, 1737.	Idem

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
Sur la seconde Porte	«Au-dessous, la maladie d'Antiochus, causée par l'amour qu'il portoit à Stratonice sa belle-mere, par M. Collin de Ver- mont»	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), La malattia di Antioco, 1727. Ubicazione attuale ignota	Si tratta della stessa tela presentata al concorso di pittura del 1727
Au-bas, & dans l'embrasure de la Porte	«Deux Tableaux, dont l'un représente un Singe, qui renverse un panier de Figues, beaucoup d'autres Fruits & du Gibier» (Explication, p. 15)	Alexandre-François Desportes (1661-1743), Due dipinti di cui uno raffigurante una <i>Scimmia che rovescia un paniere di fichi e altri frutti</i> . Ubicazione attuale ignota	
Au-bas, & dans l'embrasure de la Porte	«L'autre une Fontaine & un Bassin de pierre, dans le quel un Chien boit, des fleurs de Pavot, une botte d'Asperges & du Gibier, par M. Desportes le fils, Académicien»  (Explication, p. 15)	Alexandre-François Desportes (1661-1743), Il secondo dipinto raffigurante una Fontana con un cane che beve, fiori, asparagi. Ubicazione attuale ignota	
SOUS LA CORNICHE après la seconde Porte	«Le Portrait de M. le Duc de Brissac»  (Explication, p. 15)	Robert Tournières (1667-1752), Ritratto del duca de Brissac. Ubicazione attuale ignota	
SOUS LA CORNICHE après la seconde Porte	«M. De Sauroy le Fils»  (Explication, p. 15)	Robert Tournières (1667-1752), Ritratto di De Sauroy Figlio. Ubicazione attuale ignota	
SOUS LA CORNICHE après la seconde Porte	«Au-dessous, Madame Tisset Jouant de la Vieille, par. M. De Tour- niere, ancien Professeur» (Explication, p. 15)	Robert Tournières (1667-1752), Ritratto di Madame Tisset che suona. Ubicazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SOUS LA CORNICHE après la seconde Porte	«A côté, Enée chez Didon, Reine de Cartage, à laquelle il se découvre. Le moment où Didon caresse l'Amour sous la figure d'Ascagne, tiré du premier Livre de l'Eneide de Virgile»	Louis Galloche (1670-1761), Enea si presenta a Didone, 1737. Parigi, Louvre, inv. 4658 101x146cm  Didone che accarezza Amore	
	(Explication, p. 15)	creduto Ascanio, 1737. Ubi- cazione attuale ignota	
SOUS LA CORNICHE après la seconde Porte	«Un Paysage centré de tous côtez, par M. Galloche, Professeur»  (Explication, p. 15)	Louis Galloche (1670-1761), Paesaggio. Ubicazione at- tuale ignota	
SOUS LA CORNICHE après la seconde Porte	«Au-bas, M. de Villette, Directeur des Postes de Lyon»  (Explication, p. 15)	Robert Tournières (1667-1752), Ritratto del Monsieur de Villette. Ubi- cazione attuale ignota	
SOUS LA CORNICHE après la seconde Porte	«A côté, une Dame & son Fils, par M. De Tourniere ancien Professeur»  (Explication, p. 15)	Robert Tournières (1667-1752), Una Donna e suo figlio. Ubicazione at- tuale ignota	Un dipinto di tale soggetto, e datato al 1730-1735, è presentato in Robert Le Vrac Tournières. Les facettes d'un portraitiste, a cura di P. Ramade e E. Tassel, Caen 2014, p. 29
SOUS LA CORNICHE après la seconde Porte	«Au-dessous, un Sujet de la suite de Cyrus, par M. Collin de Vermont, Ad- joint Professeur»	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Un dipinto della serie del- le <i>Storie di Ciro</i>	Impossibile individuare di quali soggetti si tratti
	(Explication, p. 15)		
SOUS LA CORNICHE après la seconde Porte	«Un Paysage avec des Moutons sur le devant, d'après Nature, par M. Oudry, Académicien»	Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), <i>Un paesaggio con delle pecore in primo piano</i> . Ubicazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
A côté, & dans l'encoigneure	«M. Henain, Chevalier de Saint Louis, ancien Capi- tain de Cavalerie, par M. Jouvenet, Académicien» (Explication, pp. 15-16)	François Jouvenet (1664-1749), Ritratto di Monsieur Henain. Ubicazione attuale ignota	Il pittore è fratello di Jean Jouvenet
A côté, & dans l'encoigneure	«Au bas, Madame Allou dessinant une Figure d'Optique. PAr M. son Mary, Académicien» (Explication, p. 16)	Gilles Allou (1670-1751), Madame Allou che disegna una figura d'ottico. Ubica- zione attuale ignota	Resta l'incisione eseguita fra il 1737 e il 1750 da Henri-Louis Basan
