



CHIARA CARPENTIERI

Il ritratto scultoreo a Roma
nel primo Settecento

Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon
e Michelange Slodtz





V - IL RITRATTO

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 2018-2020: Piero Gastaldo (Presidente), Walter Barberis (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Laura Barile, Blythe Alice Raviola

Direttore scientifico del Programma Barocco: Michela di Macco

Direttore: Anna Cantaluppi

Vicedirettore: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2015-2017: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2017

Tema del Bando 2017: *Il Ritratto (1680-1750)*

Assegnatari: Chiara Carpentieri, Pasquale Focarile, Ludovic Jouvet, Fleur Marçais, Pietro Riga, Augusto Russo

Tutor dei progetti di ricerca: Cristiano Giometti, Cinzia M. Sicca, Lucia Simonato, Alain Schnapp, Beatrice Alfonzetti, Francesco Caglioti

Cura editoriale: Alice Agrillo 

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 9788899808228

5.1 Chiara Carpentieri, *Il ritratto scultoreo a Roma nel primo Settecento. Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon e Michelange Slodtz*

© 2020 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2017 – V EDIZIONE

La quinta edizione delle pubblicazioni degli Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco ha avuto come tema *Il Ritratto (1680-1750)* e, attraverso la selezione delle candidature, ha trovato risposte originali nei progetti di ricerca scelti, sollecitati a confrontarsi su formule d'obbligo, fortuna di modelli, affermazione di nuovi orientamenti nella narrazione identitaria e nella cultura di rappresentazione di figure, di luoghi, di contesti.

La collana digitale si arricchisce di ulteriori sei monografie e raccoglie integralmente gli esiti delle ricerche svolte nell'ambito del Bando 2017.

Le borse di Alti Studi della Fondazione 1563, assegnate attraverso un concorso annuale, giunto alla settima edizione, rappresentano un'opportunità di prestigio per la prosecuzione *post lauream* delle attività di studio e ricerca per i giovani studiosi italiani e stranieri e rispondono ad un'esigenza molto sentita nel percorso formativo di ambito accademico.

Attraverso una rigorosa procedura di selezione dei candidati, l'affiancamento di tutor specializzati e la messa a disposizione di strumenti e di risorse per lo svolgimento delle ricerche anche nella forma di viaggi di studio, la Fondazione si è accreditata nel tempo ottenendo l'attenzione di università, accademie, scuole di dottorato e di specializzazione, istituti culturali italiani e stranieri, che indirizzano i loro migliori allievi alla partecipazione.

Dando continuità al progetto delle borse rivolte alla ricerca di alto profilo, la Fondazione intende consolidare la propria fondamentale missione di promozione e di sostegno della ricerca in campo umanistico, rivolta particolarmente ai giovani.

Con l'erogazione di borse, la promozione di seminari di studio e ricerca, l'organizzazione di convegni e l'edizione di pubblicazioni che raccolgono i risultati di tutti questi tasselli dell'ampio Programma di Alti Studi sul Barocco, quella che vediamo radunata intorno alla Fondazione 1563 è una comunità scientifica internazionale e intergenerazionale che coniuga il valore delle conoscenze specialistiche alla fruttuosità del confronto interdisciplinare. Tutto questo è stato possibile grazie agli apporti specialistici e alla partecipazione attiva e propositiva del mondo scientifico accademico nazionale ed europeo, di tutti gli studiosi via via coinvolti e alla lungimiranza del direttore scientifico del progetto, Michela di Macco che supporta sapientemente il percorso.

Le sei ricerche oggetto di questa edizione si occupano del *Ritratto*, inteso come genere, prodotto, allegoria, testimonianza, memoria e lo affrontano secondo direzioni diverse, applicandolo a differenti ambiti disciplinari legati alla cultura storica, politica, letteraria, storico artistica e storico architettonica, anche nelle declinazioni della storia del collezionismo, della letteratura artistica e della trattatistica. L'arco cronologico è il momento di significativo rilievo culturale tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento.

Attraverso i volumi pubblicati in forma digitale, si arriva con questa edizione a 24 numeri tutti reperibili sul sito, la Fondazione 1563 persegue lo scopo di mettere rapidamente a disposizione della comunità scientifica i risultati di percorsi di ricerca originali e di alto livello, e di premiare queste ricerche con un titolo che possa arricchire il curriculum scientifico dei giovani ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Presidente
Piero Gastaldo

Torino, dicembre 2019

CHIARA CARPENTIERI

**Il ritratto scultoreo a Roma
nel primo Settecento**

**Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon
e Michelange Slodtz**

Prefazione

CRISTIANO GIOMETTI



CHIARA CARPENTIERI (Torino 1988) si interessa di scultura tra Sei e Settecento. Nel 2015 si laurea in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Firenze, dove ora frequenta la Scuola di Specializzazione. Nel 2016, presso i Musei Vaticani, collabora al progetto di ricerca internazionale su J. J. Winckelmann. Nel 2017 vince la borsa di Alti Studi della Fondazione 1563. Ha collaborato alla redazione di: *Quaderno di Studi sul Settecento* (2012); *Dizionario Biografico degli Italiani* (2016); rivista *Contesti d'Arte* (2017). Attualmente, è Independent Contractor della Harvard Business School per attività di ricerca.

SOMMARIO

IX Prefazione di Cristiano Giometti

- 1 **Il ritratto scultoreo a Roma nel primo Settecento.**
Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon e Michelange Slodtz
- 3 1. L'*Académie de France* e i *pensionnaires*
- 3 1.1. Charles Poerson (1653-1725) e Nicolas Vleughels (1668-1737) direttori
dell'*Académie de France*: attività e regolamenti
- 12 1.2. La grande stagione dell'arte francese a Roma tra il XVII e il XVIII secolo: le esperienze
pregresse di Jean Baptiste Théodon, Pierre Etienne Monnot, Pierre Legros
e il loro rapporto con l'*Académie de Rome*
- 18 1.3. La pratica del ritratto in accademia
- 21 1.4. «Il dessine presque aussi que Bouchardon et le dessin est la base de nos métiers»:
i disegni di ritratti dei *pensionnaires*
- 26 1.5. Il ritratto di Luigi XV per l'*Académie de Rome*
- 28 1.6. «Nous le ferons ici exécuter en marbre, et il sera à merveille sous le dais»
l'allestimento dei busti ritratto all'interno dei palazzi nobiliari di Roma

Tavole

- 35 II. Le diverse esperienze di Lambert Sigisbert Adam e Edme Bouchardon
- 35 II.1. «Il y a deux François habiles et qui le sont véritablement»: l'arrivo a Roma di Adam
e di Bouchardon nel 1723
- 39 II.2. Adam e la tematica allegorico-mitologica
- 43 II.3. I ritratti dal vero realizzati da Adam
- 46 II.4. Bouchardon e la ritrattistica all'antica
- 52 II.4.1 Il gusto della committenza inglese
- 56 II.5. I ritratti di Clemente XII, dei cardinali de Rohan e de Polignac e il modello
della tradizione romana

Tavole

- 63 III. Il caso di Michelange Slodtz
- 63 III.1. 1728-1736: gli anni di Michelange Slodtz presso l'*Académie de France* a Roma
- 67 III.1.1 Il gusto per il contrasto: i *pendants* di Cryse e di Iphigenia di Slodtz
a confronto con le teste allegoriche di Nettuno e Amphitrite di Adam
- 73 III.1.2 Il busto di Nicolas Vleughels: un ritratto parlante?
- 76 III.2. L'atelier di scultura di Slodtz a Roma
- 76 III.2.1 Il conto corrente di Michelange Slodtz al Banco di Santo Spirito
- 83 III.3. I ritratti di rango
- 88 III.3.1 Il ritratto del re Stanislas, Duca di Lorena: un'opera a quattro mani
- 90 III.4. I busti dei cardinali Maria Neri Corsini e de La Tour d'Auvergne
- 97 III.5. Il monumento degli arcivescovi di Vienna e le statue dei cardinali de La Tour
d'Auvergne e Montmorin
- 103 III.6. Il ritratto al direttore Jean-François De Troy (1679-1752)
- 105 III.7. Una variante tipologica: i monumenti di Nicolas Vleughels e di
Alessandro Gregorio Capponi

Tavole

- 113 IV. Riflessioni sull'eredità dell'esperienza romana di Adam, Bouchardon e Slodtz
- 113 IV.1 Parigi-Roma e ritorno. Note conclusive

Tavole

- 121 **Appendice documentaria**
- 139 **Bibliografia**
- 171 **Tabella**

Prefazione

La ricerca condotta da Chiara Carpentieri si concentra sulla produzione ritrattistica dei tre scultori Edme Bouchardon (1698-1762), Lambert Sigisbert Adam (1700-1759) e Michelange Slodtz (1705-1764) durante la loro carriera di *pensionnaires* presso l'*Académie de France*, a partire dagli anni Venti del Settecento. La scelta dei tre artisti risiede nella eccezionalità della loro lunga permanenza a Roma: essi soggiornarono presso l'istituto accademico per una durata di circa nove anni, a cui Slodtz ne aggiunse ulteriori dieci come maestro di una bottega autonoma (fino al 1746). In particolare, la loro produzione di busti ritratto – inclusi quelli a soggetto allegorico-mitologico di Adam – appare una sperimentazione artistica particolarmente significativa poiché i tre scultori affrontarono tale tipologia unicamente durante la loro attività nella città pontificia. Dopo il ritorno a Parigi, Adam, Bouchardon e Slodtz si dedicarono perlopiù a grandi progetti architettonici, a prestigiose opere pubbliche nella capitale francese e ad incarichi per le residenze reali.

La ricerca ha individuato una variante di modelli tipologici, differenziati tra le destinazioni privata, ufficiale e di memoria funebre, e decifrato le molteplici gradazioni dell'orientamento di gusto che influenzarono la scultura della prima metà del Settecento tra le corti di Roma e Parigi. Pur partendo da una tradizione comune e dalla stessa formazione, i tre artisti giunsero a diversi risultati, mostrando una personale rielaborazione sia dell'antico, componente fondamentale dei loro studi e interesse universale nell'Europa del XVIII secolo, sia della tradizione seicentesca romana.

Se l'attività scultorea e grafica di Bouchardon è stata sapientemente analizzata nel recente catalogo della mostra di Parigi del 2016 (*Edme Bouchardon 1698-1762. Une Idée Du Beau*), che ha incluso una preziosa rassegna della sua produzione ritrattistica, le fondamentali monografie del 1885 a cura di Thirion (*Les Adam et Clodion*), per Adam, e del 1967 di Souchal (*Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du roi (1685 - 1764)*), per Slodtz, necessitavano di un aggiornamento. L'attività dei tre francesi e i ritratti da loro eseguiti vengono discussi e analizzati dall'autrice alla luce dei numerosi contributi novecenteschi, insieme alle fonti biografiche settecentesche; in particolare, il sistematico spoglio della *Correspondance* ha permesso di definire le modalità di produzione delle opere e le relazioni degli artisti con il contesto parigino e romano.

Centrale si è rivelato il problema del rapporto tra la produzione romana dei nostri artisti e la normativa che regolava l'*Académie*, fondata nel 1666 come succursale di quella parigina principalmente come luogo di formazione sulle opere dell'antichità e dei maestri dell'epoca moderna che i giovani *pensionnaires* erano chiamati a replicare per incrementare le collezioni del re e decorare i suoi palazzi. L'esame dei *Règlements*, condotto da Carpentieri, ha permesso di mostrare quanto le carriere accademiche di Adam, Bouchardon e Slodtz abbiano risentito della osservanza – più o meno rigorosa – delle disposizioni emanate dalla Corona. Tuttavia il ricorso a numerose deroghe, concesse proprio a partire dal

primo trentennio del Settecento, permise ai tre scultori di partecipare a prestigiose imprese pontificie e a lavorare per differenti committenti privati, cui si deve la maggior parte dei ritratti di Bouchardon e Slodtz. Eredi del successo dei tre predecessori Pierre Etienne Monnot, Jean-Baptiste Théodon e Pierre Legros, i francesi più giovani sfruttarono il ruolo dell'*Académie*, che si rivelò come il vero centro diplomatico della Corona e dell'aristocrazia d'oltralpe di passaggio a Roma, grazie alla fervida azione del direttore Nicolas Vleughels, che fu mecenate e protettore particolare dei tre giovani artisti.

Adam e Bouchardon condivisero il loro periodo di formazione presso l'*Académie* dal 1723 al 1732. Il primo intraprese un percorso personalissimo; escludendo le testimonianze di ritratti non ancora rintracciati, lo scultore si divise tra una produzione di tema allegorico-mitologico, realizzata su iniziativa dello stesso artista, e il pieno coinvolgimento come restauratore della collezione di statue antiche del cardinale ambasciatore Melchior de Polignac. Di contro, la riflessione di Bouchardon sull'effigie all'antica è indissolubilmente legata alla committenza inglese per la quale avrebbe elaborato un modello figurativo nuovo, basato sulla semplicità dell'immagine e purezza delle forme. Allo stesso tempo, lo scultore non rinunciò alle sperimentazioni della ritrattistica romana del Seicento alla quale si affidò per le effigi del pontefice e di cardinali.

La produzione di Slodtz merita un discorso a parte. Dopo il periodo come *pensionnaire*, durante il quale licenziò opere più in linea con le direttive accademiche rispetto ai due colleghi, Slodtz si impose nell'ambiente romano come imprenditore aprendo uno studio autonomo nell'atelier di vicolo dell'Armata, già appartenuto allo scultore Domenico Guidi. Come Bouchardon, Slodtz fu coinvolto nella committenza della famiglia Corsini ma soprattutto fu legato all'aristocrazia francese, per la quale mantenne le caratteristiche specifiche della maniera d'oltralpe nei ritratti ufficiali a militari. Dei tre scultori, Slodtz è stato l'unico a lavorare su monumenti funerari, confrontandosi direttamente con la tradizione romana nel genere più ambito dagli scultori contemporanei.

Attraverso una disamina bibliografica approfondita e una ricerca condotta negli archivi romani, Chiara Carpentieri è riuscita a ricostruire come l'importante periodo di permanenza dei tre artisti presso l'*Académie de France* a Roma abbia costituito un momento fondativo per la loro formazione e la loro carriera, favorendo, in particolare, una ricca produzione di busti ritratto che, almeno nei casi di Bouchardon e Slodtz, avrebbero inciso sulla ritrattistica europea dei decenni successivi.

CRISTIANO GIOMETTI

Il ritratto scultoreo a Roma nel primo Settecento
Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon e Michelange Slodtz

Ringraziamenti

L'elaborazione di questo contributo scientifico è stata possibile grazie alla Fondazione 1563, che da anni si impegna a valorizzare e sostenere il lavoro di giovani studiosi.

I ringraziamenti più sentiti vanno al Prof. Cristiano Giometti, guida e interlocutore privilegiato delle mie ricerche, sin dagli anni universitari. Al Prof. Giuseppe Dardanello, per avermi incoraggiata ad intraprendere l'argomento di studio trattato; ugualmente, il Prof. Fulvio Cervini e il Dott. Guido Cornini hanno appoggiato e creduto al progetto proposto.

La collaborazione della Dott.ssa Barbara Gatineau, Responsabile delle risorse documentarie del *Musées de la Ville de Strasbourg*, e la Contessa Barbara de Nicolay, è stata fondamentale per il reperimento del materiale fotografico.

La mia riconoscenza, infine, va a Matilde Beretta, Sara Migaleddu e Manfred Posani; la loro presenza e partecipazione ha reso più piacevole la redazione del testo.

A tutta la mia famiglia.

I. L'Académie de France a Roma e l'esperienza dei *pensionnaires*

I.1 Charles Poerson (1653-1725) e Nicolas Vleughels (1668-1737) direttori dell'Académie de France a Roma: attività e regolamenti

Lo studio dei ritratti che Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon e Michelange Slodtz licenziarono durante la loro formazione a Roma, svolta tra gli anni '20 e '30 del Settecento, deve tener conto delle attività previste dall'Académie e del suo ordinamento normativo. Nato nel 1666, per volere di Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) e di Luigi XIV come succursale dell'Académie royale de peinture et sculpture di Parigi, l'istituto romano formava gli artisti francesi, vincitori del Grand Prix, attraverso lo studio diretto delle opere d'arte antica e dei grandi maestri conservate in suolo capitolino. Le copie delle più celebri pitture e sculture erano destinate ad arricchire le collezioni del re e a decorare i suoi palazzi¹.

La corrispondenza diplomatica tra il direttore dell'accademia di Roma e il *Surintendant des Batiments* a Parigi chiarisce il rapporto tra normativa e produzione artistica, offrendo un excursus dei regolamenti – anche denominati *Instructions* – che affrontavano l'organizzazione degli studi degli allievi, la disciplina da impartire loro e la programmazione delle opere da inviare in patria². Le disposizioni, solitamente, venivano aggiornate al subentrare di un nuovo direttore dell'Académie romana ed erano enumerate in un elenco progressivo, oppure elaborate in forma più discorsiva.

Come vedremo, le carriere accademiche di Adam, Bouchardon e Slodtz risentirono della conformità, rigorosa o più arbitraria, ai diversi *Règlements* emanati dal soprintendente della Corona. Dallo spoglio dei documenti emerge un maggiore ricorso alle deroghe alle norme durante il periodo in cui i nostri scultori furono *pensionnaires*. Il nucleo dei ritratti di Adam, Bouchardon e Slodtz è in parte una conseguenza della libera sperimentazione concessa agli artisti, che in quegli anni si dedicarono anche a incarichi che esulavano dalle attività puramente formative, solitamente prescritte dal re.

L'affermazione dei nostri scultori avvenne nel periodo più florido della vita dell'Académie de France dalla sua fondazione. I tre *pensionnaires* avviarono la loro formazione sotto il pittore Nicolas Vleughels, direttore nel 1725, dopo un anno di affiancamento a Charles-François Poerson, ormai diventato troppo anziano per amministrare l'istituto in autonomia. Vleughels individuò una nuova sede per l'Académie che fu così spostata da Palazzo Capranica a Palazzo Mancini, situato in via Del Corso, in un crocevia strategico della vita diplomatica e artistica romana (Tav. 1)³. A partire da que-

¹ Per gli studi sull'Accademia di Francia a Roma si rinvia a LAPAUZE 1924, I; DROT 1991; BAYARD 2016.

² DE MONTAIGLON 1887-1919, voll. I-XVII, d'ora in poi abbreviato in CD, seguito dal numero del volume di riferimento.

³ Il contratto d'affitto fu redatto il 31 maggio 1725 tra i direttori dell'accademia, Poerson e Vleughels, e il proprietario Jacques-Hippolyte Mancini, con il consenso del *Surintendant des Batiments du Roi*, il duca d'Antin, e dell'ambasciatore, il cardinale de Polignac, vedi CD, VII, pp. 166-170 (*Copie du bail du Palais Mancini*). La locazione decorreva dal primo luglio del

sto momento, l'accademia divenne il vessillo della grandezza della Francia e si impose come il canale diretto che permetteva ai nobili e ai prelati d'oltralpe di far parte della complessa rete di committenze pubbliche e private capitoline⁴, diventando, come la sua omologa romana di San Luca, non soltanto il luogo di formazione predisposto dallo Stato – in questo caso francese – ma anche il «centro di aggregazione intellettuale istituzionalizzato»⁵.

La maggior parte delle opere frutto del lavoro degli allievi si inseriva, quindi, nel progetto della Corona di trasformare l'istituzione accademica in una vera e propria ambasciata del gusto francese nella Roma pontificia.

Vleughels, in prima persona, segnò la storia dell'istituto grazie a una serie di rinnovamenti che riguardarono le attività degli allievi. Il maggior contributo fu l'accordo con le nobili famiglie romane e con la corte pontificia per concedere ai giovani francesi il libero accesso alle collezioni private⁶. Vleughels, inoltre, alimentò la felice interazione tra l'*Académie de France* e l'Accademia di San Luca, anche grazie alla sua elezione, già dal 1725, a membro dell'istituto romano, che gli consentì di partecipare come giudice ai Concorsi Clementini, a cui erano ammessi anche gli artisti stranieri⁷.

L'atteggiamento adottato da Vleughels fu decisamente opposto a quello del suo predecessore Poerson che, in quella stessa occasione, aveva sconsigliato ad Adam e Bouchardon di partecipare al concor-

1725 per una durata di nove anni, al costo di milleduecento scudi mensili con possibilità di rinnovo per altri nove anni. Nel contratto era previsto l'affitto dell'intero stabile, a esclusione del primo piano della parte più antica del palazzo e di una piccola camera del cortile «desquels doivent rester en liberté dudit M. le marquis et son ministre», oltre ad alcuni ambienti dell'ala affacciati su vicolo del Piombo che erano occupati da un certo Antonio Maria Bovio, vedi CD, VII, pp. 168; GUERCI 2005, p. 65. Come ricorda TTTI (1763, pp. 321), il palazzo appartenne all'Accademia degli Umoristi, fondata dal primo proprietario Paolo Mancini (1600); successivamente, a partire dal 1662, Filippo Giulio Mancini, duca di Nevers e nipote del cardinale Mazzarino, promosse i lavori di ampliamento condotti dall'architetto Carlo Rinaldi (completati tra il 1686 e il 1690 con la collaborazione di Sebastiano Cipriani). Soltanto nel 1737, Palazzo Mancini fu definitivamente acquistato da Luigi XV, vedi CD, IX, pp. 213, 217, 221. Dopo la fase di decadenza dell'istituto (durata dal 1794 fino al 1802, a causa dei moti rivoluzionari), nel 1804, il palazzo passò alla proprietà del Granducato di Toscana con Luigi I di Parma e l'*Académie* si trasferì nell'attuale sede di Villa Medici. Per le vicende storiche di Palazzo Mancini si rimanda a ARIZZOLI-CLEMENTEL 1985, pp. 73-84; GUERCI 2005, pp. 63-82; MICHEL 2016, pp. 79-92.

⁴ Per un'analisi del ruolo sociale dell'*Académie de France* vedi CAVIGLIA-BRUNEL 2016, pp. 77-85.

⁵ BROOK, CURZI 2012, p. 165.

⁶ Durante il directorio di Poerson, D'antin incaricò il cardinale De Polignac di occuparsi della mediazione tra l'*Académie* e la società artistica romana, ordinando a «M. Poerson de s'adresser à vous pour les permissions nécessaires pour faire copier dans le Vatican et dans les autres Palais de Rome. Quand les Elèves seront en bonne odeur, la permission sera aisée à obtenir», vedi CD, III, p. 226. L'accordo con il Vaticano avvenne grazie a Vleughels alla fine del 1728 (CD, VII, p. 472). Nel 1729, Vleughels comunicò a D'Antin che: «Je m'y intéresse, car, faisant M. Cibo Cardinal, on est comme seur que ce sera M. Borghèse qui aura sa place. Il est de nos amis, et c'est de lui que dépend la permission pour entrer au Vatican et pouvoir y étudier» (CD, VIII, p. 16). Infine, il direttore ottenne l'accesso anche alle collezioni all'interno dei palazzi privati: «Les élèves commencent à sortir et vont faire de bonnes études dans quelques palais dont je leur ai procuré l'entrée», CD, VIII, p. 19.