A côté, & dans l'encoigneure	«M. de Leyen, Par luymeme»  (Explication, p. 16)	Jean-François Delyen (1684-1761), <i>Autoritratto</i> . Ubicazione attuale ignota	Attualmente si conosco- no diversi autoritratti del pittore, alcuni esposti in place Dauphine nel 1723
A côté, & dans l'encoigneure	«Et au-dessous, une Pen- sée Allégorique en Es- quisse sur la reunion de la Lorraine à la France, sous le Ministere de Monsei- gneur le Cardinal de Fleury. Par M. Delobel, Académicien»	Nicolas Delobel (1693-1763), Allegoria sull'annessione della Lorena alla Francia, 1737. Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 2002-3-1	Il dipinto finito verrà esposto al Salon del 1738 (L'Apothéose du geste 2003, p. 118-119)

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
DANS L'EMBRASURE de la premiere Fenêtre du côté de l'Eau	«A gauche, une femme badinant avec un Ecureil, par M. Courtin, Académicien»  (Explication, p. 16)	Jacques Courtin (1672-1752), Donna con uno scoiattolo. Ubicazione attuale ignota	Si conosce l'incisione di Jean-Baptiste Poilly
DANS L'EMBRASURE de la premiere Fenêtre du côté de l'Eau	«Au bas, un Philosophe, par M. Aved, Académicien»  (Explication, p. 16)	Joseph Aved (1702- 1766), R <i>itratto di un filosofo.</i> Ubicazione attuale ignota	Non si conosce un dipinto di Aved di tale soggetto mentre esiste un ritratto di Chardin indicato come <i>Ritratto di un filosofo o di Joseph Aved</i> (Musée du Louvre, 1734)
DANS L'EMBRASURE de la premiere Fenêtre du côté de l'Eau	«A droite, une femme regardant deux Serins, par M. Courtin, Académicien»  (Explication, p. 16)	Jacques Courtin (1672-1752), Donna che guarda due canarini. Ubicazione attuale ignota	Si conosce l'incisione di Jean-Baptiste Poilly
DANS L'EMBRASURE de la premiere Fenêtre du côté de l'Eau	«Au-dessous, l'Adoration des Rois, vis-à-vis la Pré- sentation de N.S. au Temple, par M. Courtin, Académicien»	Jacques Courtin (1672-1752), Adorazione dei Magi. Ubicazione attuale ignota  Presentazione al Tempio.  Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 16)		

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
DANS L'EMBRASURE de la premiere Fenêtre du côté de l'Eau	«Plus bas, Madame Des Brosses, petite fille de M. Baron Comédien célebre, par M. De Tourniere, an- cien Professeur»	Robert Tournières (1667-1752), Ritratto della nipote di M. Baron. Ubica- zione attuale ignota	
Dans l'Embrasure de la Fe- nêtre	«A gauche, deux petits Groupes de fantaisie en terre cuite, l'un repersen- tant une Fille qui frise son Amant; l'autre, une fille tenant un Lapin, qu'un jeune homme veut lui arracher, & l'Amour témoin de leur scene» (Explication, p. 16)	Robert Le Lorrain (1666-1743), Due gruppi in terracotta raffiguranti Una giovane e il suo amante, e Una ragazza che tiene un coniglio. Ubicazione attuale ignota	
Dans l'Embrasure de la Fe- nêtre	«Un fleuve aussi en terre cuite, par M. Le Lorrain, l'un des quatre Recteurs de l'Académie»  (Explication, p. 16)	Robert Le Lorrain (1666-1743), Una scultura in terracotta raffigurante un Fiume. Parigi, Louvre	
Dans l'Embrasure de la Fe- nêtre	«Auprès, un Groupe en modèle, representant un Chasseur prenant un Lyon dans les filets, qui est exécuté en grand, à Gros-bois, par M. Adam l'aîné, Adjoint Professeur»  (Explication, p. 16)	Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759), Un gruppo raffigurante un cacciatore che cattura un leone, modello. Ubicazione attuale ignota	L'opera terminata era prevista per il castello di Grobois, nella Val de Marne

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SUR LA CORNICHE du côté de la Riviere	«Un Christ que l'on met au sepulchre, par M. La- my, Académicien»  (Explication, p. 17)	Charles Lamy (1689- 1743), Cristo deposto nel sepolcro, 1737. Saint-Gobain, chiesa del Sepolcro	
Au-dessous de la Corniche, sur le premier Trumeau	«Un Tableau de Famille, par M. Delobel, Acadé- micien» (Explication, p. 17)	Nicolas Delobel (1693-1763), Ritratto di una famiglia. Ubicazione attuale ignota	
Au-dessous de la Corniche, sur le premier Trumeau	«Plus bas, la Reine Hecube, femme de Priam, faisant présenter au Palladium de ses plus belles robes, pour obtenier sa protection pour la Ville de Troyes, par M. Le Clerc, ancien Professeur» (Explication, p. 17)	Sébastien Leclerc (1637-1714), Ecuba fa presentare a Pallade i suoi più bei vestiti per ottenere la protezione per la città di Troyes.  Ubicazione attuale ignota	
Au-dessous de la Corniche, sur le premier Trumeau	«A coté, les Dieux qui coupent les aîles à l'Amour, por l'empêcher de remonter au Ciel, par M. Collin de Vermont»  (Explication, p. 17)	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Gli dei che tagliano le ali ad Amore per impedirgli di vola- re. Ubicazione attuale i- gnota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
Au-dessous de la Corniche, sur le premier Trumeau	«Plus bas, Adolonime travaillant dans son jardin, que l'on vient chercher pour mettre sur le Trône de Sidon conquis par Alexandre, par M. Restout, Professeur»  (Explication, p. 17)	Jean Restout (1692- 1768), Abdolonime che lavo- ra nel suo giardino viene chiamato come sovrano di Si- done, 1737. Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 93x151cm	
Au-dessous de la Corniche, sur le premier Trumeau	«Au-dessous, Renaud & Armide, Pyrame & Thisbé, par M. Collin de Vermont, Adjoint Professeur»  (Explication, p. 17)	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Due tele raffiguranti Piramo e Tishe e Rinaldo e Armida. Ubicazioni attuali ignote	
SECONDE FENETRE à gauche	«Le Portrait de M. le Duc de Bisache, par M. Aved, Académicien» (Explication, p. 17)	Joseph Aved (1702- 1766), Ritratto del duca de Bisache. Ubicazione attua- le ignota	
SECONDE FENETRE à gauche	«Au-dessous, le Pere Augustini, Carme de la Place Maubert, par M. Jouvenet, Académicien»  (Explication, p. 17)	François Jouvenet 1664- 1749), R <i>itratto del padre</i> Augustini. Ubicazione at- tuale ignota	
SECONDE FENETRE à gauche	«Et au-dessous, Madame la Comtesse de Marchainville, par M. Tocqué, Académicien»	Louis Tocqué (1696- 1772) Ritratto della contessa de Marchainville. Mercato an- tiquario 88,9x69,8 cm	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SECONDE FENETRE à gauche	«A droite, Mademoiselle de Seyne, femme du Sieur Dufresne, par M. Aved, Académicien»	Joseph Aved (1702- 1766), Ritratto di Made- moiselle de Sybem mo- glie del commediante Dufresne, 1734 circa. Ubicazione attuale ignota	La tela è conosciuta attraverso una stampa di Etienne Fessard, del 1734
SECONDE FENETRE à gauche	«Plus bas, Mademoiselle Gauthier, par M. Drouais, Académicien» (Explication, p. 17)	Hubert Drouais (1699- 1767), Ritratto di Mademoiselle Gauthier. Ubicazione at- tuale ignota	
SECONDE FENETRE à gauche	«Et au-dessous, Madame Naux, par M. Tocqué, Académicien» (Explication, p. 17)	Louis Tocqué (1696- 1772) Ritratto di Madame Naux. Ubicazione attuale ignota	
DANS LA MEME FE- NETRE	«Deux Elémens en Buste, l'un desquels représen- tant l'Eau, est en Marbre» (Explication, p. 18)	Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759), Due sculture raffiguranti Elementi, di cui uno rap- presenta l'Acqua. Ubica- zione attuale ignota	
DANS LA MEME FE- NETRE	«Un Group en modèle, représentant Neptune & Amphitrite orné de plusieurs Tritons & Monstres Marins, que l'Auteur exécute actuellement en grand au milieu du Bassin, à la Porte du Dragon, dans le Jardin de Versailles, par M. Adam l'aîné, Adjoint Professeur»  (Explication, p. 18)	Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759), Il modello del gruppo in piombo raffigurante <i>Nettuno e Anfitrite</i> , per i giardini di Versailles. Ubicazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SUR LA CORNICHE	«Saint Charles Borromée en prieres, par M. Dandré Bardon, Adjoint Profes- seur»	Michel-François Dandré- Bardon (1700-1783), San Carlo Borromeo in preghiera. Ubicazione attuale ignota	Un disegno di tale soggetto si trova oggi in collezione privata a Parigi