⁷ Gli stretti rapporti tra le due accademie avevano dei precedenti significativi: già nel 1676, avvenne la fusione dei due istituti su proposta di Giovanni Pietro Bellori, Carlo Maratti e Domenico Guidi. Il direttore della nuova accademia così riformata fu Charles Errard, già direttore dell'*Académie de France* dal 1666, vedi GIOMETTI 2010a, pp. 45-49; CAMBONI 2016, pp. 21-30. I Concorsi Clementini furono inaugurati nel 1702 in onore di papa Clemente XI. Per i rapporti tra le due accademie vedi CIPRIANI, VALERIANI 1989; BROOK 2016, pp. 31-42. Per l'incarico di Vleughels come membro dell'Accademia di San Luca vedi CD, VII, pp. 210, 233.

so⁸. Eletto nel 1704, Poerson fu il primo *pensionnaire* a giungere alla posizione di direttore. Tale condizione lo rendeva «un bon sujet et propre de toute façon pour la conduire» poiché conosceva «si bien les devoirs»⁹. All'inizio del suo mandato, Poerson dovette fronteggiare le notevoli difficoltà economiche causate dalla guerra di successione spagnola (1702-1714), che gravarono sulla gestione dell'*Académie*¹⁰. Le questioni sul mantenimento degli allievi e sull'organizzazione dei loro viaggi furono argomenti ricorrenti nella corrispondenza tra il direttore e il soprintendente a Parigi¹¹. Tuttavia, l'azione sinergica del direttore e del nuovo *Surintendant des Batiments*, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duca D'Antin (1664–1736), riuscì a restituire alla vita accademica vivacità e sistematicità fino all'arrivo di Vleughels.

Successivamente, la partecipazione degli scultori al Concorso Clementino mise in evidenza il netto cambiamento intrapreso dal nuovo direttore, che stimolò gli scultori a dedicarsi maggiormente alla propria disciplina partecipando attivamente alla vita artistica romana. Questo coinvolgimento degli allievi nella realtà capitolina fu favorito anche dall'influenza di importanti personalità, sia romane che straniere, che gravavano attorno all'*Académie*. A questo riguardo, si può citare la figura del cardinale de Polignac, che fu determinante per Adam e Bouchardon; quest'ultimo fu sostenuto anche dal cardinale Annibale Albani e dal barone Philipp von Stosch, delegato della Corona inglese; Slodtz, invece, godette dell'appoggio del cardinale di Saint'Aignan.

In questo contesto, la ricognizione dei regolamenti che si susseguirono nel corso degli anni permette di valutare quali influenze le disposizioni dell'istituto produssero sulle carriere degli artisti.

Il primo regolamento del 1666, redatto da Colbert, ribadiva con fermezza la finalità dell'accademia «que les Peintres fassent des copies de tous les beaux tableaux qui seront à Rome, les Sculpteurs des statues d'après l'Antique, et les Architectes les plans et les élévations de tous les beaux palais et édifices, tant de Rome que des environs»¹². La pratica della copia costituì, dunque, l'impegno principale degli «Élèves [que] travaillent pour le Roy, tant pour juger de leurs ouvrages et du progrès qu'ils font à Rome que pour rendre leur travail utile à notre patrie, en y portant les merveilles que nous n'avons pas»¹³.

⁸ CD, VII, p. 223. Al Concorso del 1725, al quale Adam e Bouchardon non si presentarono, il primo premio di scultura fu vinto a pari merito dai due maggiori scultori romani: Filippo della Valle e Pietro Bracci, vedi CIPRIANI, VALERIANI 1989, II, p. 170. Sulla figura di Poerson si segnala l'intervento di MICHEL 2002, pp. 187-207.

⁹ Per le citazioni dal testo originale vedi rispettivamente CD, III, pp. 226, 224.

¹⁰ CD, III, p. 208. Vedi anche LAPAUZE 1924, cap. VI; MICHEL 2002, pp. 189-192; DESMAS 2016a, p. 34.

¹¹ Già dal 1719, quando era *pensionnaire* Pierre L'Estache (1688-1774), D'Antin aveva prolungato di due anni il soggiorno di un gruppo di allievi per evitare ulteriori spese per il loro ritorno a Parigi e l'invio di un nuovo gruppo. CD, V, pp. 199, 217-218: «J'espère qu'ils feront un si bon usage des deux années de plus, que je leur ay accordé, que je ne me repentirai point de cette grâce»; DESMAS 2002a, pp. 107, 140.

¹² *Statuts et Règlement del 1666*, vedi CD, I, pp. 8-11.

¹³ *Règlement*, CD, III, p. 224.

Gli unici lavori ammessi erano quelli destinati al re, secondo la pianificazione proposta dal direttore, e ai giovani era severamente sconsigliato di dedicarsi ad incarichi esterni che, secondo la direzione, non avrebbero giovato alla loro formazione né portato loro un vantaggio economico. Per scoraggiare le commissioni private, la Corona rendeva esplicito che «comme l'expérience fait connoître que la plupart de ceux qui vont à Rome n'en reviennent pas plus sçavans qu'ils y sont allés, ce qui provient de leurs desbauches ou de ce qu'au lieu d'estudier d'après les bonnes choses qui devroient former leur génie, ils s'amuse à travailler pour les uns et pour les autres et perdent absolument leur temps et leur fortune pour un gain de rien qui ne leur fait aucun profit, Sa Majesté deffend absolument à tous ceux qui auront l'honneur d'estre entretenus dans ladite Académie de travailler pour qui que ce soit que pour Sa Majesté»¹⁴. In cambio della sua benevolenza, che permetteva agli artisti le migliori condizioni di apprendimento e di soggiorno, il re pretendeva dunque obbedienza e un totale adeguamento alle linee direttive dell'Accademia.

Al direttore, dal primo quadro normativo fino a quelli successivi del 1676, del 1677 e del 1708, era concessa una discreta autonomia sulla scelta delle opere da commissionare ai giovani¹⁵. Per costoro, secondo il regolamento del 1677 sottoscritto ancora da Colbert e Charles Errard (1606-1689), il percorso di formazione a Roma aveva durata triennale.¹⁶

A partire dal primo quarto del XVIII secolo, iniziarono a presentarsi deviazioni dalle norme dettate dalle originali *Instructions*. La nostra attenzione si rivolge al regolamento redatto da D'Antin e Poerson nel 1708, che rimase in vigore durante l'esperienza romana di Adam Bouchardon e Slodtz fino al 1737, anno della morte di Vleughels.

Tra le maggiori difformità, che si possono riscontrare rispetto alle disposizioni del 1666, si rileva l'omissione sia della richiesta esplicita di *moulages* da inviare alla corte francese sia del veto perentorio riguardo ai lavori per i privati. Alle norme meno severe si aggiunse, in seguito, l'azione di Vleughels che rinnovò definitivamente il programma di formazione, ora più vario e non ristretto alla sola classica attività della copia. Gli allievi furono esortati a coltivare le personali inclinazioni artistiche in cui dimostravano maggiori abilità, cosicché «ils reviendront habiles gens de Rome et feront honneur à la France

¹⁴ *Statuts et Règlement del 1666*, vedi CD, I, pp. 8-11, cap. XI.

¹⁵ Dal regolamento del 1708: «[Les Élèves] obéiront audit S. Directeur et autres Directeurs qui seront cy après établis», CD, III, pp. 238-239.

¹⁶ Il regolamento del 1677, in realtà, non è pubblicato per intero nella *Correspondance*, vedi CD, I, p. 71. Rimane traccia del documento grazie alla lettera del 20 maggio 1679 che, a proposito del congedo di tre allievi, fa riferimento al Regolamento redatto il 28 ottobre 1677: «Estant informé que les nommés Flamen, Prou et Hurtrel, Sculpteurs, estant présentement dans l'Académie de peinture, sculpture et architecture, établie par ordre du Roy, à Rome, ont finy les trois années auxquelles nous avons fixé le temps du séjour des Élèves dans l'Académie, par le Règlement par nous fait le 28 octobre de l'année 1677, en vertu du pouvoir à nous donné par Sa Majesté», CD, I, p. 82.

de l'argent qu'ils lui coûtent»¹⁷. Il nuovo atteggiamento era volto ad onorare l'immagine del regno che rimase il costante obiettivo assegnato alla carriera romana dei *pensionnaires*.

Tra le numerose deroghe che furono applicate, inoltre, Vleughels impiegò gli alunni in lavori destinati alla decorazione degli appartamenti dell'istituto, contrariamente alle originarie disposizioni dettate dal re. Così ai pittori furono commissionate le copie dei più bei dipinti presenti a Roma «pour achever de garnir le salon»¹⁸ e, agli scultori, quelle delle statue più celebri che furono opportunamente distribuite negli appartamenti «autant pour l'ornement que pour l'étude»¹⁹.

La flessibilità al rigore delle disposizioni e l'intraprendenza riscontrata nella figura di Vleughels furono i due principali fattori che concorsero a una maggiore libertà degli allievi, dimostrata in massima misura dal continuo coinvolgimento di Adam, Bouchardon e Slodtz in committenze private, sia romane che straniere. All'interno dei rapporti accademici, il direttore manifestò un atteggiamento di tolleranza nei confronti dei giovani, se non addirittura un tacito accordo, permettendo loro di dedicarsi a molteplici incarichi non strettamente concordi alle finalità disposte dal re. L'elasticità della normativa si riscontra – in maniera più accentuata – nei casi di Adam e di Bouchardon i quali ricevettero numerose committenze, sia pubbliche sia private. Nel 1724, entrambi gli artisti parteciparono – su richiesta di Vleughels – ad un progetto mai portato a termine di decorazione della Scalinata di Trinità dei Monti a Piazza di Spagna. Gli scultori eseguirono i bozzetti per le statue in travertino da posizionare sulle balaustrate. La vicenda rientra nel disegno propagandistico del governo francese che ne promosse la realizzazione coinvolgendo gli alunni dell'Accademia. In questo particolare caso, il re dimostrò assiduo interesse e fu sistematicamente aggiornato sull'avanzamento dei lavori²⁰.

Negli stessi anni, gli *étrangers* continuarono ad essere coinvolti in altri cantieri pubblici romani. Il nome di Bouchardon fu proposto dal cardinale nipote Annibale Albani per la realizzazione del *monumento funebre di Papa Clemente XI*. Lo scultore propose un modello *en relief*, composto da «ordre de co-

¹⁷ CD, VIII, p. 20, lettera del 2 aprile 1729. Nella lettera del 10 febbraio 1729 D'Antin suggerisce di «continuez à les entretenir dans l'emulation où ils sont et dans le désir où ils semblent être de devenir d'habiles gens et de faire honneur à notre nation», CD, VIII, p. 8.

¹⁸ CD, VII, p. 265, lettera di D'Antin a Vleughels, 19 maggio 1726. Si rimanda al saggio di MICHEL 2016, pp. 79-92.

¹⁹ CD, VIII, p. 130, lettera di Vleughels a D'Antin, 3 agosto 1730.

²⁰ Il cantiere fu promosso dall'abate Pierre Guérin de Tencin che, in qualità di ministro degli affari esteri presso la Santa Sede, ottenne da Innocenzo XIII l'approvazione del progetto della scalinata che univa la chiesa alla piazza, vedi DESMAS 2016a, pp. 34-35. Vleughels comunica alla Corona che gli allievi «[...] vont se mettre après des figures de pierre pour l'escalier de la Trinité-du-Mont, et, comme ces ouvrages se font en concurrence, j'en augure bien; il n'est rien de tel que de travailler pour surpasser son compagnon. J'en ay desjà veu des modèles qui viendront bien, du moins en apparence; ces morceaux leur serviront d'études, et l'on verra par la réussite de quoy ils peuvent être capables», CD, VII, pp. 29-30. Per il progetto si rimanda ancora a CD, VII, pp. 7, 8, 15-17, 34-35, 36-37, 56, 61. Si segnala la lettera del re di Francia in cui chiede specifico rapporto all'Abate de Tencin sul progetto inaugurato in CD, VI, p. 287. Si ricorda che il progetto della scalinata risale già al 1660, durante il regno di Luigi XIV. Tra le numerose proposte presentate, sotto la supervisione del cardinale Mazzarino, si distinse il progetto dell'abate Elpidio Benedetti che non fu, tuttavia, approvato dal pontefice e per il quale si rimanda a PRIMAROSA 2018, pp. 45-55.

lonnes simple et étendu, d'une noblesse singulière», così lo descrisse il presidente Charles De Brosses (1709-1777) che lo vide intorno al 1740, ancora esposto nella chiesa dei SS. Luca e Martina²¹. Si trattava di una ulteriore commessa di cui la Corona era apertamente informata, tanto che, da parte di D'Antin, fu dimostrato il più grande entusiasmo²², poiché la partecipazione dello scultore garantiva «grand honneur qu'on fait à notre Académie d'en avoir choisi un sujet pour faire»²³. Tuttavia, appare singolare che l'istituzione non avesse protetto e conservato gelosamente il modello realizzato da Bouchardon, di cui oggi non abbiamo alcuna testimonianza materiale se non dalle descrizioni lasciate dallo stesso scultore e da de Brosses.

Nel 1732, gli scultori lavorarono per i due importanti cantieri della Fontana di Trevi e della cappella Corsini in San Giovanni in Laterano, entrambi inaugurati da Clemente XII²⁴. Si tratta, nuovamente, di incarichi papali destinati a ornare la città di Roma e completamente estranei alle ordinarie richieste della Corona.

L'opportunità concessa ai due *pensionnaires* di dedicarsi a queste committenze esterne appare ancora più straordinaria se confrontiamo gli obblighi a cui dovevano sottostare gli artisti della generazione precedente. Pierre Legros (1666-1719), per esempio, fu espulso a causa della partecipazione “segreta” al cantiere gesuita dell'altare di Sant'Ignazio, diretto da Andrea Pozzo, con il gruppo scultoreo *La Religione sconfigge l'Eresia* (1695)²⁵. A conoscenza di questa vicenda, nel 1732 Adam chiese espressamente il permesso a D'Antin di partecipare al cantiere della Fontana di Trevi, probabilmente per timore di scatenare un dissidio come quello nato nel caso di Legros²⁶.

²¹ «J'aurais préféré cependant celui que j'ai vu en relief, pour ce grand ouvrage, à Sainte-Martine, donné par notre Bouchardon; c'est un ordre de colonnes simple et étendu, d'une noblesse singulière», vedi DE BROSSES 1858, p. 986, lettera XXXIX, II, p. 65. De Brosses, conte di Tournay, fu il primo presidente del parlamento di Digione e membro dell'*Académie royale de peinture*. Egli effettuò il viaggio in Italia tra il 1739 e il 1740, costituendo il riferimento cronologico che ci aiuta a documentare la presenza del modello nella chiesa dei SS. Luca e Martina, di proprietà dell'Accademia di San Luca. Per i rapporti di De Brosses con l'*Académie* si segnala l'intervento di SETH 2016, pp. 431-446. Il progetto grafico «en hauteur», in altezza, apparteneva alla collezione di disegni di Pierre-Jean Mariette (1694-1774). Risulta registrato nel catalogo di vendita illustrato da Saint-Aubin (SAINT-AUBIN 1775, pp. 171-172), tra i disegni de l'Ecole Française, al numero 1101: «Deux projets de tombeaux en hauteur, à la sanguigne, dont celui qui devoit être exécuté à Rome pour le Pape Clément XI», vedi ROSENBERG, SAINT-AUBIN 2011 (1775).

²² CD, VII, pp. 384, 425, 455-456. Sul progetto per la tomba di Clemente XI vedi DESMAS 2008, pp. 175-177. Si rimanda alla scheda di catalogo del bozzetto in terracotta della statua di *Religione* in GIOMETTI 2011, pp. 95-96, cat. 95.

²³ CD, VII, pp. 433, 437.

²⁴ Per la partecipazione dei due scultori al cantiere della Fontana di Trevi si rimanda: per Adam a CALMET 1751, pp. 9-10; CARNADET 1855, pp. 33-35; ROTILI 1973, p. 325 n. 48, p. 327; per Bouchardon a RONOY 2002, II, pp. 116-117, n. 23; KOPP 2008, pp. 73-85, 173, Tav. 7, pl. VI; DESMAS 2016a, pp. 134-135, cat. 55; KIEVEN 2016, p. 314, ill. 45, pl. XXIX. La presenza dei due *pensionnaires* al cantiere della cappella Corsini è stata analizzata da KIEVEN 1989, pp. 69-91; DESMAS 2012, pp. 317-321.

²⁵ Fu l'incisore Nicolas Dorigny (1657-1746) a mettere in contatto Legros con i padri gesuiti. L'offesa alla Corona da parte dello scultore fu generata dalla mancata richiesta del permesso di partecipare al cantiere, vedi CD, II, pp. 173, 183. Vedi anche BECK SAIELLO 2016, p. 308.

²⁶ CD, VIII, p. 167.

Fu soprattutto l'attività ritrattistica di Bouchardon a evidenziare una eccezionale libertà accordata allo scultore in favore di committenze private che non avrebbero direttamente portato vantaggi allo stato francese, ma soltanto all'accrescimento della fama dell'artista. L'epistolario diplomatico non fa alcuna menzione dei numerosi ritratti che Bouchardon realizzò per i nobili viaggiatori inglesi, eccetto dei busti del *barone Von Stosch* (1727) e della *duchessa di Buckingham* (1731-1732) (Tavv. 53, 62). Il primo, fu l'opera che maggiormente assicurò a Bouchardon il largo credito all'interno della società romana, il secondo, invece, fu intrapreso quando ormai lo scultore non era più a spese della Corona ma lavorava negli *ateliers* messi a disposizione dal cardinale Annibale Albani²⁷. La reticenza di Vleughels a citare, nella corrispondenza con D'Antin, gli altri ritratti realizzati per la committenza inglese durante gli anni in accademia – quelli di *Lord John Gordon* (1728), *Lord Hervey* (1729) e di *Lady Lechmere* (1730) (Tavv. 56, 57, 59) – dimostra il rapporto di complicità tra l'allievo e il direttore, il quale evidentemente incoraggiò l'indipendenza di Bouchardon²⁸.

L'ammissione di incarichi esterni apportava molteplici vantaggi: oltre ad incrementare le capacità dei giovani alunni e ad accrescere la fama dell'arte francese a Roma, la committenza privata costituiva una fonte di sostentamento economico per gli artisti, che potevano così prolungare il soggiorno nella capitale, come nel caso dei nostri scultori²⁹. Lo conferma una affermazione del 1730 di D'Antin che sollecitava il ritorno in patria di Bouchardon e Adam, invitati a trovarsi un mezzo alternativo e totalmente indipendente dalle casse dello stato per mantenersi a Roma³⁰. Così, ai due scultori fu apertamente concesso di restare a Roma a loro spese, adeguatamente ai loro guadagni³¹: dal mese di ottobre, Adam visse nel palazzo del cardinale De Polignac, come restauratore della sua collezione di antichità, mentre Bouchardon ottenne dal cardinale Alessandro Albani il grande atelier presso San Pietro³².

²⁷ Vedi paragrafo II.1.

²⁸ Vedi paragrafo II.4.

²⁹ Già al tempo di Poerson iniziò una frequente dilazione dei soggiorni degli artisti. Per esempio, allo scultore Pierre L'Estache fu concesso di tornare a Roma, dopo essere stato *pensionnaire* per ben sei anni, per copiare le statue antiche per il Re di Polonia August Le Fort. D'Antin non poteva permettersi di rifiutare un incarico del genere, né per non disonorare lo scultore né per perdere una commissione così importante, vedi DESMAS 2002, p. 109.

³⁰ «Je ne peux point doubler le fonds de l'Académie, et, quand leur temps est fait, il faut qu'ils s'en reviennent. Il y a près de deux ans qu'il y en a encore sur nos crochets; ainsi, je ne peux plus y fournir. Ce n'est pas faute d'avoir envie de leur faire plaisir; si leurs talens leur fournissoient de quoy subsister, à la bonne heure; mais tenez vous en à la règle», CD, VIII, p. 132. Adam e Bouchardon, il cui soggiorno era ormai scaduto, avrebbero dovuto lasciare l'Académie il primo di novembre del 1730, vedi CD, VIII, p. 144.

³¹ «Il y a plus de quatre mois que je vous ai mandé que je ne pouvois doubler le fonds de l'Académie, et qu'ainsi il falloit que les élèves revinssent à la fin de leur tems ou qu'ils vécussent à Rome à leurs dépens, sur ce qu'ils y gagnent», CD, VIII, p. 140.

³² «Le lendemain, je dis à Bouchardon et à Adam ce que sa lettre portoit, ce qu'ils ont reçu comme ils le dévoient; ainsi, du troisième de ce mois, ils vivront à leurs dépens. Je n'ai pas cru devoir leur ôter leur chambre, puisqu'ils ne nuisent point dans l'Académie et qu'en quelque manière ils y font honneur; et puis il y en a un qui finit quelque figure pour M. le Cardinal de Polignac, et l'autre fait son portrait et celui de M. le Cardinal de Rohan. Leur ouvrage a fait du bruit dans Rome, et, tous les jours, il vient des personnes de considération le voir, qui en sortent très contents. La semaine dernière, M. le Cardinal camerlingue vint, — son frère y étoit venu la veille, — qui fut si satisfait qu'il me dit qu'il ajoutoit à l'atelier qu'il avoit accordé

L'apertura a incarichi esterni all'accademia garantiva benefici e convenienza al direttore stesso, specialmente se il committente ricopriva un'alta carica. Per esempio, Vleughels poté conoscere e godere della stima e della considerazione di Clemente XII durante le sedute per il suo ritratto, commissionato nel 1731 a Bouchardon³³. Ancora, nel caso di Bouchardon, fu lo stesso D'Antin a promuovere il legame tra il cardinale de Rohan e l'accademia, suggerendo a Vleughels di «achever aussi le buste [quello che Bouchardon realizzò nel 1730] et les tables que Mgr le Cardinal de Rohan vous a demandé; il mérite toute votre attention»³⁴.

La difformità in materia di committenze esterne all'*Académie* fu in parte corretta dalle *Instruction* del 1737, all'indomani della morte di Vleughels e dell'esperienza dei tre *pensionnaires*. Dai documenti emerge chiaramente una nuova regolamentazione delle attività accademiche, come per arginare l'eccessiva flessibilità dimostrata. La soprintendenza parigina limitò la discrezionalità del direttore, che da questo momento in poi, non avrebbe più potuto prendere alcuna decisione interna senza un ordine espresso per iscritto dalla Corona. Indicazione ben più importante fu quella che fece diretto riferimento alle commesse esterne, accettate solo previo avviso alla direzione parigina: agli allievi era permesso di occuparsi *una tantum* dei lavori richiesti esclusivamente dall'ambasciatore del re o dai prelati francesi residenti a Roma, purché questi incarichi non allontanassero i giovani dallo studio³⁵.

La nuova impostazione delle regole da osservare ricadde anche sui brevetti rilasciati agli artisti che entravano a far parte dell'accademia³⁶. Per esempio, nella redazione del testo, la formula ricorrente sin dai decenni precedenti «s'appliquer avec docilité et assiduité aux études et ouvrages que ledit s. Poerson lui ordonnera» (a cui in seguito si sostituì il nome di Vleughels), dagli anni Quaranta in avanti apparirà la versione più blanda «sous la conduite de», seguita dal nome del direttore in carica³⁷.

Il nuovo regolamento intervenne anche sulle altre due problematiche che nei decenni precedenti erano state soggette a continue deroghe. La prima, riguardava la questione della durata del soggiorno dei *pensionnaires*, fissata ora a quattro anni, eccetto «certains sujets qui donnent des espérances de deve-

à Bouchardon trois chambres dont il m'enverrait la clef», CD, VIII, p. 146. Sul prolungamento del soggiorno di Adam e Bouchardon vedi anche CD, VII, pp. 412, 415; RONOT 2002, II, n. 21, p. 114. Ugualmente a Slodtz fu concesso di stare a Roma molti più anni: già dal 1731 Vleughels e D'Antin iniziarono a prendere in considerazione il rimpatrio in Francia ma sappiamo che Slodtz rimase *pensionnaire* fino al 1736, vedi CD, VIII, p. 273.

³³ Vleughels con entusiasmo e sorpresa comunicò a D'Antin: «le Pape me faisoit la grâce de me parler comme si j'étois quelque chose». Per l'occasione, il pontefice offrì doni sottoforma di indulgenze: «Le soir, revenant au logis, je trouvai qu'il m'avoit envoyé un beau présent d'un chapelet orné d'une belle médaille avec des indulgences pour l'article de la mort; je la conserverai toute ma vie». Un tale omaggio basterebbe a giustificare il motivo per cui un direttore dell'*Académie*, godendo dell'arbitrio sulla formazione e attività degli alunni, favorisse incarichi di tal genere, vedi CD, VIII, pp. 152.

³⁴ CD, VIII, p. 168.

³⁵ «[...] n'en disposera d'aucuns sans un ordre exprès de nous et par écrit. Il pourra cependant, après nous en avoir donné avis, permettre aux *pensionnaires* de s'occuper quelquefois à des ouvrages demandés par l'ambassadeur du Roy ou par des prélats de la nation résidens à Rome, pourveu que ces occupations ne les détournent pas des études utiles», CD, IX, pp. 315-318.

³⁶ I cosiddetti *brévet* erano delle licenze concesse dal re ai giovani artisti ritenuti degni di far parte dell'*Académie*.

³⁷ CD, VI, p. 454; CD, IX, p. 417, e passim.

nir peintres ou sculpteurs de premier ordre», ai quali poteva essere concesso un prolungamento del soggiorno. In un certo senso si cercò di stabilirne la durata e fu lasciata al direttore, previa consultazione del soprintendente, la responsabilità di valutare «[le] temps auquel il estimerait que les plus avancés seront en état de rendre service au Roy»³⁸. Già nel 1730, a seguito della concessione da parte del re di far restare Bouchardon e Adam a Roma, D'Antin sottolineò la necessità di imporre delle regole fisse e uguali per tutti per non creare malcontenti. Infatti, nonostante i due scultori non fossero più a spese della Corona, il *surintendant* ritenne conveniente che all'interno di un luogo come l'Académie, che rappresentava lo stato francese, vigesse uno statuto normativo stabile, duraturo e uniforme nelle disposizioni, per garantire un ordine tra gli allievi³⁹.

Infine, la normativa del 1737 tentò di contenere la flessibilità con cui era stata gestita la selezione degli allievi da mandare a Roma, riscontrata negli anni in cui era in vigore il regolamento del 1708. Durante le cariche di Poerson e Vleughels, infatti, la prescrizione del 1666 – secondo cui era ampiamente caldeggiato l'invio a Roma dei soli vincitori del Gran Prix – divenne sempre meno vincolante e furono ammessi molti giovani che in Francia non avevano ottenuto il primo premio al concorso, spesso nemmeno il secondo⁴⁰. Diretta conseguenza fu il venir meno di personalità capaci e meritevoli, che potessero dar prova della supremazia artistica francese. Già a partire dal 1723, si cercò di rendere più meticolose le disposizioni dell'accademia che regolavano i viaggi da Parigi: il duca d'Antin decise di adottare una selezione più severa e di mandare a Roma soltanto gli allievi più talentuosi, insigniti di un riconoscimento ufficiale. I primi a partire con la più ferrea osservanza del regolamento furono Bouchardon e Adam⁴¹. Tuttavia, nel caso di Michelange Slodtz l'Académie allentò nuovamente le maglie: nel 1726, lo scultore, che vinse soltanto il secondo premio (quindi la seconda medaglia), ottenne il suo brevetto per il soggiorno romano da cominciarsi nel marzo 1728⁴². Nonostante il regolamento del 1737 non riportasse prescrizioni su questa questione, i brevetti rilasciati da questa data in poi attestarono esplicitamente che gli allievi ammessi avevano ottenuto il titolo del Grand Prix⁴³.

³⁸ CD, I, p. 11, cap. XVI.

³⁹ «que les statuts d'un lieu comme votre Académie soient stables, permanents et exécutés ponctuellement, sans quoi la confusion y serait bientôt et la dépense excessive; au lieu que, quand tout est uniforme, personne ne se plaint», CD, VIII, p. 153.

⁴⁰ «[...] sera très humblement supplié de préférer ceux qui auront remporté les Prix de l'Académie», CD, I, p. 8, cap. V.

⁴¹ DESMAS 2012, p. 113. Per la decisione di D'Antin vedi CD, VI, p. 167. Tuttavia, un intervento in questa direzione era già stato auspicato in anni precedenti. Nell'agosto del 1708, prima della redazione del nuovo regolamento, D'Antin, escludendo l'Abbé Hardouin dal mantenimento della Corona poiché «il ne dessine ni ne peint», chiese a Poerson di «envoyez moi le nom de vos Elèves, leurs talens, qui ils sont, d'où ils viennent, car je veux que dorénavant tout soit comme il doit être», CD, III, p. 225.

⁴² Slodtz prese il posto di altri due scultori: Lemoyne vinse il primo premio nel 1725 ma rinunciò al viaggio a Roma per accudire il padre malato; l'intagliatore Norbert Roettiers lo vinse nel 1727 ma non potette pretendere il titolo di *pensionnaire* poiché non era scultore.

⁴³ Si tratta dei brevetti di Louis-Claude Vassé e di Pierre Mignot, CD, IX, pp. 409, 449.

I casi presentati fino a qui illustrano alcune delle manovre correttive adottate prima della grande restaurazione dell'*Académie* del 1775, per opera del direttore Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789) e del *Surintendant* Charles Claude Flahaut de La Billarderie, conte d'Angiviller (1730-1810).

In conclusione, le continue deroghe apportate ai regolamenti durante il primo trentennio del XVIII secolo rappresentano la disponibilità da parte della Corona di normalizzare le eccezionali vicende che coinvolgevano i *pensionnaires*. Per evitare scontri all'interno dell'*Académie* romana e la perdita dei propri allievi, la direzione dei *Batiments du Roi* si dimostrò acquiescente di fronte a una parziale emancipazione degli artisti. Così, oltre ai nostri scultori, figure come Pierre L'Estache e il pittore Carle Vanloo (1705-1765) – il quale dopo l'esperienza romana fu impiegato dalla corte dei Savoia – poterono lavorare per committenze private, prolungando il loro soggiorno in Italia⁴⁴.

I.2 La grande stagione dell'arte francese a Roma tra il XVII e il XVIII secolo: le esperienze pregresse di Jean Baptiste Théodon, Pierre Etienne Monnot, Pierre Legros e il loro rapporto con l'*Académie de Rome*

Le esperienze di Adam, Bouchardon e Slodtz si innestano in un periodo di massima ascesa della scultura francese a Roma, grazie alle presenze di Jean Baptiste Théodon (1646-1713), Pierre Etienne Monnot (1657-1733) e Pierre Legros (1666-1719), che diventarono veri protagonisti della scena artistica capitolina, nel passaggio dal XVII al XVIII secolo.

I tre scultori possono essere definiti “semiromani” poiché trascorsero la loro vita quasi per intero nella città pontificia e, fenomeno ancora più singolare, intrapresero le loro carriere in modo abbastanza indipendente dal sistema accademico, dal quale si emanciparono abbastanza presto, lavorando a pieno titolo per le committenze private e i grandi cantieri pubblici pontifici. Anche Adam, Bouchardon e Slodtz riuscirono a dedicarsi a incarichi personali ma rimasero alle dipendenze del re, che sollecitava sistematicamente il loro ritorno in patria.

Monnot giunse a Roma a circa trent'anni, intorno al 1687, come scultore di fama e non fece mai parte dell'*Académie*. Aprì il proprio studio e una scuola di scultura in Via Arco della Ciambella, nei pressi del Pantheon, e l'unico incarico ricevuto dalla Corona tramite l'*Académie*, al tempo retta da La Teulière, fu la copia della statua del *Giulio Cesare* capitolino⁴⁵.

⁴⁴ Carle Vanloo soggiornò a Roma dal 1728 al 1732. Prima di far rientro a Parigi rimase alla corte sabauda fino al 1734 alle dipendenze di Carlo Emanuele III, vedi RIZZO 2011, pp. 53-60. Per Pierre L'Estache si rimanda alle note nn. 11 e 30 del presente paragrafo.

⁴⁵ Per la carriera di Monnot si rimanda agli studi monografici di ENGGASS 1976, I, pp. 77-88; II, pl. 21-39; WALKER 1994.

Théodon, che ottenne il titolo di *pensionnaire* nel 1676 senza aver mai partecipato al concorso del Grand Prix, fu allontanato temporaneamente dall'accademia a seguito di un litigio con il direttore Charles Errard⁴⁶. Vi ritornò come professore e formatore di copie per il re, mantenendo una propria autonomia professionale che acquisì pienamente nel 1692, quando ricoprì la prestigiosissima carica di «sculpteur du pape», ereditando l'esclusivo atelier in San Pietro «pour occuper la place du Chevalier Bernin»⁴⁷.

Legros, infine, iniziò come allievo dell'*Académie* ma dopo pochi anni fu cacciato per aver partecipato al cantiere dell'altare di Sant'Ignazio diretto da Andrea Pozzo, vicenda che segnò clamorosamente l'incompatibilità dei *pensionnaires* con incarichi esterni alle disposizioni del regolamento accademico⁴⁸. Da questo momento in poi, ormai libero dai vincoli della Corona, lo scultore si insediò stabilmente a Roma nell'atelier che i gesuiti gli avevano procurato a Palazzo Farnese, inaugurando una brillante carriera che avrà delle ripercussioni sullo stile dei suoi colleghi locali, *in primis* Camillo Rusconi (1658-1728)⁴⁹. La totale emancipazione di Legros dall'*Académie de France* comportò la sua definitiva esclusione da quella *royale*. La nomea negativa nei suoi confronti perdurò nell'ambiente romano e francese ancora dopo la sua morte: Vleughles, che si definiva amico dello scultore, ricordò il comportamento di Legros come un gesto di «ingratitude que d'acquérir des talens par les bienfaits d'un grand prince et ne pas lui en venir faire hommage»⁵⁰.

I presupposti per la proficua inclusione artistica dei francesi si posero già dal XVII secolo, da quando, a partire dal 1664, l'Accademia di San Luca contava al suo interno numerosissimi artisti d'oltralpe. La fondazione dell'*Académie* non frenò il loro vivace coinvolgimento, accentrando a sé i suoi *élèves*, bensì la fluida interazione tra i due contesti fu rafforzata grazie all'azione di Bellori e Maratti che, nel 1676, proposero la fusione tra le due accademie scegliendo come unico principe Charles Le Brun, sostituito da Charles Errard, già direttore dell'istituto francese⁵¹. Fu in questo contesto che Théodon fu eletto accademico nel 1678, insieme a Michelle Maille⁵².

⁴⁶ Théodon fu allontanato dall'*Académie* nel 1682, restando residente a Roma, a Trastevere, nelle vicinanze della chiesa di Santa Cecilia, in via Anicia. Lo scultore affittò un atelier accanto al Porto di Ripa Grande che mise a disposizione come deposito di scultura dell'Accademia francese, vedi ADAMCZAK 2011, p. 107.

⁴⁷ Per le citazioni vedi rispettivamente ADAMCZAK 2011, pp. 111, 106, con bibliografia di riferimento.

⁴⁸ Vedi paragrafo 1.1.

⁴⁹ Sulla carriera di Legros si rimanda agli studi di ENGGASS 1976, pp. 124-148; BISSEL 1997; JULIEN 2000, pp. 189-214.

⁵⁰ «C'est avec très grande justice qu'elle dit que c'est bien mal répondre aux bienfaits *du Roy*, qui fait dépense pour l'éducation de ses sujets, et qui, dès qu'ils vallent quelque chose, le laissent pour en servir d'autres. Quoique M. Le Gros fût mon ami, je ne lui ai jamais pardonné celui-là; c'est une ingratitude que d'acquérir des talens par les bienfaits d'un grand prince et ne pas lui en venir faire hommage; mais celui dont me parle V. G., d'un certain côté, n'est point, en vérité, dans le cas. J'exécute ses ordres à la lettre, et il ne m'arrivera jamais qu'on me reproche d'y avoir manqué», CD, VIII, p. 357.

⁵¹ MICHEL 1988, pp. 7-13; GIOMETTI 2010, pp. 45-49; CIPRIANI 2002, pp. 223-228.

⁵² ASASL, Elenco degli accademici di merito – Pittori Scultori Architetti, vol. 28, fol. 6v; vol. 45, fol. 52v-r, vedi ADAMCZAK 2011, pp. 108, 113.

Dopo il decennio tra il 1680 e il 1690, le due realtà presero strade differenti a causa di opposte visioni didattiche e artistiche, che portarono l'accademia francese a chiudersi in una rigida difesa dell'ideale classico caldeggiata da Luigi XIV. I rapporti tra i due istituti si ricongiunsero nuovamente sotto il pontificato di Clemente XI, grazie alla fondazione dei Concorsi Clementini (1702)⁵³, voluti dal pontefice per l'ammissione all'Accademia di San Luca, che inclusero la presenza dei *pensionnaires* francesi.

La sistematica richiesta degli artisti d'oltralpe, oltre a essersi verificata grazie alle loro innegabili qualità e abilità scultoree, può trovare una ulteriore spiegazione nella consapevolezza della potenza politico-culturale della Francia da parte dello stato pontificio e delle istituzioni romane. Così il legame con la Corona fu alimentato per mezzo di importanti commissioni anche da parte degli ordini religiosi. Legros, per esempio, lavorò sia per i gesuiti sia per i padri predicatori, questi ultimi sotto la direzione dal generale Antonin Cloche⁵⁴.

Dalle carriere dei tre scultori emerge quanto il loro impiego a Roma avesse interessato principalmente i grandi cantieri di scultura architettonica. Il primo importante incarico degli *étrangers* fu quello per i gesuiti nella cappella di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù, per la quale Théodon e Legros si occuparono dei gruppi scultorei *La vittoria della Fede sull'Idolatria* e *la Religione che sconfigge l'Eresia*, posti accanto alla bellissima statua argentea di *Sant'Ignazio*, sempre opera di Legros. La straordinarietà del coinvolgimento di artisti francesi deriva dal significato stesso delle opere che costituirono la traduzione in pietra del messaggio propagandistico della risolutezza e della forza della chiesa cattolica. Anche Monnot partecipò all'impresa, tra il 1695 e il 1696, lavorando alla parte superiore della cappella, con i due angeli in marmo che reggono lo stemma di Cristo e il bassorilievo con la *Liberazione miracolosa dei prigionieri cristiani*.

Il cantiere ignaziano diretto dall'architetto Andrea Pozzo fu fondamentale poiché diventò il laboratorio sperimentale del linguaggio francese innestato sulla plastica barocca di matrice romana.

La precedente esperienza di Legros, tuttavia, servì come ammenda per il futuro alla dirigenza francese che rivendicò l'appartenenza di Adam e Bouchardon alle dipendenze del re, poiché «c'est ne pas pour einrichir les palais étrangers que le roi fait tant de dépenses en son académie»⁵⁵.

⁵³ L'invenzione dei concorsi si deve sia alla collaborazione tra Clemente XI e Carlo Maratti sia alla organizzazione, da un punto di vista normativo, di Giuseppe Ghezzi che fu segretario dell'istituto dal 1674 al 1719, vedi CIPRIANI, VALERIANI 1989, p. 3.

⁵⁴ Per l'ordine domenicano Legros realizzò: tra il 1697 e il 1698 la *tomba di Pio V* nella chiesa di Santa Maria Maggiore; nel 1703 il *monumento funebre del cardinale Casanate* nella basilica di San Giovanni in Laterano e, tra il 1706 e il 1708, il ritratto a figura intera nella Biblioteca casanatense (i frati domenicani ordinarono queste opere in segno di riconoscenza per aver ricevuto in eredità dal cardinale più di 20.000 dei volumi più rari della sua biblioteca); infine, al 1706, risale ancora la statua del *San Domenico* nelle nicchie della navata centrale in San Pietro.

⁵⁵ CD, VIII, p. 323.

La vera appropriazione della scena artistica da parte dei tre francesi avvenne proprio con l'ascesa di papa Clemente XI che avviò i due fondamentali cantieri delle basiliche di San Pietro e di San Giovanni in Laterano. Il primo prevedeva la decorazione delle nicchie della navata centrale della basilica, per la quale Legros consegnò nel 1702 la statua di *San Domenico*. I lavori si protrassero fino alla fine della metà del secolo coinvolgendo anche Slodtz che, nel 1744, eseguì la statua di *San Bruno*⁵⁶.

Alla seconda, invece, iniziata nel 1703 e conclusa nel 1718, parteciparono Legros, Théodon e Monnot, con significative conseguenze. Il progetto prevedeva la realizzazione delle colossali figure in marmo degli *Apostoli*, sulla base dei disegni del pittore Carlo Maratti. Le statue dovevano riempire le nicchie della navata della basilica, progettate nel 1650 da Francesco Borromini e messe in opera dall'architetto Carlo Fontana, che diede disposizioni circa le proporzioni che avrebbero dovuto avere le statue⁵⁷.

Trovò una forte resistenza da parte dei francesi, tanto che Théodon, a cui era stata inizialmente commessa la statua del *San Pietro*, decise di ritirarsi dall'incarico piuttosto che sottomettersi alle disposizioni del pittore⁵⁸. Legros, ugualmente, aveva espresso «la repugnanza che il medemo haveva di op[er]are con questa dipendenza»⁵⁹, per la realizzazione del *San Bartolomeo* e del *San Tommaso*.

L'incarico delle statue per la basilica lateranense è la prova della completa emancipazione degli scultori francesi che si opposero perentoriamente di sottoporsi al vincolo del modello grafico di Maratti. In particolare Legros a cui il papa «lui avoit ordonné deux de ses statues, il le renvoya en lui donnant le choix de les faire de son génie ou autrement»⁶⁰.

A Théodon fu richiesta la statua di *San Pietro* ma, dopo aver inizialmente accettato di sottostare alle indicazioni grafiche di Maratti, nel 1705 lasciò Roma per tornare a Parigi alle dipendenze del *Surintendant* ai Gobelins. La commessa della figura del *San Pietro* passò, dunque, nelle mani di Monnot, probabilmente su raccomandazione dello stesso Théodon⁶¹.

⁵⁶ WALKER 2000, p. 211.

⁵⁷ BROOK 2016, p. 32. Per la decorazione scultorea lateranense e la serie apostolica vedi DEN BROEDER 1967, pp. 360-365; CONFORTI 1980, pp. 243-260; NEGRO 2001 pp. 99-103.

⁵⁸ Valesio (1977, II, p. 595) nel *Diario* ricorda la reazione di Théodon e, in generale, degli altri scultori di forte opposizione nei confronti delle disposizioni di Maratta, i quali ritennero opportuno di eseguire le statue per il Laterano sui propri modelli e non sulla base dei progetti del pittore. Théodon lavorò alla commissione dal 1703 al 1705, fino a quando lasciò definitivamente l'Italia per tornare in Francia. La realizzazione del *San Pietro*, dunque, passò a Monnot che vi lavorò dal 1713 al 1715.

⁵⁹ ASF, *Archivio Corsini*, Armadio A, vol. 18, n. 189, lettera da Filippo Patrizi all'arcivescovo Lorenzo Corsini (Roma, 6 settembre 1704), pubblicata in DESMAS 2004c, p. 803.

⁶⁰ D'HUEZ 1720 in JULIEN 2000, pp. 206-207.

⁶¹ Vedi ADAMCZAK 2011, p. 110.

Negli stessi anni del cantiere lateranense, Legros e Théodon parteciparono ai lavori della cappella della Congregazione del Monte di Pietà, eseguendo due rilievi marmorei: il primo scolpì *Giuseppe in Egitto*, il secondo *Tobia presta il denaro a Gabelo*⁶².

La figura di Théodon esemplifica il grado di appropriazione da parte degli artisti francesi del palcoscenico artistico romano, mantenendo i contatti con la Corona. La carriera dello scultore costituisce l'inizio della influenza dell'arte francese su quella romana, nella rielaborazione di un nuovo equilibrio espressivo manifestato, soprattutto, nelle opere di Guidi, Ottoni, e infine, molto più tardi, di Della Valle. A cavallo tra i due secoli, Théodon fu uno dei massimi protagonisti dei grandi cantieri di scultura, dedicandosi esclusivamente a commesse pubbliche, per il papa e per gli ordini religiosi. Nell'ultimo decennio del Seicento, lo scultore entrò a pieno titolo all'interno della cerchia di Innocenzo XII, prese parte ai concorsi indetti dall'Accademia di San Luca⁶³ e, come già evidenziato, nel 1692, ereditò il ruolo di Bernini come scultore del pontefice⁶⁴. Inoltre, insieme ai colleghi Lorenzo Ottoni e Michelle Maille, per i quali nutrì profonda amicizia, instaurò una collaborazione che diede i maggiori frutti presso il palazzo apostolico del Laterano e, con il solo Ottoni, condivise la direzione della decorazione dei bracci dritti del colonnato di San Pietro. Gli strettissimi legami con il papato continuarono con Clemente XI che diede avvio ad una intensa politica culturale.

La produzione di Monnot fu più varia, interessando sia opere pubbliche per la committenza ecclesiastica, sia un cospicuo numero di opere private, richieste dalla clientela romana e straniera. Dei tre francesi, il *corpus* di Monnot è l'unico che include un discreto nucleo di ritratti che arricchiscono l'indagine del presente studio. Tra questi, riconosciamo le effigi di esponenti delle maggiori famiglie aristocratiche romane: il busto e il ritratto a rilievo di *Livio Odescalchi* – oggi conservati rispettivamente al Gradski Muzej, Ilok (Croazia) e al Louvre di Parigi (Tav. 2)⁶⁵ – i ritratti di alcuni esponenti della famiglia Mellini, il cardinale Savio, il padre Mario Mellini e i due fratelli Pietro (Tav. 3) e Paolo Antonio, i quali furono collocati nella cappella di famiglia nella chiesa di Santa Maria del Popolo tra il 1698 e il 1699, accanto ai già presenti esemplari realizzati da Alessandro Algardi; infine, il busto di *Bianca Maria Del Pozzo Rondinini*, ancora nelle sale del Palazzo Rondinini in Via del Corso a Roma (Tav. 4)⁶⁶. Queste opere sono la prova materiale della capacità di Monnot di misurarsi con la tradizione seicentesca romana, ereditandone le formule e appropriandosi dello stile.