	(Explication, p. 18)		
SECOND TRUMEAU	«Thetis, qui après s'être changée en Lion, en Feu, & en diverses autres figures, pour s'échaper du lien avec lequel Pelée la tient ferrée, est forcée de consentir à l'épouser, par M. De Favanne, Professeur»	Henri de Favanne (1668-1752), <i>Tetis costretta a sposare Peleo</i> . Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 18)		
SECOND TRUMEAU	«Au dessous de chaque côté, un Christ en Croix, par M. Restout, Profes- seur»	Jean-Restout (1692- 1768), <i>Cristo in croce</i> . Ubi- cazione attuale ignota	Il pittore affronta numerose volte il tema: Gouzi 2000, p. 244
	(Explication, p. 18)		
SECOND TRUMEAU	«S. Charles Borromée Archevêque de Milan, lorsqu'il fait cesser la Peste par ses prieres, par M. D'Ulin, Ancien Pro- fesseur»	Pierre Dulin (1669-1748), San Carlo Borromeo fa cessa- re la peste, Ubicazione at- tuale ignota	
	(Explication, p. 18)		
SECOND TRUMEAU	«Au-dessous à gauche, Les adieux d'Hector & d'Andromaque, par M. Collin de Vermont, Ad- joint Professeur»	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Addio di Ettore ad Andro- maca. Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 18)		
SECOND TRUMEAU	«A droite, Joseph avec la femme de Putifar, par M. Dumont, Académicien»	Jacques Dumont dit le Romain (1701-1781), Giuseppe e la moglie di Puti- farre. Ubicazione attuale	
	(Explication, p. 18)	ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SECOND TRUMEAU	«Et au -dessous, l'Enlevement d'Europe. Ve- nus sur les eaux, par M. Masse, Académicien»	Samuel Massé (1672- 1753), Rapimento di Europa e Venere sulle acque. Ubicazione attuale ignota	
DANS LA TROSIEME EMBRASURE	«A gauche, le Portrait en Buste de Monseigneur le Duc de Chartres, par M. Delobel, Académicien» (Explication, p. 18)	Nicolas Delobel (1693- 1763), Ritratto del duca di Chartres. Ubicazione at- tuale ignota	
DANS LA TROSIEME EMBRASURE	«Plus bas: Madame Jouvenet, par M. son Mary, Académicien»  (Explication, p. 19)	François Jouvenet (1664-1749), Ritratto di Madame Jouvenet. Ubicazione attua- le ignota	
DANS LA TROSIEME EMBRASURE	«A droite: le Portrait de M. Salior, Tapissier ordinaire du Roy, par M. Delobel, Académicien»  (Explication, p. 19)	Nicolas Delobel (1693- 1763), Ritratto di Monsieur Salior. Ubicazione attuale ignota	
DANS LA TROSIEME EMBRASURE	«Plus bas, M. Jouvenet, Académicien, par luy- meme» (Explication, p. 19)	François Jouvenet (1664-1749), <i>Autoritratto</i> . Ubicazione attuale ignota	
DANS LA TROSIEME EMBRASURE	«Et vis-àvis, dix sujets, les Oeuvres en gravures de M. L'Epicié, Secretaire de l'Académie» (Explication, p. 19)	Bernard-François Lépicié (1698-1755), Dieci stam- pe di soggetto non identi- ficato	
DANS LA TROSIEME EMBRASURE	«Et au-dessous, trois sujets, les Oeuvres en gravures, de M. Moyreau, Académicien»  (Explication, p. 19)	Jean-Moyreau (1690- 1762), Tre stampe di sog- getto non identificato	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
DANS LA TROSIEME EMBRASURE	«Au-dessous, deux sujets, les Oeuvres en gravures, de M. Cars, Académi- cien»	Laurent Cars (1699- 1771), Tre stampe di sog- getto non identificato	
	(Explication, p. 19)		
DANS LA MESME EMBRASURE	«Deux Bustes moulez, don l'un represente le Feu, & l'autre la Terre, par M. Adam l'aîné, Ad- joint à Professeur» (Explication, p. 19)	Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759), Due busti raffiguranti il Fuoco e la Terra. Ubica- zione attuale ignota	
SUR LA CORNICHE	«Un Buffet, par M. Hulliot, Académicien» (Explication, p. 19)	Pierre-Nicolas Huilliot (1674-1751), <i>Buffet</i> . Ubi- cazione attuale ignota	
Sous la Corniche, troisième Trumeau	«Notre Seigneur guérissant la belle-mere de S. Pierre, par M. D'Ulin, Ancien Professeur»  (Explication, p. 19)	Pierre Dulin (1669-1748), Cristo guarisce la suocera di san Pietro. Ubicazione at- tuale ignota	