⁶² SALERNO s.d.; BARBERINI 2000, pp. 85-86. Per il cantiere della cappella del Monte di Pietà si rimanda allo studio fondamentale di CARTA 1996. Per l'opera di Théodon vedi BACCHI 1996, p. 846.

⁶³ Già nel concorso del 1677 aveva ottenuto il terzo premio di scultura e nel 1678 fu eletto accademico di San Luca, vedi ASASL, Elenco degli accademici di Meritto – Pittori, scultori e architetti, vol. 28, ff. 6, 45, 52, 57; ADAMCZAK 2011, pp. 106-113.

⁶⁴ Per le citazioni vedi rispettivamente ADAMCZAK 2011, pp. 111, 106, con bibliografia di riferimento.

⁶⁵ BACCHI 1996, p. 827.

⁶⁶ *Il Settecento a Roma* 1959, p. 157, cat. 391; WALKER 1994, pp. 114-116.

Un discorso a parte meritano i ritratti per i nobili inglesi, che presentano caratteristiche uniche se paragonate agli esempi scultorei contemporanei. I busti di *John Cecil, Conte di Exeter* e della consorte *Anne Cavendish* (Tav. 64) sono raffigurati all'antica, che giunsero alla Burghley House nel Lincolnshire nel 1701, dove ancora oggi sono conservati⁶⁷. A queste effigi a mezzo busto corrispondono quelle a figura intera dei coniugi, rappresentati distesi sopra il monumento funebre presso la St. Martin's a Stamford, nel Lincolnshire, eseguito nel 1704 e messo in opera da William Palmer nel 1706 (Tav. 65).

Il doppio registro tra tradizione seicentesca romana e sperimentazioni all'antica preannuncia il percorso artistico che Bouchardon seguirà intorno agli anni '30 del Settecento. I busti di *Lady Anne Cavendish* e di *Maria del Pozzo Rondinini* possono essere letti come anticipazioni delle figure femminili di Bouchardon, tra cui quello di *Lady Lechmere* (Tav. 59) è di immediato riferimento.

La produzione ritrattistica di Legros fu piuttosto scarna. Si ricordano: il busto del *cardinale Baldassare Cenci*, oggi all'Ashmolean Museum di Oxford (1709-1715) e quello, non ancora identificato, in marmo bianco di *Pietro II, re del Portogallo*, posto alla sommità del Catafalco, costruito in onore delle sue celebrazioni funebri su progetto dell'architetto Carlo Fontana. Quest'ultimo appartiene a una delle rare commesse straniere che coinvolsero Legros durante la sua lunga carriera che fu pressoché dedicata al pubblico romano. Ai ritratti realizzati dallo scultore, possono unirsi anche quelli a figura intera di *Enrico II*, al Chiostro dei Benefattori di Montecassino (1714-1719), completato da Paolo Campi a causa della morte di Legros⁶⁸, e l'altro del *cardinale Casanate* (1700-1703), di cui colpisce l'umanità e la gentilezza del viso.

La costante e imponente presenza dei francesi nella rete delle committenze romane portò nel 1715 a uno sbarramento posto dall'Accademia di San Luca che imponeva una tassa a tutti gli scultori non accademici per poter lavorare nei cantieri pubblici promossi nella città⁶⁹.

⁶⁷ WALKER 1994, pp. 104-113. I prototipi da cui Monnot avrebbe potuto attingere non sono definiti e univoci. I particolari delle decorazioni dell'armatura e della composizione del panneggio sembrano essere assemblaggi da un vasto repertorio di esempi antichi. Tuttavia il modello più prossimo che si può riconoscere è quello del busto di *Giulio Cesare* dei Musei Capitolini che Monnot stesso aveva dichiarato di aver copiato, vedi PASCOLI, II, p. 488. Probabilmente Monnot aveva semplicemente terminato l'opera che Ambrogio Parisi stava realizzando per l'accademia e, successivamente, aveva collaborato con lo scultore Zéphirin Adam nella copia di *Augusto*, pendant ai Capitolini del grande generale romano (CD, I, p. 457), vedi (S). WALKER 1994, pp. 69-70. WALKER 2000, p. 266.

⁶⁸ BISSEL 1997, pp. 60, 106, 118, figg. 69, 76. Per un elenco completo delle opere dello scultore a partire dal suo arrivo a Roma presso l'Académie si rimanda alla «Nota delli lavori fatti dalla bo. mem. del g[entilissi]mo Sig. Pietro Legros Scultore Parigino», vedi JULIEN 2000, pp. 198-205.

⁶⁹ JULIEN 2000, pp. 207-208.

I.3 La pratica del ritratto in accademia

Il trasferimento dell'*Académie* nella nuova sede di Palazzo Mancini comportò la necessità di dotare i diversi ambienti, sia privati che di rappresentanza, di un ricco arredo in cui la scultura aveva un ruolo centrale all'interno del programma decorativo⁷⁰. Dalla testimonianza della *Correspondance* si evince che l'appartamento del piano nobile ospitava una ricchissima collezione di *moulages* delle sculture antiche, riemerse dal sottosuolo romano, e moderne. Il duca di Saint'Aignan, ambasciatore del governo francese presso la Santa Sede, in visita all'*Académie* nel maggio del 1732, reagì con discreto disappunto di fronte alla straordinaria quantità di statue che ad un semplice colpo d'occhio raggruppava «tout ce qu'il y a de plus beau de Rome dans ce genre»⁷¹. La creazione di questa sorta di «musée exemplaire»⁷² fu in parte possibile grazie agli eccellenti allievi che, come riscontrato dal presidente De Brosses, «font à merveille et qui promettent beaucoup pour l'avenir»⁷³.

L'intensa attività di copia, che continuò con ritmi febbrili fino al directorato di Jean-François De Troy (1738-1752), portò alla realizzazione di numerose opere in marmo, nonostante l'utilizzo del materiale comportasse costi molto alti⁷⁴. Come riscontrato nelle lettere diplomatiche, la formazione degli scultori era scandita dall'esecuzione di un busto, che costituiva la prova di valutazione del talento dell'allievo, e di composizioni più complesse come una statua o un bassorilievo⁷⁵.

I *pensionnaires* realizzavano le opere in marmo utilizzando i pezzi avanzati da precedenti lavori, rimasti nei magazzini dell'*Académie* e destinati alle esercitazioni degli allievi che erano inizialmente inesperti nella pratica scultorea. Nel 1729, D'Antin suggerì a Vleughels di assegnare con cautela la testa di *Demostene* al giovane Slodtz poiché l'opera sarebbe stata scolpita da un blocco di buona qualità proveniente dai depositi⁷⁶. La maggior parte delle sculture prodotte all'interno dell'*Académie* rimanevano in loco per l'assetto decorativo, soprattutto, quando si trattava di teste e busti, che venivano collocati sui tavoli e

⁷⁰ «Elle [D'Antin] verroit une chambre un peu longue pour la forme, mais remplie de petites statues, de bustes excellens, bien ornée d'ailleurs», CD, VIII, p. 267.

⁷¹ CD, VIII, p. 330, lettera di Vleughels a D'Antin, 15 maggio 1732. Paul-Hippolyte de Beauvillier, duca di Saint Aignan, membro dell'*Académie royale* e di quella *des Inscriptions*, fu ambasciatore di Spagna tra il 1715 e il 1718 e, successivamente, nel 1730 fu inviato a Roma in qualità di ambasciatore straordinario prima di subentrare a de Polignac, vedi CD, VIII, p. 165.

⁷² Si riporta la definizione usata da BRESC-BAUTIER 2000, p. 68.

⁷³ DE BROSSES 1858, II, p. 117, lettera XLI. Durante il suo viaggio alla scoperta dell'Italia, De Brosses critica la scelta del gesso perché non conserva «la vérité beaucoup, n'ayant ni l'éclat, ni le poli, ni une certaine dureté qu'a le marbre» poiché «la finesse de l'expression et la netteté des contours sont infiniment plus vives sur un marbre dur et d'un blanc éclatant».

⁷⁴ Dai *comptes* dell'*Académie*, riferiti da De Troy in una lettera del 1741, si apprende che le opere di esercitazione degli scultori si aggiravano dai duecento ai duecento settanta scudi romani, contro la spesa più economica di sessanta scudi per una copia pittorica, vedi CD, IX, p. 482, lettera dell'8 settembre 1741, pubblicata in DESMAS 2016b, p. 258.

⁷⁵ Questa pratica così costosa, già abbandonata sotto il directorato di Natoire (1751-1775), sarà definitivamente riformata dal regolamento del 1775, con direttore Joseph Vien: le copie da inviare saranno in terracotta e nel corso dei quattro anni di formazione, gli allievi dovranno realizzare una sola opera in marmo (DESMAS 2016b, p. 258).

⁷⁶ D'Antin a Vleughels: «il n'y a rien de mieux que ce que vous pensés sur l'essay que vous voulez faire de la capacité du sr Slods à manier le marbre, et il ne faut rien entreprendre sans être bien assuré d'en sortir avec honneur, surtout quand il est question de certains morceaux», CD, VIII, p. 8.

sulle consoles marmoree presenti nei vari appartamenti. Oltre alla figura di *Demostene*, che faceva parte delle copie dalla serie di uomini illustri dell'antichità commissionata agli allievi, la medesima collocazione riguardò un'altra opera di Slodtz, la testa di *Vestale*, eseguita tra 1734 e il 1737, oggi perduta⁷⁷.

Per opere più prestigiose, invece, specialmente quelle indirizzate alle residenze reali di Parigi, si faceva ricorso a nuovi blocchi di marmo che l'*Académie* acquistava appositamente. Lo scultore e mercante carrarese Paolo Campi (1678-1764) riforniva regolarmente l'istituto godendo di una sorta di monopolio sulla distribuzione del marmo, in particolar modo, per i cantieri pontifici⁷⁸. Il nome dello scultore compare nei *comptes* che riguardavano la fornitura di materiale per alcune opere commissionate a Bouchardon e per il *Marte Ludovisi* di Adam⁷⁹. Nel registro inerente al primo trimestre del 1727, Campi fu rimborsato di una somma pari a cento scudi per la dotazione di due blocchi da Carrara, verosimilmente destinati a Bouchardon⁸⁰: in quei mesi il giovane francese era impegnato nella copia del *Fauno Barberini* del quale aveva già terminato il modello in terracotta e, dal settembre 1726, era in attesa del marmo per la versione finale da inviare a Parigi⁸¹. Contemporaneamente, Bouchardon ricevette la commissione del ritratto di *Von Stosch*, compiuto con tutta probabilità entro l'agosto del 1727⁸².

I rapporti tra Campi e l'*Académie* sono documentati ancora negli anni '30 del Settecento: lo scultore romano ricevette un totale di 15 scudi «pour avoir conduit les marbres» per la copia del *Cristo* di Michelangelo, assegnata a Slodtz a partire dal 1731⁸³. Così come il *Fauno* di Bouchardon, la riproduzione del *Cristo*, oggi all'Hotel des Invalides di Parigi, era destinata ai giardini reali francesi e quindi necessitava di un marmo di ottima qualità per la sua realizzazione.

Nella pratica scultorea, gli allievi non operavano in maniera autonoma. Sono nuovamente i conti delle spese sostenute dall'*Académie* a registrare la presenza di «hommes de journées qui ont servy aux

⁷⁷ «J'ornerai toutes les tables avec des têtes de marbre blanc qu'on pose dessus dans le goût de ce pays-cy, ce qui enrichit et fait un effet très agréable à la vue. Cela ne coûte rien ou très peu de chose; cela profite beaucoup à celui qui les travaille et fournit notre Académie des plus belles têtes qui soient dans Rome, ce qui a encore sa curiosité, car ce sont les portraits des plus grands hommes de l'antiquité», CD, VIII, p. 42. Sulla serie di teste di uomini illustri dell'antichità si rimanda alla lettera di Vleughels, del 27 gennaio 1729: «C'est la coutume ici de mettre sur les tables quelques belles têtes ou quelques beaux vases antiques, ce qui orne agréablement. Nous avons des morceaux de marbre de reste qui ne sont bons qu'à cela; cet ouvrage sera profitable à celui qui le travaillera, car on choisira tous les plus beaux bustes. Il enrichira nos chambres et nous apprendra ce dont est capable celui qui les fera, et on trouvera chez nous Solon, Socrate, Platon, Pithagore, Euripide, si V. G. le juge à propos», CD, VIII, p. 6.

⁷⁸ Sull'attività dello scultore Campi, discepolo di Legros, e i suoi rapporti con l'*Académie de France* vedi DESMAS 2012, pp. 13, 35-37. Campi affittava gli ateliers presso la chiesa di Santa Cecilia in Trastevere di proprietà dell'*Académie* fino al 1725, vedi CD, VII, p. 226.

⁷⁹ DESMAS 2016a, p. 72; DESMAS 2016b, p. 262.

⁸⁰ O¹ 1947⁶, pubblicato in DESMAS 2012, p. 353.

⁸¹ CD, VII, p. 286, lettera dell'11 settembre 1726. La copia di Bouchardon (oggi al Louvre), giunse a Parigi nel 1732 per essere collocata nel giardino del duca di Marigny; successivamente, nel 1775, fu acquistata dal duca di Chartres per l'arredo del Parc Monceau di Parigi.

⁸² Vedi CD, VII, p. 368. Si segnala un conto di spesa dell'*Académie* riferito «au S. Bouchardon pour de la terre à modeler et outils», registrato nei *comptes* tra Luglio e Settembre del 1726, vedi O¹, 1947⁶, pubblicato in DESMAS 2012, p. 352.

⁸³ O¹ 1947⁹, pubblicato in DESMAS 2012, p. 354.

sculpteurs»⁸⁴, ovvero praticanti non *pensionnaires*, che lavoravano a giornata secondo le necessità dell'istituto. I collaboratori venivano regolarmente coinvolti nelle fasi più delicate e tecniche della produzione, come la sgrossatura dei blocchi di marmo, la politura e la lucidatura finale, o ancora per l'uso del trapano. Il loro intervento era necessario anche per le opere di piccole dimensioni come i busti: in una lettera indirizzata al padre, Bouchardon comunica di aver terminato il modello in terracotta del ritratto di *John Gordon* e di attendere la sgrossatura del pezzo di marmo per la versione definitiva⁸⁵. Inoltre, come ulteriore conferma, ricorrono anche i pagamenti allo scultore che aiutò Slodtz nelle fasi di sgrossatura e lustratura della superficie marmorea del busto di *Vestale*⁸⁶.

Oltre alle figure dei *praticiens*, gli allievi si servivano anche di *mouleurs* che procuravano i modelli delle statue antiche da cui venivano ricavate le copie, prima in terracotta e poi in marmo. Il registro dei *comptes*, dal 1725 al 1754, annota sistematicamente le spese sostenute per l'impiego di questi scultori collaboratori. Per esempio, dai documenti emergono i pagamenti dal 1726 al 1730 destinati sia ai *mouleurs*, che lavoravano per Bouchardon e Adam per le rispettive copie del *Fauno Barberini* e del *Marte Ludovisi*, sia ai *praticiens* «pour avoir trapané la figure de Mars» o «pour manoeuvres qu'ont aidé à perser le marbre de M. Bouffardon [Bouchardon]»⁸⁷. Tra i diversi scultori intagliatori è possibile identificare la persona di Giulio Coscia, membro della compagnia dei tagliatori di pietre, con tutta probabilità il collaboratore di Bouchardon. I due scultori erano anche legati da un rapporto familiare poiché Coscia scelse il giovane francese come padrino di sua figlia⁸⁸.

Anche Slodtz fu assistito da diversi operai per la copia del *Cristo alla Minerva* realizzata tra il 1734 e il 1736. Per l'occasione fu coinvolto un marmoraro per la costruzione di una base su cui porre la statua, un modellatore per la realizzazione della testa, e infine, un lucidatore per la finitura⁸⁹.

Le opere sopracitate sono le uniche di cui i resoconti contabili registrano annualmente i costi di produzione, poiché i documenti tracciano soltanto le spese interne dell'*Académie* legate alla gestione dell'istituto, al mantenimento degli allievi e alle copie destinate alla corte francese. Non stupisce

⁸⁴ O¹ 1947⁷, pubblicato in DESMAS 2012, p. 353.

⁸⁵ RNOT 2002, II, n.21, 28 ottobre 1728, p. 114.

⁸⁶ Si tratta della *Vestale Farnese*, vedi O¹ 1947¹², O¹ 1947¹⁵, pubblicati in DESMAS 2012, pp. 355-356.

⁸⁷ Si rimanda ai documenti d'archivio O¹ 1947⁶, O¹ 1947⁷, O¹ 1947⁸ pubblicati in, DESMAS 2012, p. 353. Si segnala anche la lettera del 22 giugno 1730: «Du depuis, il y en a une finie, qui est le Faune qui dort; on commença à polir, avant-hier, les parties qui doivent l'être. L'autre s'en va finir incessamment. Ce sont deux bons morceaux; je voudrais déjà qu'ils fussent en France et que V. G. les eût vus, parceque je me flatte qu'elle en sera contente», CD, VIII, p. 119.

⁸⁸ Sulla figura di Giulio Coscia vedi DESMAS 2012, pp. 84, 340, 345; DESMAS 2016a, p. 73 (segnala i documenti presso l'Archivio del Vicariato di Roma, libri dei battesimi di San Lorenzo in Damaso, 2 settembre 1728, fol. 21). Per quanto riguarda i rapporti familiari vedi RNOT 2002, II, p. 115, n. 21. I resoconti contabili dell'*Académie* spesso forniscono alcuni nominativi degli scultori coinvolti, attivi tra gli anni '30 e '80 del Settecento: tra i formatori o *mouleurs* di modelli si ricordano Nicola Scagnetti, cognato di Paolo Benaglia, attivo nel 1739, e Francesco Righetti, presente nei pagamenti del 1782. Tra i *praticiens* che aiutavano i *pensionnaires* in atelier per la lavorazione del marmo si distinguono Pierre Serry (1739), Francesco Scardavelli (1739-1740), Carlo Saleri (1748-1749) e Matteo Girola (1742-1748), vedi DESMAS 2016b, pp. 257-271.

⁸⁹ O¹ 1947¹⁰, O¹ 1947¹², O¹ 1947¹⁴, pubblicati in DESMAS 2012, pp. 355-356.

l'assenza all'interno dei *comptes* di riferimenti ai ritratti a cui Bouchardon stava lavorando in quegli anni, ovvero quelli di *von Stosch* e degli inglesi *Lord Hervey*, *John Gordon*, *Lady Lechmere* (Tavv. 56, 57, 59). Si trattava infatti di opere richieste da privati, le cui spese erano sostenute direttamente dalla committenza. Inoltre, la Corona era all'oscuro della realizzazione dei busti dei nobili inglesi, come dimostra la totale omissione nelle lettere della *Correspondance*. Rimane, tuttavia, da capire come era giustificata la lavorazione di queste opere per le quali lo scultore utilizzava gli ateliers dell'*Académie*. Diversamente, i ritratti dei *cardinali de Rohan* e *de Polignac* e del *papa Clemente XII* (Tavv. 76-77) furono realizzati quando ormai Bouchardon si era trasferito nel nuovo studio di scultura presso San Pietro di proprietà del cardinale Annibale Albani⁹⁰.

I.4 «Il dessine presque aussi que Bouchardon et le dessin est la base de nos métiers»: i disegni di ritratti dei *pensionnaires*

Il titolo del seguente paragrafo riporta il giudizio positivo di Vleughels rivolto alle capacità grafiche di Slodtz⁹¹. Bouchardon e Slodtz si dimostrarono particolarmente abili e raffinati nel disegno tanto che, per misurare l'eccellenza delle loro prove, Vleughels confrontò l'uno all'altro come se fossero rivali nella medesima disciplina⁹². La consapevolezza della eccezionalità delle abilità grafiche dei due scultori è piuttosto ricorrente nelle pagine dei contemporanei. Cochin giudicava Bouchardon come «il plus grand sculpteur et [...] meilleur dessinateur de son temp»⁹³, Vleughels evidenziava quanto «Slodtz [...] dessinant mieux qu'un sculpteur ne fait ordinairement»⁹⁴.

Il repertorio figurativo che interessa ai fini di questo studio è costituito dai ritratti, autoritratti e dalle rappresentazioni di *Têtes des vieillards* realizzati in momenti diversi durante la carriera dei due scultori.

All'interno del programma di attività dedicate alla copia dal disegno, Vleughels incrementò lo studio dai modelli dal vero. Il direttore dispose che «un jour ou deux de la semaine, on peint des têtes des vieillards d'après nature»⁹⁵. Le raccolte di disegni di Bouchardon e Slodtz comprendono numerosi

⁹⁰ CD, VIII, p. 203.

⁹¹ CD, VIII, p. 462, lettera del 2 luglio del 1733.

⁹² Il confronto tra i due scultori continuò anche quando Bouchardon tornò ormai a Parigi: «Slodtz est un très bon sujet, comparable en tout à Bouchardon», CD, IX, p. 189, lettera di Vleughels a D'Antin del 5 agosto 1735.

⁹³ COCHIN 1880, p. 85.

⁹⁴ CD, IX, p. 145 (*État des pensionnaires de l'Académie en l'année 1735*).

⁹⁵ Nel 1732 Vleughels comunica a D'Antin: «On dessine d'après les antiques qui sont à la maison; on étudie d'après le nud tous les jours; un jour ou deux de la semaine, on peint des tête de veillard d'après nature et on copie de temps en temps d'xcellens tableaux», CD, VIII, p. 352.

esempi di rappresentazioni di volti di uomini, spesso umili e di età matura, che, per la qualità grafica, assumono il valore di opere autonome, come ritratti di teste espressive.

Nella raccolta grafica di Slodtz si contano circa centocinquantotto esemplari di teste e figure accademiche, inseriti in un portfolio menzionato nell'inventario *post mortem* dello scultore⁹⁶. Tra questo nucleo emergono due notevoli sanguigne da riferire alla sua produzione romana, conservate al Département des Arts Graphiques del Louvre. La prima è la *Tête d'homme barbu* (Inv. 32851)⁹⁷ (Tav. 5), di cui fu riprodotta una sanguigna (Musée du Québec, Inv. A75-244) (Tav. 6) dallo scultore canadese François Baillaigé, a dimostrazione della fortuna delle opere grafiche di Slodtz e del valore didascalico attribuito a questo specifico repertorio figurativo⁹⁸. Il secondo disegno mostra una *Tête de veillard vu de face* (Inv. 32852) (Tav. 7)⁹⁹ che potrebbe essere interpretata come uno studio propedeutico alla realizzazione del busto allegorico di *Cryse*, che lo scultore licenziò nel 1740. Seppur appartenenti a due generi artistici differenti, le due opere permettono uno stringente confronto sulla base dell'età senile del soggetto rappresentato e dei dettagli anatomici minuziosamente descritti, come la resa della pelle increspata da profonde rughe all'altezza delle sopracciglia.

Della raccolta citata nell'inventario faceva parte un'altra testa di *veillard*, calvo e barbuto, ritratto di profilo di cui abbiamo testimonianza dall'unica incisione di Slodtz, oggi conservata presso la *Bibliothèque municipale de Rouen* (Tav. 8), costituita da un foglio ricoperto da sei diversi personaggi: la testa citata, il busto di un uomo adornato da un grande turbante arricchito da piume, un ritratto a figura intera di un vecchio con mantello sorretto dal proprio bastone, un busto maschile all'antica in armatura, un'altra testa senile con turbante e con una folta barba e, infine, un profilo di un giovane appena abbozzato¹⁰⁰. Nella raccolta *Méthode pour apprendre le dessins* di Jombert, pubblicata nel 1755, si trova l'incisione di Cochin, tratta dalla testa di profilo in grande d'uomo calvo e barbuto incisa da Slodtz, con l'indicazione che si trattava di uno studio dal vivo¹⁰¹. In queste rappresentazioni si ravvisano le qualità grafiche dell'artista: solidità della forma, i contorni definiti e il fondo del foglio imbrunito per dare profondità all'immagine¹⁰².

Della stessa tipologia appartengono i tre disegni di *teste di veillards* che verosimilmente Bouchardon eseguì a Roma e che confluirono nei possedimenti dei tre maggiori collezionisti dello scultore, i france-

⁹⁶ SOUCHAL 1967, pp. 715-727.

⁹⁷ SOUCHAL 1967, p. 705, cat. 13, pl. 89b.

⁹⁸ François Baillaigé fu allievo a Parigi di Jean-Baptiste Stouf, tra il 1778 e il 1781.

⁹⁹ SCHERF 2003, p. 356, Tav. 11. Probabilmente da identificare con quello citato da SOUCHAL 1967, p. 705, cat. 14, contrassegnata dall'autore come un «étude ad vivum comme le précédent», ovvero l'atra testa del Louvre (Inv. 32851).

¹⁰⁰ SOUCHAL (p. 709, cat. 39, pl. 92b) indica *Bibliothèque municipale de Rouen*, Estampe A. Hedou 1356.

¹⁰¹ JOMBERT 1755, pl. 28; SCHERF 2003, pp. 356, 365 n. 43.

¹⁰² SCHERF 2003, p. 356.

si Pierre Crozat (Nationalmuseum di Stoccolma, Inv. 2982/1863) (Tav. 9), Pierre Jean Mariette (Louvre, Dép. Arts graphiques, Inv. 23881) (Tav. 10) e Jean de Julienne (Louvre, Dép. Arts graphiques, Inv. 24691) (Tav. 11)¹⁰³.

Merita ricordare che il ricchissimo patrimonio grafico di Bouchardon si divide in due principali nuclei: uno conservato presso il Département des Arts graphiques del Louvre che consta di duecentosessantuno disegni (trentotto dall'antico, sessantasei da sculture moderne e centocinquantesette da dipinti)¹⁰⁴; l'altro costituisce l'album *Vade Mecum*, oggi alla Morgan Library di New York, e racchiude centoquattordici pagine illustrate (di cui novantanove mostrano delle copie per la maggior parte a sanguigna, poche altre a inchiostro bruno, matita, grafite o pietra nera)¹⁰⁵. La datazione di questo materiale è ordinata sulla base delle testimonianze della *Correspondance* che registra le regolari attività e visite degli allievi alle diverse collezioni private romane.

Del gruppo di disegni conservati al Louvre, quello che rappresenta la traduzione del *Busto del Cardinale Scipione Borghese* di Gianlorenzo Bernini (Inv. 23987; 23988; originale marmoreo: Roma, Galleria Borghese) (Tav. 12-13) documenta non solo gli interessi di Bouchardon ma soprattutto il modo di osservare e studiare un busto scultoreo¹⁰⁶. La copia si compone di due punti di vista differenti che ripropongono le esatte misurazioni delle singole componenti (pedistallo e viso) e i dati di larghezza e altezza dell'intera opera.

Anche nella grafica di Slodtz emerge un unico disegno di un busto ritratto scultoreo, non una copia né uno studio, bensì un progetto che, tuttavia, non vide mai la realizzazione (Berlino, Staatliche Kunstbibliothek) (Tav. 14). Il disegno, firmato in basso a sinistra (*Ma. Slodtz*), mostra un busto di un

¹⁰³ DESMAS 2016a, pp. 168-169, catt. 79, 80, 81. Tra i disegni di Bouchardon della collezione Mariette citati nel catalogo di vendita illustrato da Saint-Aubin (SAINT-AUBIN 1775, p. 171), al numero 1095 è: «Une grosse tête de Viellard, à grande barbe, vue de profil, à la sanguigne. Autre grosse Tête de Viellard, à grande barbe et grand chapeau, vue de face; elle est conre-épreuve très-forte». Merita indicare altri due disegni: quello segnalato dal numero 1133, «Un Viellard assis tenant un bâton, et enveloppé de son manteau, à la sanguigne» e, in particolare, quello al numero 1136, «Huit Têtes diverses, dont le Portrait de M.D. Bardou» (SAINT-AUBIN 1775, p. 175). Quest'ultimo disegno fu probabilmente realizzato a Roma, considerando che il pittore Michel-François d'André-Bardou (1700-1783) fu pensionnaire a Roma tra dal 1726 e al 1731. Per il catalogo *de la vente Mariette* si rimanda a vedi ROSENBERG, SAINT-AUBIN 2011 (1775).

L'altro cospicuo repertorio di disegni di Bouchardon è costituito dal cosiddetto *Vade Mecum*, oggi alla Morgan Library di New York. Tuttavia, l'album non contiene ritratti, è composto perlopiù da esemplari statuari del seicento romano e copie dall'antico. Questi disegni danno prova di una grande attenzione dello scultore verso la scultura architettonica: figure plastiche all'interno di nicchie architettoniche o destinate alla decorazione di balaustre. L'unico studio di volti risulta quello del folio 77 con due teste, tratte dall'antico e viste da profilo, di un uomo della Dacia.

¹⁰⁴ Il nucleo di disegni entrò nelle collezioni del Louvre nel 1808, in seguito del lascito del fondo dell'atelier di Bouchardon da parte del nipote Louis Bonaventure Girard, vedi DESMAS 2016a, p. 72. Di questa raccolta, soltanto un disegno proviene da Pierre Jean Mariette, vedi TREY 2016, n. 116. In riferimento alla collezione di disegni di Bouchardon di Mariette e sulla fortuna delle stampe dai suoi disegni si rimanda al volume di GAUNA 2017.

¹⁰⁵ B 303 a 22, vedi ROSENBERG, BARTHÉLEMY-LABEEUW 2011, n°F944-F1056. DESMAS (2016a, p. 73) suggerisce che le pagine mancanti del *Vade Mecum* possano essere identificate con alcuni dei disegni conservati presso il Département des Arts graphiques del Louvre, oppure con un'altra raccolta, oggi conservata presso il Musée Fabre di Montpellier.

¹⁰⁶ DESMAS 2016a, pp. 100-101, catt. 31-32.

giovane uomo, con una ricca capigliatura di boccoli e una corazza impreziosita da un mantello, da cui pende la croce dell'ordine di Santo Spirito. Il ritratto poggia su un alto piedistallo decorato da emblemi che simboleggiano gli attributi delle arti: una testa scolpita, una tavolozza, una squadra, una lira, un progetto in pianta, libri e un ramo (che potrebbe alludere all'alloro o alla quercia). La fisionomia e la simbologia allestita sulla base del piedistallo hanno condotto la critica a identificare l'effigiato con il marchese di Marigny, quando non aveva ancora il titolo nobiliare ma soltanto il cognome di Vandières, considerata l'età giovane. Tuttavia, al tempo era già direttore generale dei *Batiments du Roi*, carica che giustificerebbe l'iniziativa di Slodtz di ideare un progetto di monumento, senza che ci fosse una commessa definitiva.

Accanto agli studi accademici dal vivo, nelle raccolte degli scultori ritroviamo veri e propri ritratti e autoritratti. Difficile assegnare loro una cronologia precisa e ricondurli al periodo romano, ma merita ugualmente inserirli in questo studio e confrontarli con le elaborazioni scultoree.

Tra i ritratti su disegno di Slodtz si distingue il *profilo del pittore Trémolière* (Louvre, Dép. Arts graphiques, Inv. 32850) (Tav. 15), che soggiornò all'*Académie* negli stessi anni dello scultore. Il ritratto a sanguigna di Trémolière, realizzato tra il 1728 e il 1734, confluì nella collezione di Pierre Mariette che nel 1775 fu venduta alla Corona per il Gabinetto dei Disegni del Re¹⁰⁷.

Nel catalogo di disegni stilato da Souchal emerge un altro ritratto, in questo caso non un'opera finita come nel caso di *Trémolière* ma un abbozzo: si tratta della figura di Jean-Baptiste Pigalle, oggi non rintracciata¹⁰⁸. La definizione degli estremi cronologici dipende dal soggiorno romano dello scultore, tra il 1736 e il 1739, e dalla firma che Slodtz lasciò in basso a sinistra del foglio (*Ma Slodtz f. Roma*). Secondo le indicazioni di Souchal, il disegno faceva parte della collezione di Jean Pierre all'incirca dal primo decennio del Novecento e mostrava il profilo dell'artista, a mezzo busto e vestito con una camicia¹⁰⁹. La rappresentazione non soltanto ricalca quella del ritratto di *Trémolière* ma si innesta su una tradizionale iconografia informale, adottata per i personaggi appartenenti al mondo delle arti e delle lettere.

Questa tipologia del profilo a mezzo busto corrisponde a due *Autoritratti* di Bouchardon (Louvre, Dép. Arts graphiques, Inv. 23847; Inv. 24313) (Tavv. 17-18), di cui non si conoscono le circostanze di

¹⁰⁷ Il disegno apparteneva alla collezione Mariette; compare nel catalogo di vendita illustrato da Saint-Aubin al lotto n. 1362: «[...] Le Portrait en buste et profil de Trémolieres, Peintre François, fait à la sanguigne, de grosseur naturelle, par le même» (SAINT-AUBIN 1775, p. 206), vedi ROSENBERG, SAINT-AUBIN 2011 (1775). Fu venduto al fondo del Cabinet *du Roi* insieme ad altri tre disegni, vedi SOUCHAL 1967, p. 704, cat. 1. Sul disegno autografo di Slodtz vedi anche SCHERF 2003, p. 356-357, Tav. 7.

¹⁰⁸ SOUCHAL 1967, p. 707, cat. 30.

¹⁰⁹ SOUCHAL (1967, p. 707, cat. 30) documenta il disegno faceva parte della collezione di tale J. Pierre, che l'aveva pubblicato nella *Revue du Barry*, annata 19, 1915, p. 72.

realizzazione¹¹⁰. Uno mostra il profilo sinistro dello scultore, in abiti semplici; l'altro, invece, che è contro prova di sanguigna, presenta il lato opposto del viso di Bouchardon con indosso un copricapo tricorno. Il primo rimane, tuttavia, quello di migliore fattura e che più si avvicina allo stile dei profili disegnati di Slodtz, per quanto Bouchardon dimostri una potenza e una spregiudicatezza maggiore, lontane dalla finezza del collega. La padronanza dell'elaborazione grafica ha suggerito una datazione posteriore al soggiorno romano, intorno al 1745, ovvero l'anno di ammissione all'*Académie* parigina¹¹¹. L'originale della copia del ritratto con tricorno, invece, è da porre ad una datazione precedente¹¹².

Del gruppo di autoritratti disegnati di Bouchardon, l'unico da ricondurre al periodo romano è la pittoresca immagine del volto dell'artista racchiuso tra le mani, conservato in uno dei due album denominati *Vade Mecum*, alla Morgan Library di New York (Tav. 16)¹¹³. La datazione si aggira attorno al 1730 trovando corrispondenza nelle grandi proporzioni corrispondenti a quelle del modello reale, il modo di tratteggiare e i netti contorni delle forme.

Scherf, tuttavia, riconosce in Slodtz una maggiore cura nel chiaroscuro e un'analisi più precisa dei dettagli anatomici, come i singoli capelli che scappano dai boccoli e la definizione degli occhi¹¹⁴. Come nell'*Autoritratto* attribuitogli, oggi al Musée des Beaux Arts di Digione (Inv. 1362, già collezione Agassiz) (Tav. 19), e nel *Ritratto di Heurtault de Lienay*, datato 1728, oggi parte della collezione Jeffrey E. Horvitz, presso il Fogg Museum di Harvard (Tav. 20)¹¹⁵. Negli esemplari citati si riconosce il modo di rendere i dettagli nei busti scultorei: la resa dei boccoli della parrucca, soffici e intersecati l'uno all'altro, e la sensibilità dello strato epidermico suggerita attraverso i passaggi in ombra della superficie.

La corrispondenza tra immagine grafica e marmorea emerge nel busto del 1736 del *duca d'Harcourt* (collezione privata), che Slodtz terminò a cavallo tra il suo ultimo anno come *pensionnaire* e il trasferimento nel nuovo atelier in via dell'Armata¹¹⁶.

¹¹⁰ TREY 2016a, pp. 64-65, catt. 4-5. Il disegno con numero di inventario 23847 faceva parte della collezione del pittore Le Barbier il vecchio che nel 1801 donò l'opera al Louvre.

¹¹¹ TREY 2016a, p. 64, cat. 4.

¹¹² L'originale è oggi disperso. RONOT (1910) lo ha registrato presso il castello di Daillecourt (Haute-Marne) fino alla Rivoluzione francese. Tuttavia, il Louvre conserva una copia malridotta di questa sanguigna, di dimensioni più ridotte (Louvre, Dép. Arts Graph. Inv. 35119), TREY 2016a, p. 64, cat. 5.

¹¹³ TREY 2016a, pp. 62-63, cat. 3.

¹¹⁴ SCHERF 2003, p. 356.

¹¹⁵ SCHERF 2003, pp. 356-357.

¹¹⁶ Sul busto di *d'Harcourt* vedi MONTAIGLON, CD, IX, p. 237, 272; SOUCHAL 1967, p. 661; SCHERF 2003, pp. 356-357.

I.5 Il ritratto di Luigi XV per l'*Académie de Rome*

Il carteggio diplomatico permette di ricostruire la lunga e tortuosa questione della realizzazione del ritratto di *Luigi XV*, destinato al nuovo salone di rappresentanza di Palazzo Mancini. La vicenda coinvolse i giovani Bouchardon e Slodtz all'inizio della loro carriera ma la commissione dell'opera si concluse, soltanto, nel 1775, sotto il directorato di Natoire, con la consegna di un busto ritratto da parte del *pensionnaire* René Millot, in soggiorno a Roma dal 1772 al 1777¹¹⁷.

Nel gennaio del 1727, D'Antin chiese al direttore dell'*Académie* di «faire une statue du Roy» da un allievo, proponendo come modello «celle que J'ay fait faire ici par Coustou le jeune, qui est fort bien», di cui il soprintendente avrebbe inviato una copia in gesso¹¹⁸. La statua in questione era il busto che Guillaume Coustou il Giovane aveva realizzato in marmo intorno al 1724, oggi conservato presso l'Accademia di Francia di Roma sita a Villa Medici (Tav. 21). D'Antin fu un vero promotore delle effigi tanto che, poco prima della commessa per Roma, nel 1726, affidò rispettivamente ai due fratelli Coustou, Nicolas (1658-1733) e Guillaume il Giovane (1716-1777), la statua di *Luigi XV nelle vesti di Giove* (Tav. 23) e in *pendant* quella della moglie *Maria Leczińska nelle vesti di Giunone* (oggi, entrambe al Louvre di Parigi), per collocarle nel parco del suo castello a Petit Bourg, confinante con i giardini di Versailles¹¹⁹.

Dal busto di Coustou, Vleughels intendeva far eseguire una copia da posizionare nel salone di rappresentanza di Palazzo Mancini sotto un baldacchino, da cui la stanza prendeva il nome, costruito appositamente per l'esposizione dei ritratti ufficiali del re¹²⁰.

Bouchardon, allievo di Guillaume Coustou a Parigi¹²¹, fu il giovane designato all'incarico grazie alle sue promettenti qualità scultoree che lo rendevano adatto per un'opera così importante.

¹¹⁷ Millot (1744/49-1809) realizzò il busto ritratto del sovrano utilizzando come modello la testa della statua che lui stesso aveva realizzato a Parigi: «Parmi les sculpteurs, il y en a un, nommé Milot, lequel trouva le moyen de prendre la ressemblance du Roy et en a formé une statue qu'il a exécuté à Paris; ayant porté un petit modèle de la tête, il s'en est servy issy pour en faire un buste; que tout ceux qui ont veu le Roy disent qu'il est très ressemblant», CD, XII, 460. vedi anche CD, XII, p. 464. Sul ritratto a figura intera del Re, eseguito a Parigi da Millot si rimanda a JORDAN 1772, vol. XI, p. 237: «C'est M. Milot, Pensionnaire du Roi, qui a été chargé par l'Université de cet honorable travail. Cet Artiste a eu le plus heureux succès; il a saisi parfaitement la ressemblance de Sa Majesté. M. Milot est le même qui a remporté l'année dernière le grand Prix à l'Académie d'Architecture». In una fase intermedia dei lavori, fu proposto il nome dell'allievo Jean-Jacques Caffieri che avrebbe dovuto ricevere il modello del busto realizzato da Jean Baptiste Lemoyne (1704-1778) a Parigi, vedi CD, VIII, pp. 407, 415; CD, IX, pp. 287, 299.

¹¹⁸ «Si vous pouvez faire une statue du Roy en marbre telle qu'il convient, elle sera fort bien sous le dais. Je tâcheray de vous envoyer [un plâtre] de celle que J'ay fait faire ici par Coustou le jeune, qui est fort bien. En attendant, mettes sous led. dais un fauteuil sur une estrade de deux marches, ce qui marque la dignité», CD, VII, p. 318.

¹¹⁹ Le statue sono firmate, quella di *Luigi XV* «N. Coustou fecit anno 1731», quella della Regina «G. Coustou F. anno 1731» (Louvre, M.R. 1811). Si riporta anche la scheda di catalogo in SOUCHAL 1980, pp. 113-117, 254, cat. 74. MARIE (1984, pp. 294-296) afferma che la statua di *Luigi XV en Jupiter* fu realizzata da Nicolas e terminata da Guillaume nel 1733, a causa della morte del fratello.

¹²⁰ CD, VII, p. 318, 378. Per la funzione del baldacchino si rimanda al capitolo I.6 del presente studio.

L'immagine del re aveva il compito non soltanto di incarnare la monarchia al di fuori dei confini francesi ma di essere una testimonianza materiale della fisionomia del sovrano, che a Roma «tout le monde est charmé de le voir en peinture; on le sera encore davantage de l'admirer en relief, et il sera bien exécuté»¹²². Luigi XV teneva particolarmente a che le sue effigi fossero fedeli alle fattezze reali. Per questo motivo, l'opera di Coustou fu giudicata inappropriata poiché rappresentava il sovrano in età troppo giovane e Luigi XV ordinò un nuovo ritratto da inviare all'*Académie*. In attesa della nuova versione dell'effigie del sovrano, D'Antin decise di mandare ugualmente a Roma l'originario marmoreo di Coustou che, a Parigi, era ancora presso l'atelier dello scultore.¹²³ Il coinvolgimento di Bouchardon per questa opera si risolse con un nulla di fatto, probabilmente per i numerosi incarichi che lo impegnarono in quegli anni. Nel gennaio del 1729, la commessa passò nelle mani di Slodtz che aveva raggiunto Roma da qualche anno¹²⁴.

L'impazienza di Vleughels di mettere al lavoro il giovane allievo e di farlo esercitare in lavori di copia, prima di impiegarlo in opere di invenzione, era così incalzante che il direttore chiese a D'Antin di farsi mandare intanto un ritratto a rilievo così «qu'il [Slodtz] commençeat par là, parcequ'on voit comme une personne se tire de manier le marbre [...]»¹²⁵.

¹²¹ «J'avois prévenu ses ordres, dont je suis ravi; il y a déjà quelques jours que j'avois fait élever sous le dais une estrade de deux marches, couverte d'un tapis de Turquie, avec un fauteuil de velours cramoisi avec de grands galons d'or. Si V. G. veut bien nous envoyer un plâtre du portrait de S. M., de M. Coistou, nous le ferons bien exécuter. Il se trouve ici un *pensionnaire*, nommé le s. Bouchardon qui est son disciple, et habile garçon, qui s'acquittera bien de copier l'ouvrage de son maître», CD, VII, p. 323, lettera del 20 febbraio 1727.

¹²² CD, VII, p. 390.

¹²³ «N'ayant pu obtenir du Roy qu'il donnât le temps nécessaire à Coustou pour faire son buste, je lui ay demandé celui qu'il avoit sur sa table pour vous renvoyer, il me l'a accordé; ainsi, je vous l'enverrai avec les tables de mon marbre que je vous destine. Le buste est beau et ressemblant, mais un peu jeune, car il y a quelques années qu'il est fait; quand nous en aurons un

plus avancé, je vous l'enverrai; mais, en attendant, il siéra fort bien sous le dais en faisant faire un piédouche de quelque beau marbre; il n'est même pas possible que vous n'en trouviez de tout fait à Rome» (CD, VIII, p. 242, lettera del 3 settembre 1731). Tuttavia, i tempi della spedizione del busto si dilungarono per anni e la *Correspondance* non dà alcuna comunicazione dell'effettivo arrivo dell'opera a Roma (CD, VIII, pp. 251, 253, 421), fino al 14 luglio 1773, in cui Vleughels comunicò a D'Antin l'incarico a Millot per l'esecuzione del ritratto del re (terminato dallo scultore nel 1775), confermando la presenza in accademia del ritratto realizzato da Coustou: «Nous avons le pensionnaire Milot, sculpteur, qui a porté un petit modèle de celui qu'il a fait d'après le Roy, et on dit qu'il a réussi. Il a envie d'en faire un modèle en grand; s'il réussissoit et que vous approuvassiez qu'il l'exécûtât en marbre, on le metroit à la place de celui que nous avons, qui fut fait dans la grande jeunesse du Roy par M. Coustou lequel ne ressemble plus» (CD, XII, p. 438).

¹²⁴ È necessario introdurre a questo proposito il ritratto a figura intera di *Luigi XV en Apollon* del Musée de Langres (Tav. 22) la cui attribuzione a Bouchardon ancora oggi è questione di dibattito. La statua è firmata E.B.F. 1730 e, fino al 1739, era conservata nel palazzo di una delle grandi famiglie della città, i Guyot de Saint Michel, per i quali verosimilmente lo scultore eseguì l'opera. Le tesi a favore dell'autografia di Bouchardon interpretano la firma come *Edmundus Bouchardon Sculpsit*, vedi RONOT 1958, pp. 223-228; RASPI SERRA 1998, p. 80, cat. 55. Diversamente, RONOT (2002, I, p. 102, Tav. 74) e DESMAS (2012, p. 301; 2016a, p. 116) propongono l'attribuzione al padre Jean-Baptiste che aveva realizzato un *Apollo* per il marchese d'Ormenans molto simile alla statua in questione.