Sous la Corniche, troisième Trumeau	«Plus bas, les Nôcês d Thetis & Pelée, où la Discorde jette contre les Divinitez, une Pomme d'or, par M. Collin de Vermont, Adjoint Pro- fesseur» (Explication, p. 19)	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Nozze di Peleo e Teti. Ubi- cazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
Sous la Corniche, troisième Trumeau	«Au-dessous, & de chaque côté, le Baptême de Jesus-Christ, par M. Masse, Académicien»  (Explication, p. 19)	Samuel Massé (1672-1753), Battesimo di Cristo. Parigi, Collezione privata 178x114cm	F. Marandet, Samuel Massé (Tours, 1672-Paris 1753), un premier corpus, in «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 7, 2009, pp. 32-38
Sous la Corniche, troisième Trumeau	«Le Jugement de Salomon, par M. Collin de Vermont»  (Explication, p. 19)	Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), Giudizio di Salomone. Ubi- cazione attuale ignota	
QUATRIEME EM- BRASURE à gauche	«Le Portrait de M. Gautier, Valet de Chambre de Monseigneur le Duc d'Orleans»  (Explication, p. 19)	Charles Geuslain (1685-1765), Ritratto di Monsieur Gautier. Ubicazione attuale ignota	
QUATRIEME EM- BRASURE à gauche	«Plus bas, M. Bertin, Secretaire ordinaire de Monseigneur le Duc d'Orleans, par M. Geuslain, Académicien»  (Explication, p. 20)	Charles Geuslain (1685-1765), Ritratto di Monsieur Bertin. Ubicazione attuale ignota	
QUATRIEME EM- BRASURE à gauche	«Et au-dessous, trois sujets en Gravure, de M. Cochin, Académicien»  (Explication, p. 20)	Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), Tre incisioni di soggetto non identifi- cato	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
QUATRIEME EM- BRASURE à gauche	«A droite, M. Moreau re- présentant le Dessein, tenant un Porte-feuille, par M. Allou, Académi- cien»	Gilles Allou (1670-1751), Monsieur Moreau che tiene u portafogli di disegni. Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 20)		
QUATRIEME EM- BRASURE à gauche	«Plus bas, M. Poisson dans son habit de crispin, par M. Geuslain, Acadé- micien»	Charles Geuslain (1685- 1765), Ritratto di Monsieur Poisson in abiti di Crispin. Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 20)		
QUATRIEME EM- BRASURE à gauche	«Et au-dessous, trois su- jets en Gravure, de M. Dupuis, Académicien»	Charles Dupuis (1685- 1742), Tre stampe di sog- getto non identificato	
	(Explication, p. 20)		
QUATRIEME EM- BRASURE à gauche	«A côté, un Bas relief peint en bronze, par M. Chardin, Académicien»	Jean-Siméon Chardin (1699-1779), Dipinto raf- figurante un <i>Bassorilievo in</i> bronzo	Lo stesso soggetto era stato esposto da Chardin in place Dauphine nel 1732
	(Explication, p. 20)		
QUATRIEME EMBRASURE à gauche	«Un Dessein représentant Mademoiselle de Cler- mont en Deesse des Eaux de la Santé, par M. Nattier, Académicien»	Jean-Marc Nattier (1685-1766), Disegno raffigurante Mademoiselle de Clermont alle terme di Chantilly, 1729 circa. Ubicazione attuale ignota	Il dipinto di medesimo soggetto, datato 1729, si trova oggi al Musée Condé di Chantilly, inv. PE375, 195x161cm
SUR LA CORNICHE	«Le Lyon & le Mouche- ron, Fable tirée de la Fontaine, par M. Oudry, Académicien»	Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), Favola del Leone e del moscerino. Ubi- cazione attuale ignota	
	(Explication, p. 20)		

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
QUATRIEME TRUMEAU	«Latone qui alaite Apollon & Diane, par M. Lamy, Académicien»	Charles Lamy (1689- 1743), Latona che allatta Apollo e Diana. Ubicazio-	
	(Explication, p. 20)	ne attuale ignota	
QUATRIEME TRUMEAU	«Plus bas, un Loup pris au piege, par M. Oudry»	Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), <i>Un lupo preso</i> <i>in trappola</i> . Ubicazione	
	(Explication, p. 20)	attuale ignota	
QUATRIEME TRUMEAU	«Au-dessus & de chaque coté, la Naissance de Venus, par M. Delobel, Académicien»  (Explication, p. 20)	Nicolas Delobel (1693-1763), Nascita di Venere. Le Havre, Musée Malraux, inv. 208 146x114cm	
QUATRIEME TRUMEAU	«Ixion foudroyé par Jupiter, par M. Boisot, Académicien»  (Explication, p. 20)	Antoine Boizot (1702- 1782), Ixio folgorato da Giove. Ubi- cazione attuale ignota	