¹²⁵ «si je pouvois avoir un portrait de relief de S. M., je serois ravi qu'il [Slodtz] commençeat par là, parcequ'on voit comme une personne se tire de manier le marbre [...]» (CD, VIII, pp. 3-4).

Il progetto fu nuovamente abbandonato a causa dei ritardi da Parigi e Slodtz dovette accontentarsi di eseguire un piedistallo marmoreo¹²⁶, su cui porre il futuro ritratto. Dello sgabellone, oggi, non rimane alcuna testimonianza materiale, quasi sicuramente fu destinato al ritratto di Coustou.

Sia per D'Antin che per Vleughels era strettamente necessario che il ritratto derivasse a sua volta da un modello scultoreo per garantirne la massima verosimiglianza poiché la copia da un'effigie su tela «on n'en vient guères à son honneur»¹²⁷. La scelta a Parigi di uno scultore che si occupasse del ritratto del sovrano si era prolungata eccessivamente, lasciando l'*Académie* sprovvista del simbolo della potenza francese per eccellenza, fino al 1775.

I.6 «Nous le ferons ici exécuter en marbre, et il sera à merveille sous le dais»: l'allestimento dei busti ritratto all'interno dei palazzi nobiliari di Roma

In accordo con D'Antin, Vleughels dedicò i primi anni di attività alla decorazione delle stanze del piano nobile che affacciavano su Via del Corso, ovvero gli ambienti di ricevimento che dovevano manifestare il prestigio del potere parigino agli ospiti dell'*Académie*, aristocratici, cardinali e alte cariche dello stato pontificio e delle corti europee. L'aggiunta di statue, busti, ricchi paramenti e arazzi alle pareti contribuivano ad impreziosire l'arredo. In particolare, la presenza di copie scultoree eseguite dagli allievi serviva a rimarcare la funzione formativa dell'istituto¹²⁸. Dal programma decorativo adottato dalla direzione francese emerge l'intento di uniformarsi al fasto delle dimore nobiliari romane, soprattutto per ciò che riguardava la disposizione dei busti ritratto nell'allestimento interno. Tale tendenza è resa evidente dalla scelta di Vleughels di collocare le teste scultoree secondo il gusto locale, sopra i tavoli e le consoles che pian piano iniziavano ad arricchire le stanze di Palazzo Mancini appena acquistato¹²⁹. Questo tipo di disposizione è visibile nel dipinto che De Troy realizzò tra il 1741 e il 1742, quando la *mobilia* dell'istituto era ormai completata, rappresentando il proprio ritratto marmoreo eseguito da Slodtz su una console con specchiera nel proprio appartamento (Tav. 119)¹³⁰.

¹²⁶ CD, VIII, p. 9. Sui rallentamenti dei lavori si rimanda a CD, VIII, pp. 253, 259.

¹²⁷ CD, IX, p. 232.

¹²⁸ «[...] toutes ces chambres seront la décoration de ce palais; celle qui donne sur le grand balcon, qui a environ trente-cinq ou trente-six pieds de long sur vingt-six de large, servira à mettre le portrait du Roy et ce que nous avons de plus précieux, comme le portrait de V. G, quelques belles statues et quelques bustes, mais il faudroit de la tapisserie pour que cet appartement fût orné comme ce lieu le demande. Quoique ce lieu soit l'endroit où on recevra les étrangers, il ne laissera pas encore de servir en quelque manière à l'étude, vu les belles figures moulées sur l'antique qui en feront la plus belle décoration» (CD, VII, p. 182). Oltre alla funzione di rappresentanza ufficiale, Vleughels ne riconosceva anche quella didascalica, per questo nell'arredamento della sala erano previste statue copie dall'antico.

¹²⁹ Per la serie di teste degli uomini illustri antichi si rimanda a I.2, pp. 10-11, n. 52.

¹³⁰ Per l'opera si rimanda al capitolo III.6 di questo volume, pp. 103-105.

Ancora più significativa è la vicenda della commessa dell'effigie marmorea di Luigi XV che era destinata ad essere esposta in uno dei saloni di rappresentanza dell'*Académie*, attraverso l'utilizzo di due fondamentali componenti d'arredo: il baldacchino, sotto il quale era allestito un vero e proprio programma narrativo, e diverse tipologie di piedistalli, a seconda della funzione e della considerazione del busto a cui facevano da supporto.

Secondo l'ordine presente nei palazzi romani, la seconda stanza dell'*enfilade* di vani del piano nobile era costituita dalla *chambre* o *salon du dais*, ovvero camera del baldacchino, che a Palazzo Mancini era posto al centro della sala scandita da tre finestre aperte sul balcone (Tav. 24). Dalle *Memoire* di Vleughels si evince che «on devoit mettre le portrait du Roy sous un dais, comme il se pratique partout et surtout dans tous les palais de ce pays-ci»¹³¹, sottolineando la forte influenza del gusto romano come modello di riferimento.

La struttura in tessuto, opera della manifattura des Goblins, era considerato il simbolo dell'eccellenza artistica francese e assumeva dunque un ruolo da protagonista nell'arredo da parata del salone, la cui decorazione fu completata con l'aggiunta della serie degli arazzi raffiguranti le *Conquiste del Re*¹³². Giunto a Roma a fine dicembre del 1726, insieme alle effigi dipinte di Luigi XV e della regina, il baldacchino doveva accogliere i ritratti del re, sia su tela sia in marmo ma, a causa delle sue dimensioni troppo contenute, Vleughels decise di destinargli soltanto il busto commissionato a Bouchardon il mese successivo. I due quadri con le figure dei sovrani, invece, furono spostati l'uno accanto all'altro, insieme a quello di D'Antin, nel grande salone d'angolo, posizionato al fondo del piano nobile ed esteso su due livelli¹³³. In attesa che fosse inviato da Parigi il mo-

¹³¹ «Il ne manque que quelque tapisserie, quelque fauteuil, quelque tapis pour des grandes tables, et l'appartement d'en bas seroit assez magnifique pour recevoir quelque grand seigneur que ce soit. Il me semble qu'on devoit mettre le portrait du Roy sous un dais, comme il se pratique partout et surtout dans tous les palais de ce pays-ci» (CD, VII, p. 183). «Je ne voudrois, dans la sale où sera le portrait du Roy, que le vôtre et celui de Louis XIV, quelques statues, une table, un dais et quelque buste. Le reste est assez bien ajusté; cela répond, en quelque manière, à la beauté du palais, qui cependant se ressentira toujours être un lieu d'étude, comme il doit être, mais superbement décoré» (CD, VII, p. 185).

¹³² Dall'Inventario delle opere all'interno dell'Académie, redatto da Natoire nel 1758, risulta che il baldacchino aveva mantenuto la stessa collocazione: posizionato nella seconda sala dopo il salone, con il busto del sovrano di Coustou su un piedistallo marmoreo, verosimilmente quello realizzato da Slodtz, sopra su una pedana a gradini di legno ricoperta da una tappezzeria, vedi CD, XI, p. 224 (*État de ce qu'il y appartenant au Roy dans son Académie de peinture et sculpture a Rome*). Nel XVIII secolo furono tessuti soltanto due baldacchini dalla manifattura des Goblins: entrambi dal modello di Blain de Fontenay, uno fu quello inviato all'Académie nel 1726, realizzato tra il 1714 e il 1715 dall'atelier di Jean LeFebvre; l'altro, eseguito nel 1730 in occasione della Fete-Dieu (Festa del Santissimo Sacramento), vedi ARIZZOLI CLEMETEL 1985, pp. 76, 82 n. 17 con bibliografia precedente. Il salone del baldacchino era così arredato: «De cette chambre on entre dans celle du dais qui a trois grandes croisées. Dans les trumeaux, on y a feint des colonnes de marbre, avec un peu de paysage, qui fait un bel effet. Il y a de grands rideaux, comme il y en a à toutes les fenêtres qui donnent sur la rue. En face des fenestres, et au milieu, est le dais; dessous, un gradin de deux marches couvert d'un beau tapis, et dessus un grand fauteuil de velours cramoisi à galons et frange d'or. Deux grandes pièces de tapisseries, des Conquêtes du Roy couvrent le mur de ce côté-là» (CD, VII, p. 335).

¹³³ «La tenture de l'Histoire du Roy est pour meubler les pièces; vous mettez le dais au lieu de la porte qui donne dans le premier salon, que vous ferez boucher, sous lequel dais vous mettez le portrait du Roy; et, comme il n'est point assez large pour contenir celui de la Reine, vous mettez celui de la Reine sur la cheminée de la même pièce. Cette tenture sera bien plus magnifique que du damas dont tout le monde peut avoir, et vous ne mettez dans lad. pièce que les seuls tableaux du Roy et

dello in gesso, da cui sarebbe stato realizzato il busto del sovrano, il baldacchino sovrastava una poltrona di velluto cremisi con grandi strisce dorate, sopraelevata su una pedana di due gradini, a sua volta ricoperta da un tappeto proveniente dalla Turchia, secondo la tradizionale struttura del trono reale in occasione di udienze e incontri ufficiali del re¹³⁴.

La disposizione di effigi al di sotto del baldacchino voleva riproporre l'uso romano che, in realtà, sotto i ricchi drappi di dimensioni maggiori, allestiva un vero e proprio programma iconografico composto da più ritratti, non solo degli esponenti della famiglia titolare del palazzo ma anche delle alte cariche politiche e religiose che per diverse ragioni, familiari o politiche, ne erano connesse. Secondo questo schema decorativo, il baldacchino diventava il simbolo del proprietario, illustrandone anche la storia della sua carriera. Così, nelle dimore dei cardinali, venivano affiancati il ritratto del soggetto stesso, quello del pontefice regnante e, se eventualmente diverso, quello del papa che concesse la carica ecclesiastica al cardinale. Oppure, nei palazzi dei principi, oltre al busto di Sua Santità, comparivano i ritratti di coloro da cui essi avevano ricevuto il titolo nobiliare, così come si vede in casa dei Borghese, in cui era raffigurato l'Imperatore, Carlo VI d'Asburgo; o presso la famiglia dei Bentivoglio, nel cui palazzo erano esposti i busti del re e della regina di Spagna. La ricostruzione di questa articolata composizione è illustrata da Vleughels che, inoltrando a D'Antin la richiesta di un baldacchino uguale a quello presente all'*Académie* da parte del cardinale Annibale Albani, giustificò il motivo per cui a Roma se ne faceva uso di dimensioni maggiori rispetto ai baldacchini costruiti in Francia¹³⁵.

L'allestimento dei ritratti nelle case cardinalizie descritto da Vleughels corrisponde esattamente a quello esposto nel palazzo del cardinale Carlo Agostino Fabroni nel 1706. Sotto al baldacchino, collocato nella sala dell'udienza, erano riuniti il busto ritratto di Benedetto XII, allora al soglio pontificio, e ben due effigi di Clemente XI che elesse Fabroni alla carica cardinalizia, una dipinta e l'altra scolpita da Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), a dimostrazione della riconoscenza per il pontefice che gli conferì la

de la Reine. [...] Cependant, comme il seroit bon qu'il y en eût un, si V. G. me le veut permettre, j'en ferai faire un de marbre. Je trouverai bien du marbre, et la façon ira bien» (CD, VII, p. 313).

¹³⁴ D'Antin suggerì al direttore di mettere «[...] sous led[it] dais un fauteuil sur une estrade de deux marches, ce qui marque la dignité» (CD, VII, p. 318). Vleughels rispose: «Si elle veut, avec le tapit, m'envoyer un plâtre du portrait du Roy, je le ferai exécuter en marbre, ce qui fera mieux qu'un fauteuil sous le dais» (CD, VII, p. 378).

¹³⁵ «Ici, on met ordinairement deux portraits dessous, les Cardinaux, le portrait du pape régnant et celui qui les a fait Cardinaux; on voit encore chez les princes, avec le portrait de Sa Sainteté, celui des princes de qui ils relèvent, comme chez Borghèse celui de l'Empereur, chez Bentivoglio celui du roi et de la reine d'Espagne, ainsi des autres, ce qui fait un escar[t] assez grand pour demander de grands dais», CD, VIII, p. 208. Sulle dimensioni del baldacchino richiesto dal cardinale Albani si riporta di seguito *La note pour le dais pour M. le Cardinal camerlingue*, inviata in allegato alla lettera che D'Antin inviò a Vleughels il 2 luglio 1731: «Avendo il S. direttore dell'Academia di Francia desiderato sapere le juste misure délie quali dev. essere il consaputo baldachino il Cardinal S. Clément che scive gli notihea, che raltessa di d° baldachino dev. essere palmi venti sei romani, e la larghessa palmi quindici romani e conta la cordata resta» (CD, VIII, p. 221).

carica ecclesiastica. Ancora più significativo è il caso del marchese Ottavio Origo che, nel 1739, espose sotto al baldacchino, posto nella prima anticamera, ben due busti marmorei di Clemente XI¹³⁶.

Alla luce di questa tendenza collezionistica di busti ritratto, va letta la richiesta del cardinale Annibale Albani di avere una versione marmorea dell'effigie del papa in carica, Clemente XII, realizzata da Bouchardon nel 1731, di cui oggi non ci è pervenuta alcuna testimonianza materiale¹³⁷. Nel 1734, il fratello Alessandro, invece, «Comme bon François», richiese un ritratto del sovrano di Francia da collocare nel proprio palazzo. Vleughels ribadì a D'Antin che «C'est ici la coutume de mettre dans les appartemens, sous un dais, le portrait des souverains qui sont nos protecteurs, et c'est ce qu'il veut faire; il sera de grandeur comme il faut de trois pieds sur quatre»¹³⁸. Le fonti non specificano se si tratti di un busto o un ritratto su tela, ma dalle indicazioni delle misure si evince che la grandezza doveva corrispondere a circa novanta centimetri (un piede equivale a 29 centimetri).

Dalle fonti emerge anche un altro dato interessante legato alla realizzazione dei busti marmorei, ovvero l'importanza che si dava ai piedistalli nelle loro varie tipologie. Non appena ottenne il ruolo di direttore, Vleughels non si limitò soltanto alla selezione delle statue, ma ne curò anche le basi, riconoscendone il valore funzionale ed estetico. Fin da subito dispose che si uguagliassero i supporti e che fossero tutti di marmo affinché l'allestimento delle statue fosse consono e non suscitasse un «vilain effet»¹³⁹.

Nelle gallerie o luoghi in cui l'assetto decorativo era più ricco erano previsti dei piedistalli più sfarzosi e complessi, a forma piramidale, che garantivano un'esposizione più imponente in altezza, come mostra la disposizione delle sculture all'interno della galleria Colonna secondo il progetto attribuito a Giuseppe Bartolomeo Chiari (Tav. 24)¹⁴⁰. Oppure era previsto l'uso di uno sgabellone, come quello realizzato da Slodtz per il busto di Luigi XV, in attesa che da Parigi arrivasse il modello in gesso¹⁴¹. Da questa commessa si deduce l'estrema cura destinata alla realizzazione del piedistallo che doveva sorreg-

¹³⁶ Si rimanda all'intervento di DESMAS, FREDDOLINI 2014, pp. 272-278.

¹³⁷ DESMAS 2016, p. 130, cat. 53.

¹³⁸ CD, IX, p. 104, lettera 12 agosto 1734.

¹³⁹ «[...] Il y a bien des statues dans les appartemens, aux quelles on n'a jamais fait de piédestaux, ce qui empêche de les bien voir et même fait un vilain effet; si V. G. le permettoit, on en feroit faire aux principales qu'on peindroit en marbre, comme sont les autres», CD, VII, p. 269. «J'y laisserai quelques belles statues et quelques bustes, dont je ferai bien ajuster les guaines et les piédestaux, ainsi que V. G. me l'a permis il y a desjà quelque temps» (CD, VII, p. 295).

¹⁴⁰ Lo sviluppo delle varie tipologie di basi per le sculture è stato adeguatamente studiato da PENNY 2008, pp. 461-481. Si rimanda anche agli interventi di MONTAGU 2011, pp. 155-161. Sull'attenzione verso i supporti delle sculture in Francia nell'epoca moderna si fa riferimento, invece, al saggio di JOLLET 2006, pp. 13-37. Sulla Galleria Colonna e l'intervento di Chiari intorno al 1700 all'interno della galleria del palazzo (inaugurata nel 1703) si rimanda a SAFARIK, MILANTONI 1991, pp. 121-122, catt. 25-26.

¹⁴¹ «Comme j'espère qu'on fera quelque jour un portrait en marbre de S. M. et que je pourrai en avoir ici un plâtre, pour ne pas laisser ici les gens oisifs, j'ai proposé au dernier sculpteur qui est arrivé ici de faire la disposition d'un scabellon pour ce buste que j'espère qu'il exécutera en marbre» (CD, VIII, p. 9, lettera del 10 febbraio 1729).

gere il busto, che «donnera l'accomplissement à la magnificence de l'appartement. J'[Vleughels] y ferai faire un piédestal tout au plus beau [...]»¹⁴².

Il cardinale Troiano Acquaviva, nella propria galleria di statue, possedeva ben sedici sgabelloni, alcuni in legno dipinto o dorato, altri istoriati con figure di Mori, Stagioni o putti. Nel suo palazzo, inoltre, il cardinale aveva allestito un programma propagandistico complesso, attraverso l'esposizione di una serie composta da quattro busti di papi eletti dalla fine del Seicento, creando una galleria del potere pontificio, senza, tuttavia, includere Benedetto XIV che era in carica in quegli anni.

La scelta dei piedistalli utilizzati per l'esposizione dei ritratti dipendeva dalla preziosità del busto e dalla stanza di destinazione, differenziata tra ambienti personali e sale di maggior visibilità: ad esempio, quelli in gesso di Innocenzo II e Clemente XI poggiavano sul tavolo nelle stanze private affacciate su Strada Borgognona; quello in terracotta di Benedetto XIII, invece, con la base in legno dorato fu esposto nella galleria su un piedistallo piramidale in legno; infine, il più importante busto marmoreo di Clemente XII, con una base con un cartiglio in finto metallo con l'iscrizione del nome, era collocato nella terza anticamera sopra uno sgabellone. Per rimarcare il legame con il pontefice da cui ricevette la carica, Acquaviva espose nella stessa stanza il proprio ritratto, retto da un semplice piedistallo, su un tavolo¹⁴³.

La tipologia del supporto manifestava la preziosità dell'opera e la considerazione che il titolare nutriva nei confronti del ritratto. Così è il caso di de Polignac che, per la propria effigie, eseguita da Bouchardon nel 1731, richiese allo scultore di realizzare un piedistallo (oggi perduto e sostituito con un altro marmoreo) utilizzando un frammento antico di granito proveniente da una delle colonne della chiesa di Santa Maria degli Angeli dell'ordine dei Certosini, nella quale un tempo si trovavano le terme di Diocleziano. Come ricorda in due lettere indirizzate al padre, Bouchardon eseguì la base del busto tra il settembre del 1731 e il gennaio del 1732, completando il corpo marmoreo con intarsi di bronzo dorato, sul modello del disegno che aveva preparato e presentato al cardinale¹⁴⁴. Il costo per un marmo antico era altissimo, pari a una somma di circa venti sei scudi al palmo cubo che corrispondevano a centocinquanta lire. A questo prezzo si aggiungeva la manodopera dello scultore, facendo diventare un semplice supporto un vero e proprio tesoro¹⁴⁵. La preziosità del piedistallo suscitava una tale ammira-

¹⁴² CD, VIII, p. 253.

¹⁴³ DESMAS, FREDDOLINI 2014, p. 273, 277. Del cardinale Acquaviva si ricorda la sua mediazione per l'acquisto della collezione di statue di Livio Odescalchi per il re di Spagna: «M. le Cardinal Acquaviva a conclu le marché des statues de Don Livio Odescalchi pour le roy d'Espagne, pour la somme de 50 mille écus. Il y a 67 colonnes de marbre antique, 50 statues en pied, sans compter les bustes et les bas-reliefs. Le Pape en a accordé la sortie. M. le Cardinal Acquaviva a sçu l'obtenir en droiture de Sa Sainteté» (CD, VII, p. 59, lettera dell'abate Tencin al conte de Morville del 12 settembre 1724).

¹⁴⁴ Per le lettere di Bouchardon vedi RONOT 2002, II, nn. 23-24, pp. 117-118.

¹⁴⁵ «[...] Comme je ne crois pas que ce marbre soit fort connu en France, M. le Cardinal de Polignac, que V. G. peut voir tous les jours, peut vous dire ce qu'il en a payé un bout de colonne qu'il a eu ici des Chartreux et qu'il a fait orner de bronze

zione e donava all'intera composizione un fascino antico che Philibert-Bernard Moreau de Mautour (1654-1737) nella sua descrizione della collezione di antichità del cardinale de Polignac disse che «on n'a point fait mention de plusieurs sculptures modernes des plus habiles ouvriers d'Italie; mais parmi ces beaux ouvrages on ne peut s'empêcher d'admirer un buste de marbre blanc de Son Eminence, posé sur une colonne de marbre d'Égypte»¹⁴⁶.

Sappiamo quanto il palazzo di de Polignac fosse luogo di cene e ritrovi mondani, perciò il busto del cardinale veniva visto da moltissimi ospiti, sia romani che stranieri. Probabilmente, Bernardino Ludovisi era a conoscenza di quello di Bouchardon: nel 1746, scolpì il busto del *pontefice Benedetto XIV* per il cardinale Marcantonio Colonna e riutilizzò una ricchissima decorazione a intarsi in bronzo dorato non solo sul piedistallo ma estendendola anche sugli abiti papali (Tav. 25)¹⁴⁷.

Dalle diverse tipologie di piedistalli, basi e sgabelloni appare evidente che il loro utilizzo non assolvesse soltanto a funzioni tecniche e materiali, ma che fosse particolarmente necessario per esaltare l'esposizione delle statue, per il decoro delle collezioni private e, attraverso formule particolari, per donare al busto un tono antichizzante. Quest'ultima tendenza si ritrova nei busti di rievocazione classica di Bouchardon e in quelli di tema allegorico-mitologico di Adam che, ancora oggi, conservano i loro piedistalli originali.

Sia il ritratto del *barone von Stosch* (Tav. 53) sia quelli per gli inglesi *John Gordon*, *John Hervey* e *Lady Lechmere* (Tavv. 56, 57, 59) sono composti da una base squadrata decorata con un cartiglio, su cui è inciso il nome dell'effigiato, e poggiano su un piedistallo di forma circolare con modanature, come è illustrato nel disegno *d'après l'antique* di *Buste d'homme* di Bouchardon (New York, The Morgan Library). L'incisione di Johann Justin Preissler (Tav. 54), pubblicata nel 1732 e utilizzata come frontespizio per la *Description des pierres gravée du feu Baron Stosch* (edita postuma da Winckelmann nel 1760), riporta fedelmente la composizione della base marmorea che, nell'immagine grafica, poggia a sua volta su una console addossata a un muro¹⁴⁸.

Della stessa tipologia appartengono i piedistalli dei busti allegorici dei *Quattro Elementi*, scolpiti da Adam tra il 1730 e il 1737 (Tavv. 37, 39, 41, 42), che sui cartigli marmorei presentano il nome dell'elemento naturale a cui fanno riferimento. Le statue, complete del loro supporto e collocate su alti

doré pour élever son portrait; Bouchardon, qui l'a orné, sait ce que c'est. Le palme cube vaut au moins vingtsix écus, ce qui fait environ cent cinquante livres; si bien donc que c'est une espèce de trésor que ceux à qui ces colonnes appartiennent ont trouvé, et peut-être qu'on pourroit se prévaloir de l'occasion.» (CD, VIII, pp. 408-409). Per la *Chartreuse* citata nella *Correspondance* si intende la chiesa di Santa Maria degli Angeli, vedi CD, VII, 383.

¹⁴⁶ DOSTERT, POLIGNAC 2011, p. 127.

¹⁴⁷ Sul busto di Ludovisi vedi MINOR 2000, pp. 52-55.

¹⁴⁸ L'incisione, realizzata da Preissler insieme al fratello Georg Martin, oggi è conservata presso il Kupferstichkabinett di Berlino, vedi DESMAS 2016a, pp. 119-121, cat. 47.

pedistalli a forma squadrata e con modanature, erano state raffigurate su incisione nelle *Recueil de sculptures antiques grecques et romaines* pubblicata a Parigi nel 1754 da Adam¹⁴⁹.

La centralità e il valore autonomo dei pedistalli è dimostrato particolarmente dalla produzione di Slodtz che si rivelò, al tempo stesso, ideatore ed esecutore di basi scultoree, come già aveva dimostrato nel 1729 quando ne realizzò una di marmo da destinare all'esposizione del ritratto di Luigi XV nell'*Académie*.

Durante il suo periodo parigino, Slodtz ritornerà sulla produzione di pedistalli, come dimostra il suo inventario *après décès*, che annovera nel suo atelier tali opere con i rispettivi modelli in terracotta¹⁵⁰.

Cochin nelle sue *Mémoire Inédits* lascia l'unica testimonianza della base marmorea che Slodtz aveva ideato e realizzato per la statua di *Amore* (1751-1753), destinata al castello di Bellevue quando era ancora di proprietà di Madame de Pompadour¹⁵¹. L'opera, di cui lo scultore aveva realizzato cinque modelli in terracotta, oggi non pervenuti, non fu mai realizzata¹⁵², tuttavia, Slodtz portò comunque a compimento «le pieddestal en marbre et c'étoit un travail assés considérable et une dépense qu'il faisoit sans destination»¹⁵³. Secondo la testimonianza di Cochin, la base marmorea era ornata sul fronte da un bassorilievo raffigurante dei fanciulli, una decorazione delicata che rendeva il supporto coerente e appropriato al tema della figura posta al di sopra.

¹⁴⁹ DOSTERT 1999, pp. 35-49.

¹⁵⁰ Nell'Inventario dello scultore, redatto il 27 ottobre 1764 (pubblicato in SOUCHAL 1967, pp. 715-727) è menzionato «un piedistallo in marmo e il suo modello al di sopra appartenente al Re [...] una sella sulla quale è un modello di un piè di stallo».

¹⁵¹ COCHIN 1880, pp. 113-114. Il castello di Bellevue fu venduto al re di Francia nel 1757.

¹⁵² Convincente è il suggerimento di SOUCHAL (1967), secondo cui la statua di *Amore*, oggi al Louvre, realizzata dall'allievo di Slodtz, lo scultore Jean-Pierre Antoine Tassaert, derivasse da uno dei modelli proposti dal maestro a Madame de Pompadour.

¹⁵³ COCHIN 1880, pp. 114. Secondo Cochin il bassorilievo sarebbe stato venduto dopo la morte dello scultore.



Tav.ola 1 G. B. Piranesi, *Palazzo Mancini*, 1760-1778ca, acquaforte, Oberlin, Allen Memorial Art Museum

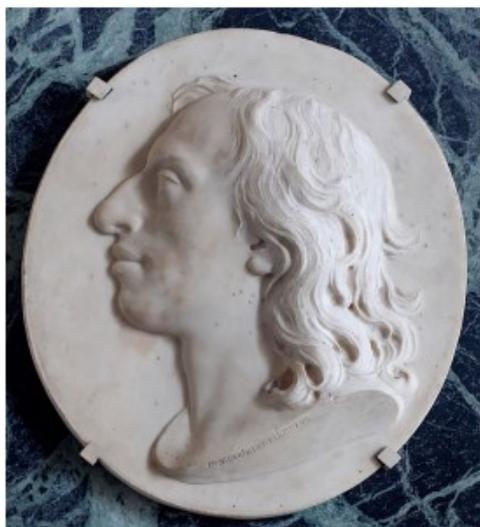


Tavola 2 Pierre Etienne Monnot, *Livio Odescalchi*, 1695, marmo, Parigi, Musée du Louvre



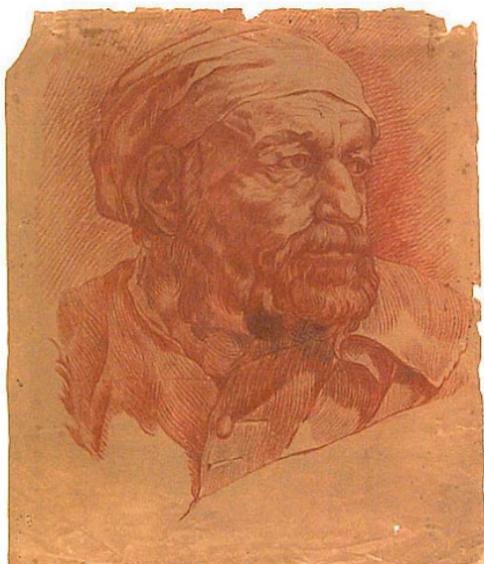
Tavola 3 Pierre Etienne Monnot, *Pietro Mellini*, 1699, marmo, Roma, Santa Maria del Popolo (Crediti: Marie-Lan Nguyen/Wikimedia Commons/CC-BY 2.5)



Tavola 4 Pierre Etienne Monnot, *Bianca Maria Del Pozzo Rondinini*, 1700ca, marmo, Roma, Banca Nazionale dell'Agricoltura (Crediti: ENNGASS 1976, fig. 24)



Tavola 5 Michelange Slodtz, *Tête d'homme barbu, de trois-quarts, coiffé d'un bonnet*, 1727-1736 ca., Paris, musée du Louvre, D.A.G. (Credit: RMN-Grand Palais musée du Louvre/Michel Urtado)



Tavla 6 François Baillaigé, *Tête d'homme barbu portant un bonnet*, 1778-1781, Sanguine et mine de plomb sur papier (Credit: Musée National des Beaux Arts du Québec)

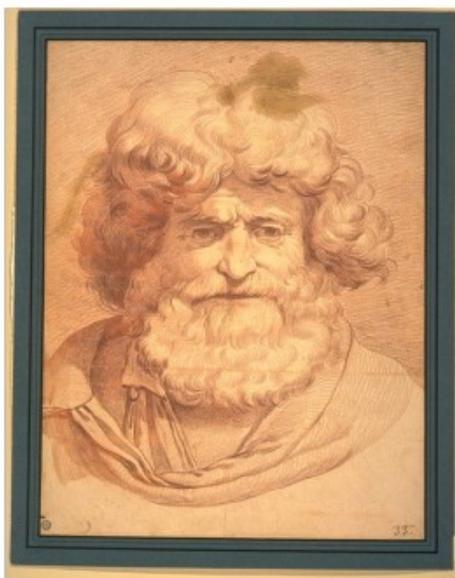


Tavola 7 Michelange Slodtz, *Tête de veillard vu de face*, sanguigna, Parigi, Musée du Louvre (Credit: 2012, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques)



Tavola 8 Michelange Slodtz, *Composizione di sei figure*, incisione originale da M. Slodtz, non pervenuto (Credit: SOUCHAL 1967, pl. 92)

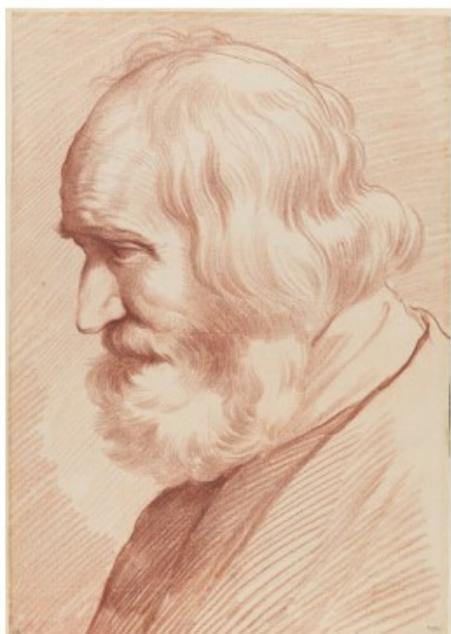


Tavola 9 Edme Bouchardon, *Testa di veillard di profilo sinistro*, 1723-1732 ca., sanguigna, Stoccolma, Nationalmuseum (Credit: Cecilia Heisser/Nationalmuseum)

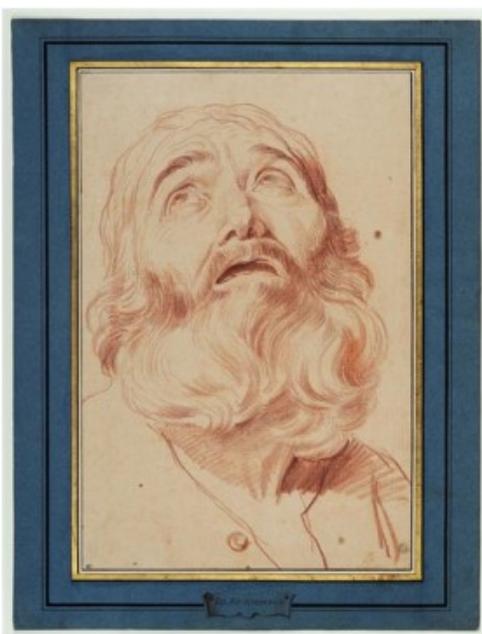


Tavola 10 Edme Bouchardon, *Une tête de veillard vue de face*, 1723-1732, sanguigna, Paris, Louvre, D.A.G. (Credit: Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Suzanne Nagy)

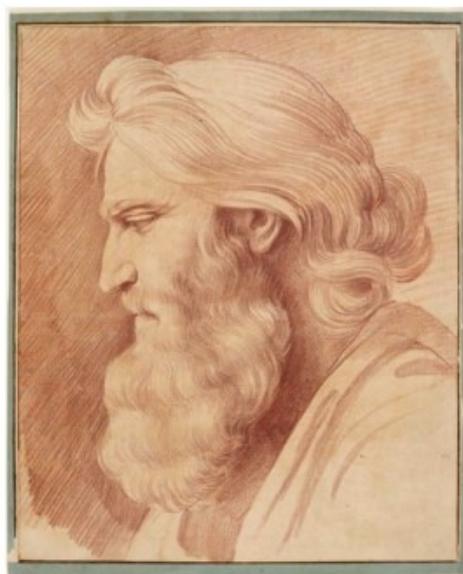


Tavola 11 Edme Bouchardon, *Tête de veillard avec une longue barbe, de profil vers la gauche*, 1723-1732 ca., sanguigna, Parigi, Louvre, D.A.G. (Credit: RMN-Grand Palais - Photo M. Urtado)



Tavole 12-13 Edme Bouchardon, *Busto ritratto del cardinale Scipione Borghese, copia da Gianlorenzo Bernini, 1723-1732, sanguigna, Paris, Louvre* (Credit: RMN-Grand Palais - Photo M. Urtado)



Tavola 14 Michelange Slodtz, *Progetto grafico per Monumento di Marigny, ante 1754, Berlino, Staatliche Kunstbibliothek* (Credit: François Souchal)



Tavola 15 Michelange Slodtz, *Ritratto di Trémollière*, 1728-1734, sanguigna, Parigi, Louvre (Crediti: RMN-Grand Palais, musée du Louvre/image RMN-GP)



Tavola 16 Michelange Slodtz, *Autoritratto*, sanguigna, Dijon, Musée des Beaux Arts, già collezione Agassis (Crediti: SCHERF 2013, fig. 8)



Tavola 17 Michelange Slodtz, *Ritratto di Heurtault de Lienay*, 1728, sanguigna, Cambridge, Fogg Art Museum (Crediti: SCHERF 2013, fig. 9)



Tavola 18 Edme Bouchardon, *Autoritratto con profilo sinistro*, Paris, Louvre, D.A.G.(Crediti RMN-Grand Palais-Photo A. Didierjean)



Tavola 19 Edme Bouchardon, *Autoritratto con profilo sinistro*, Paris, Louvre, D.A.G. (Crediti Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais - Photo L. Chastel)



Tavola 20 Edme Bouchardon, *Autoritratto*, New York, Morgan Library (Credit: Purchased by Pierpont Morgan in 1907)



Tavola 21 Guillaume Coustou,
Luigi XV, 1724 ca, marmo, Roma,
Villa Medici (Crediti: 2017-2019
Académie de France à Rome -
Villa Médicis)

Tavola 22 Edme Bouchardon
(attribuito), *Luigi XV en Apollon*,
1730, marmo, Langres, Musée de
Langres (Crediti: Musée de
Langres)

Tavola 23 Nicolas e Guillaume
Coustou, *Luigi XV nelle vesti di
Giove*, 1726-1733, marmo, Parigi,
Louvre (Crediti: Marie-Lan
Nguyen 2006)



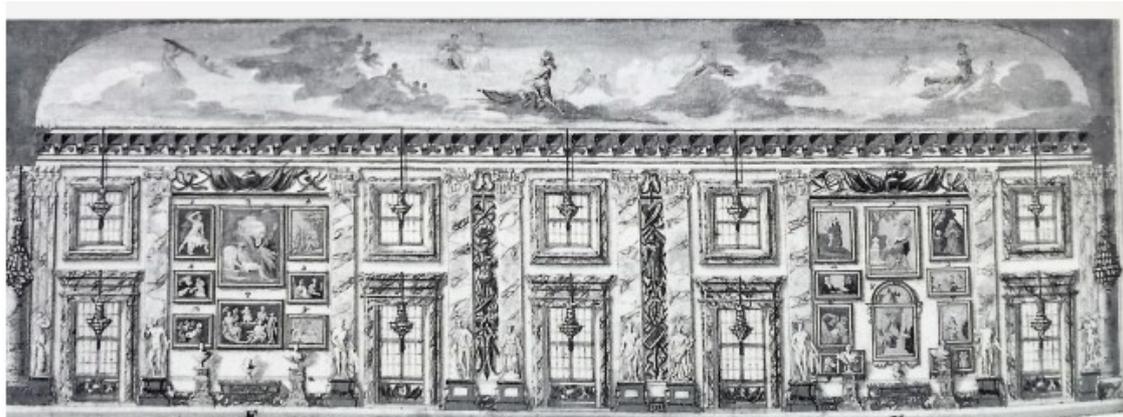


Tavola 24 Giuseppe Bartolomeo Chiari (?), *Progetto per la sistemazione dei dipinti sulla parete sud della Galleria Colonna*, post 1700, penna e acquarello su carta, Roma, Collezione dei Principi Colonna



Tavola 25 Bernardino Ludovisi, *Busto di Benedetto XIV*, 1746, marmo (busto e piedistallo) e bronzo dorato, Collezione privata

II Le diverse esperienze di Lambert Sigisbert Adam e Edme Bouchardon

II.1 «Il y a deux François habiles et qui le sont véritablement»: l'arrivo a Roma di Adam e di Bouchardon nel 1723

Secondo gli estratti dei processi verbali della accademia reale parigina, i due scultori giunsero a Roma nel settembre del 1723 insieme ai pittori Nicolas Delobel, Charles Natoire e Jacques Bailly¹⁵⁴. Adam e Bouchardon, così come il più giovane Slodtz, provenivano da famiglie di scultori, condizione che permise loro una iniziale educazione all'arte e alla disciplina della scultura.

Il lorenese Adam nacque a Nancy il 10 ottobre del 1700 da Jacob-Sigisbert Adam e Sebastienne Le Lealle. Dopo una prima formazione nella bottega del padre, che vantava la condizione di scultore del duca di Lorena, Lambert-Sigisbert si trasferì a Parigi e, dopo la frequentazione dello studio di François Dumont, vinse il primo premio dell'*Académie royale*¹⁵⁵.

Un simile percorso segnò la carriera di Bouchardon il quale, nato a Chaumont il 29 maggio 1698, si formò presso l'atelier del padre – lo scultore Jean-Baptiste¹⁵⁶ – e a Parigi ottenne il Grand Prix de Rome che gli garantì la borsa di studio.

Come già evidenziato nelle pagine precedenti, i due scultori vissero in prima persona i cambiamenti che sconvolsero la vita dell'*Académie*, assistendo al contempo al trasferimento presso Palazzo Mancini e al passaggio dal direttore Poerson a Vleughels¹⁵⁷. Dal carteggio si evince che, durante il periodo in cui l'istituto era presso Palazzo Capranica, i due scultori si applicarono esclusivamente alla pratica del disegno, per esempio, copiando le opere di Raffaello nelle sale dei palazzi vaticani¹⁵⁸, e furono gli unici – insieme a Pierre L'Estasche – ad essere impiegati nel cantiere di Piazza di Spagna che venne poi abbandonato¹⁵⁹. I cambiamenti dovuti alla direzione di Vleughels comportarono un clima di innovazione e impulso delle attività accademiche che «sous sa direction et sous ses auspices, la peinture et la sculp-

¹⁵⁴ Per i passaporti richiesti per i cinque allievi dell'*Académie Royale*, i pittori Delobel, Natoire e Bailly, e gli scultori Adam e Bouchardon, vedi CD, VI, p. 259. Alla data dell'11 luglio 1723 costoro, escluso Bailly, risultano già partiti da Parigi, vedi CD, VI, p. 261. Per i brevetti di Adam e Bouchardon vedi CD, VI, p. 454. In realtà, dagli estratti dei processi verbali dell'*Académie Royale* si apprende che gli allievi designati per il soggiorno romano, oltre a Adam, Bouchardon, Natoire e Delobel, furono i tre pittori Debar, Lamotte e Lamy, vedi CD, VI, pp. 243.

¹⁵⁵ Per le note biografiche dello scultore vedi CALMET 1951, pp. 9-11; THIRION 1885; FUSCO 1975, p. 23, n. 8; DE BENEDETTI 2002, pp. 55-59; SCHERF 2015, pp. 519-534.

¹⁵⁶ Sulla figura del padre si rimanda allo studio di RONOT 2002. Per Edme Bouchardon si rimanda alla prima monografia di ROSEROT 1910 e al catalogo della mostra DESMAS 2016a, con bibliografia precedente.

¹⁵⁷ CD, VI, pp. 355, 358, 360 (*Nomination de Vleughels en qualité de directeur de l'Académie de France a Rome*, 18 aprile 1724). Vleughels prenderà effettivo possesso della direzione dell'*Académie* il 2 settembre 1725, CD, VII (VIII), p. 207. Vedi anche CD, VII, pp. 262-263 (*Lettres d'anoblissement de Nicolas Wleughels*).

¹⁵⁸ CD, VI, p. 340.

¹⁵⁹ Fu lo stesso Poerson ad indicare i nomi dei talentuosi allievi affinché potessero incrementare «leurs avancemens et [...] l'honneur de la nation», vedi CD, VI, p. 322. Per l'abbandono del cantiere, nella corrispondenza diplomatica, si fa riferimento a insufficienza di denaro per pagare gli operai e concludere i lavori, vedi CD, VII, p. 158.

ture prendront nouvelle forme»¹⁶⁰. Vleughels dimostrò in pochi mesi di aver pieno controllo sulle attività da dispensare agli allievi che erano incoraggiati a misurarsi con opere di invenzione¹⁶¹. Dagli aggiornamenti inviati alla Corona emerge che i due allievi diedero prova di talento e proficuo rendimento tanto che, secondo le parole del direttore, Adam, più giovane e considerato meno esperto rispetto a Bouchardon, avrebbe presto superato il collega.

La regolare attività di copia è rappresentata dalle splendide versioni del *Fauno Barberini* (Parigi, Louvre) e del *Marte Ludovisi* (Postdam, Palazzo di Sansoucci) – all’epoca di proprietà della principessa di Piombino – che furono rispettivamente realizzate da Bouchardon e Adam tra il 1726 e il 1730¹⁶².

Vi sono altre due copie scultoree di Bouchardon di cui non rimangono tracce materiali ma soltanto prove documentarie: la piccola terracotta del *Sant’Andrea*¹⁶³, tratta dall’originale di Camillo Rusconi nella basilica lateranense, confluita nelle acquisizioni di Mariette, e una statua in marmo più grande del naturale di *Ercole*, realizzata intorno al 1730, di cui l’architetto Pierre Mignard lasciò una descrizione¹⁶⁴. Sicuramente durante gli anni accademici entrambi gli scultori eseguirono molte più copie di quelle pervenute, ma la fragilità del materiale non ha permesso la loro conservazione¹⁶⁵.

A questa fase della carriera dei due scultori va ricondotta la loro esperienza come restauratori che impegnò soprattutto Adam per la celebre collezione di antichità del cardinale de Polignac. Il rapporto professionale continuò ininterrottamente fino alla partenza dello scultore. Alcune statue rimasero di proprietà di Adam e confluirono successivamente nella sua personale raccolta *Recueil des sculptures anti-ques*, pubblicata nel 1754 a Parigi¹⁶⁶. L’opera nacque come un catalogo di vendita delle statue dell’atelier e il frontespizio, con la rappresentazione in primo piano degli scavi del cardinale, suggeriva che il nucleo maggiore delle opere antiche proveniva dai lasciti romani. L’altra cospicua parte della collezione

¹⁶⁰ CD, VII, p. 299.

¹⁶¹ Vleughels si riferisce perlopiù ai pittori, ma è evidente che il nuovo percorso formativo riguardasse tutte le discipline artistiche: «leur laisser faire quelque chose d’invention, car ce n’est pas pour en faire des copistes qu’on les a envoyés icy, mais bien pour en faire des grands hommes qui remplissent, à leur tour, la place des habiles gens», CD, VII, p. 47. Questa lettera, dell’8 agosto 1724, è molto interessante poiché chiarisce il diverso approccio formativo tra Poerson e Vleughels.

¹⁶² CD, VII, pp. 270-271, 273-274, 282.

¹⁶³ MARIETTE 1851-1860, V, p. 148, citato anche in DESMAS 2016a, p. 72. Per il catalogo della collezione Mariette illustrata da Saint-Aubin si rimanda a ROSENBERG, SAINT-AUBIN 2011 (1775).

¹⁶⁴ «j’ay l’honneur de connoistre plusieurs de ces Messieurs, ou il y a des habiles peintres et deux sculpteurs fameux, M. Bouchardon et M. Adam. M. Bouchardon, plus Agé que l’autre, est plus sçavant; il vient de finir un Hercule en marbre plus grand que nature, d’une beauté enchante, d’un finy et d’une attention particulière», CD, VIII, p. 137. Vedi anche KIEVEN 2016, p. 311, 318 n. 16. Durante gli anni della formazione, Bouchardon realizzò la copia grafica dell’*Ercole Farnese*, di cui l’*Académie* possedeva una modello nella sua collezione, già dal XVII secolo, esposto a Palazzo Mancini entro una nicchia del primo pianerottolo dello scalone principale, vedi CD, I, p. 129; CD, VII, p. 333; DESMAS 2016a, pp. 76-77, cat. 11.