CINQUIEME EMBRA- SURE	«A gauche, M. Deschamps en Géomêtre, par M. Allou, Académicien»  (Explication, p. 20)	Gilles Allou (1670-1751), Ritratto di M. Deschamps come Geometra. Ubicazione attuale ignota	
CINQUIEME EMBRA- SURE	«Plus bas, Vertumne & Pomone, par M. Le Clerc ancien Professeur»  (Explication, p. 20)	Sébastien Le Clerc le fils (1676-1763). Vertunmo e Pomone. Ubicazione attuale ignota	
CINQUIEME EMBRA- SURE	«Et au-dessus, sept sujets en Gravure, par. M. Su- rugue, Académicien»	Louis Surugue (1686- 1762), Sette incisioni di soggetto non identificato	
	(Explication, p. 20)		

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
CINQUIEME EMBRA- SURE	«A droite, M. Lemoyne, Sculpteur ordinaire du Roy, avec les Attributs de la Sculpture, par. M. Al- lou, Académicien»	Gilles Allou (1670-1751), Ritratto di Jean-Baptiste Le- moyne. Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 21)		
CINQUIEME EMBRA- SURE	«Plus bas, Zephire & Flore, par M. Le Clerc, ancien Professeur»	Sébastien Le Clerc le fils (1676-1763).  Zefiro e Flora. Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 21)		
CINQUIEME EMBRA- SURE	«Et au-dessu, Leda, & Jupiter transformé en cigne, par M. Cazes, Adjoint Recteur»  (Explication, p. 21)	Pierre-Jacques Cazes (1676-1754), <i>Leda e il ci-</i> <i>gno</i> . Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. 679 51x67cm	
CINQUIEME EMBRA- SURE	«Et plus bas, quatre sujets en Gravure, de M. Tho- massin, Académicien» (Explication, p. 21)	Nicolas Thomassin, Quattro incisioni da di- pinti presenti nelle colle- zioni del re Luigi XV, di cui si dà notizia nelle voci seguenti	
CINQUIEME EMBRA- SURE	«Les Pélerins d'Emaus", d'après Paul Veronese» (Explication, p. 21)	Nicolast Thomassin, <i>Pellegrini d'Emmaus</i> da Paolo Veronese	
CINQUIEME EMBRA- SURE	«La Mélancolie du Fetis, d'après un tableau du Cabinet du Roy»	Nicolas Thomassin, <i>La Melancolia</i> da Domenico Fetti	
	(Explication, p. 21)		
CINQUIEME EMBRA- SURE	«Une Vierge d'après M. De Troyes»	Nicolas Thomassin, <i>Una</i> Vergine da Jean-François de Troy	
	(Explication, p. 21)		
CINQUIEME EMBRA- SURE	«M. Thierry d'après M. de Largilliere»	Nicolas Thomassin, Ri- tratto di Monsieur Thierry da Nicolas de Largillière	
	(Explication, p. 21)		

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
CINQUIEME EMBRA- SURE	«Au-dessu, quatre Portraits en Mignature dans un cadre, par M. Drouais, Académicien»  (Explication, p. 21)	Hubert Drouais (1699- 1767), Quattro ritratti in minia- ture di soggetto non i- dentificato	
CINQUIEME EMBRA- SURE	«Et à coté, des Médailles, & des Modéles de têtes en cire d'après nature, par M. Du Vivier, Académi- cien» (Explication, p. 21)	Jean Duvivier (1687- 1761), Medaglie e modelli di teste in cera d'après nature. Ubicazione attua- le ignota	
DANS L'ENCOIGNEURE	«Le Portrait de M. Mercier, Maître Ecrivain, par M. Allou, Académicien»  (Explication, p. 21)	Gilles Allou (1670-1751), Ritratto di Monsieur Mercier. Ubicazione attuale ignota	
DANS L'ENCOIGNEURE	«Deux Tableaux de Ruines & Antiquitez, par M. Servandoni»  (Explication, p. 21)	Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), Due tele di <i>Rovine</i> . Ubicazione attuale ignota	
SUR L'ESCALIER EN MONTANT	«A gauche, deux Colations. Une Servante qui récure de la Vaiselle d'argent. Deux Servantes revenant du marché, par M. Bouys, Conseiller de l'Académie»	André Bouys (1656- 1740), Serva che raschia l'argenteria, 1737. Parigi, Musée des Arts Décora- tifs, inv. 38173	Diverse <i>Colazioni</i> sono note del pittore: cfr. M. Faré, <i>André Bonys 1656-1740</i> . <i>Portraitiste et peintre de genre</i> , in «La Revue des arts», 1960, pp. 201-212
	(Explication, p. 21)	Due serve che tornano dal mercato. Ubicazione attuale ignota  Due colazioni	
SUR L'ESCALIER EN MONTANT	«M. le Chevalier Domer- gue, en pied, par M. Al- lou Académicien»	Gilles Allou (1670-1751), Ritratto di Monsieur Domer- gue. Ubicazione attuale ignota	
	(Explication, p. 21)		

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SUR L'ESCALIER EN MONTANT	«Des Anachoretes en prieres»  (Explication, p. 21)	Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783), <i>Due anacoreti in preghiera</i> . Ubicazione attuale ignota	Esiste un disegno di medesimo soggetto al Musée des Beaux-Arts di Rouen
SUR L'ESCALIER EN MONTANT	«Un Sujet allegorique sur la Paix, dont voici l'explication. La France sur le sein de laquelle repose la Victoire, voit avec joye descendre du Ciel la Paix, que la Sagesse lui procure; la Discorde y paroîte enchaînée à la porte du Temple de Janus, & la Renommée annonce à l'Univers le glorieux évenement du Regne de Louis XV, par M. Dandré-Bardon, Ancien Professeur»  (Explication, pp. 21-22)	Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783), Allegoria della Pace di Vienna, 1736. Marsiglia, Musée Longchamps, inv. 47003 161x129cm	
SUR L'ESCALIER EN MONTANT	«Un Paysage avec des Bergers & des Trou- peaux, par M. Allegrain, Académicien» (Explication, p. 22)	Etienne Allegrain (1644-1737), <i>Paesaggio con pastori</i> e greggi. Ubicazione attuale ignota	
SUR L'ESCALIER EN MONTANT	«Une Bataille de Cuirassiers faisant le coup de pistolet, par M. Parocel, Conseiller de l'Académie» (Explication, p. 22)	Charles-Joseph Parrocel (1688-1752), Battaglia di corazzieri. Ubicazione attuale ignota	Tela eseguita per il castello di Fontainebleau

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
SUR L'ESCALIER EN MONTANT	«Deux Déjeûnez, l'un gras, & l'autre maigre, par M. Desportes le Pere»  (Explication, p. 22)	Alexandre-François Desportes (1661-1743), Pranzo di magro e Pranzo di grasso. Ubicazione attuale ignota	Una versione del Pranzo di magro è conservata a Monaco, Staatsgalerie Schleissheim 70x91cm G. de Lastic, P. Jacky 2010, p. 177
Omission à la deuxième Croisée	«Un Cadre qui contient plusieurs Modeles en cire; sçavoir, un du Roy, nouveau fait; de Monseigneur le Comte de Clermont; de Monseigneur le Cardinal de Fleury; de l'Ambassadeur de la Porte; & quelques Têtes empreintes de Particuliers, & revers de Médailles, par M. Roettiers, Graveur des Monnoyers, Académicien»  (Explication, p. 22)	Jacques Roettiers (1707-1784), Diversi modelli in cera e medaglie.  Ad esempio la medaglia per il cardinal de Fleury, 1731. Mercato antiquario	
Autre Omission à la qua- trième Croisée	«Quatre sujets gravez d'après differens Maîtres, par M. de Larmessin, Académicien» (Explication, p. 22)	Nicolas de Larmessin (1684-1755), Quattro in- cisioni di soggetto non identificato	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
Le tout décoré par le soins de M. Stiemar, Académicien. OMISSION	«La Vertu enchaînée par l'Amour. Deux Figures en terre cuite; l'une Amphitrite sur les Eaux; l'autre, la Sagesse qui dompte de l'Amour. Par M. Vinache, Agrée de l'Académie»  (Explication, p. 22)	Jean-Joseph Vinache (1696-1754), Sculture raffiguranti la Virtù incatenata dall'Amore; Anfitrite sulle acque; la Saggezza che dubita dell'Amore, in terracotta. Ubicazioni attuali ignote	
ADDITION DES OU- VRAGES de Messieurs les Agréez de l'Académie PREMIERE & DEU- XIEME CROISEE	«Le Buste en Marbre de Monseigneur le Cardinal de Polignac. Deux Modèles en terre cuite, représentant des Athletes qui domtent, l'un un Lion, & l'autre un ours; ce dernier a été executé en pierre à Gros-Bois. Un autre Modèle en terre cuite, représentant un Enfant assis. Les Fêtes de Palès, celebrées chez les Romains par les Gens de la Campagne, pour honorer cette Déesse, & luy demander la conservation des Troupeaux; Dessein à la Sanguigne. Les Fêtes Lupercales; elles étoient en usage à Rome dès les temps de sa Fondation; on les celebroit à l'honneur du Dieu Pan: Deux jeunes Gens armez de Courroyes prises dans la peau des Victimes, courroient nuds par la Ville & en frapoient toutes les femme qu'ils rencontroient, dans la confiance qu'elles deviendroient fécondes; Dessein à la Sanguigne»  (Explication, p. 22)	Edme Bouchardon (1698-1762), Busto in marmo del cardinale Polignac, 1731. Meaux, Musée Bossuet  Due modelli in terracotta raffiguranti Atleta che doma un leone (San Pietroburgo, Ermitage) e Atleta che doma un orso  Modello in terracotta raffigurante un bambino seduto  Due disegni alla sanguigna raffiguranti Le Feste in onore di Pale e le Feste Lupercali Parigi, collezione Georges Pébereau (dalla collezione Mariette)	Per le Feste in onore di Pale e le Feste Lupercali cfr. P. Rosenberg, Les des- sins de la collection Mariette. Ecole française, I, Parigi 2011, pp. 102-103

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
ADDITION DES OU- VRAGES de Messieurs les Agréez de l'Académie PREMIERE & DEU- XIEME CROISEE	«Les Vendanges celebrées dans les Campagnes d'Athenes, mises en grand, d'après la fameuse Cornaline antique qui est au Cabinet du Roy, connue sous le nom de Cachet de Michel Ange. Une Tête de Vieillard plus grandes que nature, à la Sanguigne.  Deux autres Têtes aussi plus grandes que nature, des Enfans, de M. Mariette; l'une d'un Enfant qui rit, & l'autre d'une petite fille en bagnolette, à la Sanguigne, le tout par M. Edme Bouchardon»  (Explication, p. 23)	Edme Bouchardon, Cachet de Michel-Ange. Parigi, Louvre, inv. 2384  Testa di vecchio  Teste di bambini che ridono  Tutti questi disegni sono di proprietà di Mariette	P. Rosenberg, Les dessins de la collection Mariette. Eco- le française, I, Parigi 2011, p. 183
DEUXIEME CROISEE	«Un Modèle de terre cuite, représentant une Nymphe couchée. Un altre Modèle en terre cuite, représentant une tête de Vestale couronnée de fleurs. Par M. Le Moyne le fils»  (Explication, pp 23-24)	Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1781), Modello in terracotta raffigurante una <i>Ninfa sdraiata</i> ; un altro con una <i>Testa di Vestale</i> . Ubicazioni attuali ignote	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
CINQUIEME CROI- SEE	«Deux Portraits en Buste de terre cuite. Au milieu, un Christ attaché à la Colonne, en plâtre [annotazione: copie d'après le David de Bernin]. Un Enfant [annotazione: mort né] en terre cuite, dormant sur un oreiller, par M. Francin»  (Explication, p. 24)	Claude Francin (1701-17773), Due Ritratti in terracotta. Ubicazione attuale ignota  Cristo alla colonna, 1702.  Mercato antiquario  Bambino che dorme su un	Cristo alla colonna in marmo, oggi al Louvre, viene presentato come morceau de réception all'Académie Royale nel 1737
		cuscino. Ubicazione attuale ignota	
Même croisée	«Minerve qui enseigne & couronne les Arts, par M. Verbeck»  (Explication, p. 24)	Jacques Verberck (1704- 1771), Minerva che incorona le Arti. Ubicazione attuale ignota	
DEUXIEME & TRO- SIEME CROISEE	«Un Bas Relief, représentant Sainte Victoire Vierge & Martyre, pour un Autel de la Chapelle du Roy à Versailles. Une Figure en pied de terre cuite, représentant une Clytie, par M. Adam le jeune»	Nicolas-Sébastien Adam (1705-1778), Bassorilievo in bronzo raffigurante il <i>Martirio di santa Vittoria</i> , per l'altare della Cappella reale a Versailles, 1737. In loco  Figura in piedi in terracotta raffigurante <i>Clizia</i> . Ubicazione attuale ignota	

Posizione nel Salon carré	Descrizione e autore	Luogo attuale	Note
DEUXIEME & TRO- SIEME CROISEE	«Louis XV en pied, peint en bronze. Un Groupe de Renaud & Armide, aussi en bronze. Une Flore en terre cuite. Deux Groupes d'Andromede & de l'Education de l'Amour sur la même Selle, en terre cuite, par M. la Datte»  (Explication, p. 24)	Francesco Ladatte (1706-1778), Luigi XV in piedi in bronzo Rinaldo e Armida in bronzo Flora in terracotta  Perseo e Andromeda in terracotta  Educazione di Amore in terracotta  Ubicazioni attuali ignote	
Sur la Face à droite de l'Escalier, à côté de Madame de Montmartel	«Deux Portraits en Pastel, par M. De la Tour, l'un représentant Madame Boucher, & l'autre celui de l'Auteur qui rit»  (Explication, p. 24)	Maurice-Quentin de la Tour (1704-1788), Due pastelli raffiguranti Madame Boucher. Ubicazione attuale ignota  e Autoritratto. Collezione privata 64x70cm	
A la Porte de la grande Face	«Deux Sujets en gravure d'après Tenieres, par M. Le Bas, Graveur»	Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783), Due inci- sioni da Teniers	
	(Explication, p. 24)		