¹⁶⁵ Non soltanto Bouchardon racconta al padre: «je modelle et dessine tous les jours d’après les belles choses» (DAUTREY, MERCIER 2010, n. 41, p. 226) ma i *comptes* dell’*Académie* registrano sistematici acquisti di terracotta da modellare (DESMAS 2012, pp. 352-362). Sulla esecuzione di copie si riportano anche le seguenti lettere in CD, VII, pp. 232, 236, 242, 247.

¹⁶⁶ DOSTERT 1999, pp. 35-49.

conflui, invece, nei possedimenti di Federico II di Prussia che la acquistò nel 1742, alla morte del cardinale (Tavv. 27, 29)¹⁶⁷.

Tra le più celebri opere restaurate dal lorenese è ricordata la statua di *Fauno*, a cui lo scultore fece nuove le braccia, la testa e le mani¹⁶⁸. Vleughels riportò un commento di alcuni intenditori d'arte che si dimostrarono ben contenti che la testa d'origine fosse andata perduta poiché non sarebbe stata così bella come quella realizzata da Adam¹⁶⁹. Il giudizio elogiativo della capacità dello scultore di rendere i visi trova pieno riscontro nella serie che rappresenta la leggenda di *Achille, ritrovato dalle figlie di Lycomedes*, un tema molto frequente sui sarcofagi. Il gruppo (oggi Postdam, Skulpturensammlung), parte degli acquisti di Federico II di Prussia, fu la testimonianza della rielaborazione dell'antico di Adam in chiave ancora seicentesca. Nella testa di *Ulisse* (Tav. 28), le ciocche ricciolute e il taglio degli occhi sono conformi allo stile di Adam, che unisce la perfezione tecnica all'eleganza decorativa del tardo barocco¹⁷⁰. Ugualmente le capigliature delle figlie di *Lycomedes*, soprattutto della *figlia maggiore* (Tav. 26), sono lavorate per bande ondulate ed esprimono la ricchezza ornamentale dello stile dello scultore¹⁷¹.

Anche Bouchardon fu coinvolto nei restauri di statue antiche. Subito dopo aver licenziato il busto del *barone von Stosch*, il cardinale Albani rimase molto impressionato dalle sue grandi abilità e chiese al direttore dell'accademia di servirsi dello scultore per restaurare una delle più belle statue antiche trovate a Roma – la corrispondenza non ne specifica l'identificazione. Vleughels, per assicurarsi l'approvazione dalla corte francese, cercò di sottolineare l'eccezionalità della richiesta del cardinale Albani che aveva escluso il coinvolgimento dei migliori scultori romani, preferendo Bouchardon¹⁷².

L'unica opera che con tutta probabilità realizzò per il cardinale de Polignac non fu un restauro ma il *Genietto dell'Abbondanza* (Berlino, Skulpturensammlung, Inv. 355) da datare al 1732, come indica l'incisione su una delle monete ai piedi della piccola figura¹⁷³. La testimonianza dell'intervento dello scultore è costituita dalla descrizione che Matthias Oesterreich del 1774 fa della collezione di Federico

¹⁶⁷ Sulla collezione di antichità del cardinale de Polignac si rimanda al contributo di DOSTERT, POLIGNAC 2001, pp. 93-152.

¹⁶⁸ Vedi KIEVEN 2016, p. 88.

¹⁶⁹ «Il a depuis peu restauré 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 été aussi belle. La figure cependant est de bonne manière grecque? S. E. est très satisfaite», CD, VIII, p. 9, lettera del 10 febbraio 1729.

¹⁷⁰ HÜNEKE 1998e, p. 74, cat. 48.

¹⁷¹ Per l'intera serie si rimanda a RASPI SERRA 1998, pp. 70-74; DESMAS 2005c, p. 144, cat. 25.

¹⁷² CD, VII, p. 381. L'atteggiamento di Vleughels va letto come un tentativo di accattivarsi la fiducia della corte francese per far sì che gli allievi potessero accettare commesse esterne dalle richieste del re. Singolare la risposta di D'Antin che, il 12 dicembre, accorda: «Offrés-lui [Cardinale Alessandro Albani] Bouchardon», CD, VII, p. 384.

¹⁷³ DOSTERT 2009, n. 139, pp. 257-258; DESMAS 2016a, pp. 117-118, fig. 51.

II, in cui confluì quella del cardinale. È da identificare con la statua di piccole dimensioni che lo scultore fece per servire il cardinale, citata nel carteggio diplomatico¹⁷⁴.

Nell'autunno del 1725, in concomitanza con le celebrazioni delle nozze di Luigi XV, Vleughels insistette sulla necessità di far restaurare tutte le statue incomplete e danneggiate presenti all'*Académie*¹⁷⁵. Questo compito fu certamente affidato agli allievi, nonostante le fonti non descrivano nello specifico quali interventi vennero svolti da Adam e Bouchardon sulla collezione di scultura di proprietà dell'accademia.

In direzione parallela allo studio dell'antico e al confronto con la pratica del restauro, Adam e Bouchardon coltivavano una sensibilità verso la scultura della tradizione barocca romana – ancora al centro di *querelles* contrastanti presso i salotti artistici d'oltralpe nella prima metà del Settecento. Lo dimostra la presenza presso l'*Académie* di Montesquieu (1689-1755) in occasione del suo viaggio in Italia nel 1729. Grazie ai contatti con il cardinale de Polignac, Montesquieu conobbe i due *pensionnaires* che lo accompagnarono alla contemplazione diretta delle opere di Bernini, oggetto di studio degli allievi. Durante la visita presso la Galleria Borghese insieme a Bouchardon, Montesquieu elogiava Bernini soprattutto per la sua grandezza nel ritratto – in particolare per quello di *Scipione Borghese*. Continuava, invece, ad accusare lo scultore per l'incapacità di rendere armoniose le statue a figura intera. Pertanto, Adam, che aveva condotto Montesquieu all'ammirazione della statua di *Santa Bibiana*, lo invitava a riconsiderare la linearità e l'eleganza delle composizioni d'insieme di Bernini¹⁷⁶. Al contrario, durante la visita presso gli affreschi alla Farnesina, Montesquieu si compiacceva di quanto Raffaello avesse elaborato una formula ricca di espressività nel modo di ritrarre «i menti rotondi e sotto il sotto pieno» che garantivano una maggiore incisività ai volti¹⁷⁷. Una caratteristica che possiamo riscontrare nei contorni dei volti realizzati da Bouchardon, per esempio del nucleo dei ritratti per la nobiltà inglese.

Dall'ottobre del 1730, la Corona iniziò a reclamare il ritorno in patria dei due scultori che ormai avevano superato da diversi anni il termine di permanenza presso l'*Académie*. Grazie agli influenti rapporti professionali e all'appoggio di Vleughels, Adam e Bouchardon prolungarono ancora il soggiorno romano.

¹⁷⁴ «En attendant, je fais dégrossir une petite figure que j'avois commencée et que je serois ravi de finir pour mon étude et pour servir M. le Cardinal de Polignac; lorsqu'elle sera dégrossie, j'emporterai plus facilement le marbre en France», CD, VIII, p. 349.

¹⁷⁵ L'Estache, ad esempio, su suggerimento del cardinale de Polignac, restaurò un'urna antica segnalata dal duca di Parma che fu ritrovata presso la vigna Farnese a Campo Vaccino, CD, VII, p. 194. Sui restauri intrapresi sulle statue presenti in accademia vedi CD, VII, pp. 210, 218. In occasione dei festeggiamenti di re Luigi XV con Maria Leczinska, tenutesi a Roma grazie all'organizzazione del cardinale de Polignac, Bouchardon e Adam furono coinvolti nella decorazione dell'apparato effimero. I due scultori, insieme ai colleghi *pensionnaires*, tra cui L'Estache, realizzarono le figure monumentali in carta pesta dipinta da porre sulla monumentale roccia con la rappresentazione delle *Nozze di Amore e Psyche sul Monte Olympo*, vedi VALESIO 1977-1979, IV, p. 585-586; DESMAS 2002a, p. 112-113.

¹⁷⁶ MONTESQUIEU 1971, p. 224-225.

¹⁷⁷ MONTESQUIEU 1971, p. 191.

Bouchardon si trasferì ne «l'appartement qui tient aux deux chambres qu'il occupe» offerto dal cardinale Annibale Albani, con l'utilizzo dell'«atelier à côté de la maison, que le Cardinal lui a fait très bien accommoder, une vue charmante, dans un endroit tranquille qui inspire l'envie d'étudier», nei pressi di San Pietro¹⁷⁸. Adam, invece, trovò sistemazione nel palazzo Altemps del cardinale de Polignac, in cui continuava a occuparsi della collezione d'antichità¹⁷⁹.

La definitiva partenza dei due scultori, che avevano portato agli estremi la permanenza a Roma, avvenne per Bouchardon nel 1732 e Adam l'anno seguente, dopo aver ultimato l'ultimo lavoro intrapreso, ovvero il bassorilievo raffigurante *L'apparizione della Vergine ad Andrea Corsini per ordinarli di accettare l'episcopato di Fiesole*, per la cappella Corsini in San Giovanni in Laterano¹⁸⁰.

Secondo le parole di Vleughels, la fortuna di Adam e Bouchardon aveva suscitato un clima ostile tra i colleghi romani, addirittura se «les Romains regrettent fort ces deux sculpteurs; ils se cachent moins à présent, surtout ceux à qui ces M^{rs} faisoient ombre; comme ils ne leur font plus peur, ils leur rendent volontiers justice»¹⁸¹.

II.2 Adam e la tematica allegorico-mitologica

La produzione di Adam interviene in modo contraddittorio all'interno del presente studio a causa della natura di “non-ritratto” delle sue opere di tematica mitologica e allegorica¹⁸². Il suo stile può essere definito “decorativo” sia per la ricchezza ornamentale di cui fanno sfoggio i suoi busti sia per la loro stessa finalità puramente collezionistica. Le figure rappresentate secondo questa tipologia non impongono la verosimiglianza con il modello reale e sono libere da esigenze di rappresentanza ufficiale.

Le teste di invenzione emergono come nucleo fondamentale del *corpus* dell'artista, realizzate su iniziativa dello scultore, indipendenti da una committenza, e concepite come una peculiare forma di rappresentazione di emozioni e stati d'animo. Tale componente introduce al concetto di fisionomia che appartiene allo studio del viso costruito mediante particolari tratti esterni, secondo le tesi elaborate da Charles Le Brun nei *Méthod pour apprendre à dessiner les Passions* (Tav. 44-45)¹⁸³. Le sperimentazioni di Adam, che confluirono nell'ultima opera romana del *Dolore*, interessarono specialmente la contrappo-

¹⁷⁸ CD, VIII, p. 220.

¹⁷⁹ CD, VIII, p. 203.

¹⁸⁰ Alla data dell'11 settembre 1732, Bouchardon risulta partito da Roma già da otto giorni, vedi CD, VIII, pp. 360-370. Per l'intervento di Adam nella cappella Corsini e, in generale, lo studio del cantiere vedi KIEVEN 1989, pp. 69-95.

¹⁸¹ CD, VIII, p. 364.

¹⁸² Si riutilizza la definizione di «non-portrait busts» espressa da FUSCO 1975, pp. 16.

¹⁸³ LE BRUN 1667. Sul concetto di fisionomia nei busti ritratto del XVIII secolo si rimanda all'articolo di HOBSON 2002, pp. 203-219. Sulla ricezione e influenza delle teorie di Le Brun si rimanda allo studio di MONTAGU 1994.

sta dualità tra le figure di sesso maschile, maggiormente turbate dalle emozioni, e quelle femminili, interpretate con toni più aggraziati seguendo un canone di bellezza ideale.

Le figure in terracotta di *Nettuno* e *Amphitrite* (oggi rispettivamente presso il Los Angeles County Museum of Art e l'Art Institute of Chicago) (Tavv. 30-32) costituiscono le prime opere di invenzione dello scultore. Secondo la testimonianza di Dezailler D'Argenville, furono realizzate nel 1725, due anni dopo l'arrivo dello scultore in Italia, verosimilmente dopo che il progetto delle statue per la scalinata di Trinità dei Monti fu abbandonato¹⁸⁴. Le due opere simboleggiano l'inizio dei rapporti professionali tra Adam e il cardinale de Polignac che, in visita all'atelier dello scultore nel maggio 1727, ne acquistò la versione marmorea «pour orner son appartement» a Palazzo Altemps (oggi Postdam, Palazzo di Sansoucci) (Tavv. 31-33)¹⁸⁵. L'originalità del soggetto delle figure stupì lo stesso Vleughels che ne riconobbe la «grâce de la nouveauté» e ignorò l'esistenza di versioni antiche da cui lo scultore potesse aver tratto ispirazione¹⁸⁶.

I *pendants* incarnano due soggetti della mitologia classica ma il sentimento attraverso cui è raffigurata la divinità è dichiaratamente barocco. La dicotomia delle due componenti, che rendono l'opera inusuale rispetto alle esercitazioni presenti in accademia, è resa dalla esuberanza nel modo di plasmare le figure manifestando l'interesse di Adam per la tradizione seicentesca romana, in particolare per Bernini. Effettivamente è proprio nella produzione del grande scultore romano che si ritrova un precedente nel gruppo di *Nettuno e Tritone*, al tempo presso la Villa Montalto del cardinale Alessandro Peretti, oggi al Victoria & Albert Museum di Londra (Tav. 34)¹⁸⁷. Il tema e le suggestioni berniniane saranno cari ad Adam anche dopo il suo ritorno a Parigi, con la realizzazione, a partire dal 1735, del bronzo del *Trionfo di Nettuno e Amphitrite* destinato ai giardini di Versailles (Tav. 36)¹⁸⁸ e, nel 1737, della statua a figura intera di *Nettuno che calma le acque*, presentato come *morceau de réception* all'*Académie royale* (Tav. 35)¹⁸⁹.

¹⁸⁴ «Le bustes de Neptune et Amphitrite qu'il avoit faits pour son étude, deaux ans après son arrivée en Italie», DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, p. 340.

¹⁸⁵ CD, VII, p. 348. Fino al 1995 i due busti erano conservati presso il castello di Charlottenburg, provenienti dalle collezioni di Federico II di Prussia. La Corona non possedeva un immobile a Roma destinato a ospitare la sua rappresentanza diplomatica, perciò erano gli stessi ambasciatori che di volta in volta sceglievano un palazzo dove risiedere: ad esempio, de Polignac scelse il Palazzo Altemps, mentre il duca di Saint'Aignan preferì Palazzo Bonelli, oggi Palazzo Valentini, vedi BERTI 2012, p. 235. Sulla residenza del duca di Saint'Aignan ci sono delle contraddizioni: LE MOEL, ROSENBERG 1969, p. 51 indicano il Palazzo Ludovisi in Piazza Colonna, demolito nel 1889, al tempo conosciuto come Palazzo Piombino poiché là i membri della famiglia proprietaria Boncompagni-Ludovisi detenevano il titolo di principi di Piombino. MICHEL (2016, p. 140, n. 31), confuta l'affermazione data da De Montaiglon nella edizione delle *Correspondance*: «Après avoir passé quelques jours dans le palais du cardinal de Polignac, le duc de Saint-Aignan s'installe, le 20 avril, dans le palais Bonelli, près de l'église des Saints-Apôtres; le 29, il y donna un dîner magnifique au cardinal de Polignac, au cardinal Ottoboni et autres personnages; mais, mécontent de son logis, il loua le palais Cesarini pour l'occuper au mois de mai» (CD, VIII, p. 312, n.2, lettera di Vleughels a D'Antin del 20 marzo 1732), confermando Palazzo Bonelli come residenza del duca.

¹⁸⁶ CD, VII, p. 348.

¹⁸⁷ Sulla statua di Bernini e sul progetto di Villa Montalto si rimanda allo studio di BENOCCI 1990, pp. 83-86.

¹⁸⁸ Si tratta del ricco allestimento del *Bacino di Nettuno* del parco di Versailles, progettato dagli architetti Le Nôtre e, dopo, Hardouin-Mansart. Il gruppo di Adam, posto all'interno di una conchiglia e con numerose figure di

Le due versioni, in terracotta e in marmo, dei busti romani di *Nettuno* e *Amphitrite* presentano delle differenze tra loro, soprattutto nella figura della divinità maschile. Il busto in pietra è di dimensioni ridotte e la testa è voltata a sinistra in maniera più accentuata, oltre ad essere leggermente sollevata per dare più ampio respiro alla composizione generale. La terracotta, invece, monumentale e più estroversa nella volumetria del panneggio, descrive il personaggio con maggiore delicatezza e drammaticità, rispetto al *Nettuno* in marmo che esprime un carattere più imperioso e aspro. Il modello comunica una naturalezza particolare grazie alle qualità intrinseche del materiale attraverso le quali lo scultore ha saputo rendere con estrema verosimiglianza la consistenza della pelle di un uomo di età matura. Da Bernini, Adam riprenderà la finezza e l'originalità decorativa: tra le ciocche della ricca capigliatura emergono vegetazioni marine e la barba, mossa dal vento, è frastagliata grazie ad un accurato uso del trapano.

Dall'accostamento di *Nettuno* e *Amphitrite* appare evidente il contrasto che insiste tra i due busti, creato mediante l'accostamento della figura femminile di linguaggio più dolce e raffinato. Così come per *Nettuno*, il modello del busto della dea – recuperato di recente nel 1982¹⁹⁰ – ha delle qualità maggiori rispetto a quello in marmo, grazie alla plasmabilità della terracotta che rende la figura più sensuale e le linee della composizione più morbide. Il volto marmoreo più idealizzato e cristallizzato in toni classici precede ai numerosi restauri antichi che Adam realizzò negli anni seguenti per il cardinale de Polignac, soprattutto nelle teste delle *figlie di Lycomedes* (Tav. 26)¹⁹¹.

La caratteristica comune delle versioni marmoree dei busti, interpretati in toni più controllati che si distaccano fortemente da quelli usati per i modelli, suggerisce che Adam abbia voluto compiacere il proprio acquirente. La componente che si mantiene nelle quattro opere, tuttavia, è il forte accento decorativo dei particolari che ornano la figura: nel caso di *Amphitrite*, la ricchissima corona adornata da conchiglie e perle che si innestano tra le morbide ciocche dei capelli.

L'ornamentazione naturalistica, l'accostamento del linguaggio fortemente barocco alle figure mitologiche maschili e la sperimentazione di teste di espressione si incontrano di nuovo nella produzione di Adam nella successiva serie allegorica dei *Quattro Elementi* (1730-1737, Parigi, collezione privata), composta dalle figure di *Acqua*, *Aria*, *Fuoco* e *Terra* (Tavv. 37, 39, 41, 42), identificate rispettivamente nelle personificazioni di *Teti*, *Borea*, *Plutone* e *Cibele* (Parigi, collezione privata). Come riporta l'Inventario *post mortem* dello scultore, le quattro terrecotte – valutate 12 lire l'una – furono realizzate a Roma in assenza di una committenza. La versione marmorea dell'*Acqua* fu l'unica ad

Nereidi, Tritoni e Delfini, era circondato a destra dal gruppo di *Oceano* di Jean-Baptiste Lemoyne e a sinistra da quello di *Proteo* realizzato da Bouchardon.

¹⁸⁹ FUSCO 1975, pp. 17-20, figg. 8-12.

¹⁹⁰ WARDROPPER 1985, pp. 22-37.

¹⁹¹ RASPI SERRA 1998, pp. 70-76.

essere firmata e datata al 1730, perciò terminata in Italia¹⁹². All'esposizione del Salon del 1737, l'*Aria* e i «deus bustes mulez» del *Fuoco* e della *Terra* non furono ancora tradotti in pietra¹⁹³. Ad oggi, i soli esemplari in terracotta pervenuti sono quelli dell'*Acqua* e del *Fuoco* (Tavv. 38, 40) conservati a San Pietroburgo, una presso l'Hermitage l'altro al Museo dell'Accademia di Belle Arti¹⁹⁴. Soltanto al Salon del 1746 la serie marmorea comparve completa, sotto il giudizio di La Font de Saint-Yenne che riconobbe l'originalità d'invenzione, soprattutto nella figura di *Aria*, circondata sulle spalle dal corpo di un'aquila, le cui zampe distese fino al bordo inferiore del busto sembrano imitare il motivo del lembo di una tunica che copre il petto. Il critico francese ammirò particolarmente il gusto raffinato e la grazia con cui lo scultore lavorò la personificazione di *Acqua*¹⁹⁵.

La carica espressiva di *Plutone* come *Fuoco* rimanda direttamente alla celebre testa di *Dolore* (Roma, Accademia di San Luca) (Tavv. 43, 46) donata da Adam come *morceau de reception* all'Accademia di San Luca, di cui lo scultore diventò membro nel 1732¹⁹⁶. Nell'opera, la citazione dell'*Anima Dannata* (Tav. 47), realizzata da Bernini come studio delle passioni umane, e del volto sofferente del *Laocoonte* (Tav. 48) incarnano i principali riferimenti che riflettono la formazione e gli interessi di Adam: da una parte il fascino per il maestro romano, di cui persegue la potenza dell'espressione, dall'altra l'obbedienza al soggetto classico, conseguenza sia della formazione presso l'*Académie* sia della professione di restauratore della collezione di antichità di de Polignac.

Un'ulteriore e convincente lettura dell'opera, che richiama le indicazioni di Cesare Ripa e di Charles Le Brun (Tavv. 44-45) sulla rappresentazione del sentimento del dolore, interpreta il soggetto come manifestazione di immenso rammarico da parte dello scultore di dover abbandonare la città di Roma¹⁹⁷. Dal testo di Le Brun, la traduzione del sentimento di *doleur corporelle* nel busto marmoreo è lette-

¹⁹² SOUCHAL 1974, pp. 181-186, nn. 76-79.

¹⁹³ La citazione è tratta dal catalogo del Salon del 1737, vedi JANSON 1977a, pp. 18-19. Per la bibliografia sulla serie dei *Quattro Elementi* vedi SOUCHAL 1974, pp. 186, 190; FUSCO 1978, p. 230-231; LEVEY 1993, pp. 103-104; SCHERF 2015, pp. 519-534.

¹⁹⁴ I quattro busti in terracotta furono acquistati a Parigi tra il 1758 e il 1761 da Ivan Ivanovic Betskoy che, nel 1766, li donò all'Accademia di San Pietrburgo. Qui furono copiati in bronzo: l'*Acqua* nel 1781, la *Terra* nel 1786 e l'*Aria* e il *Fuoco* nel 1797 e collocati nel Palazzo di Caterina a Tsarkoye Selo, dove ancora oggi si trovano. Furono, inoltre, tradotte in acquarello da Luigi Premazzi nel 1859. Infine, la serie fu riprodotta in gesso, oggi allo Schlossmuseum di Weimar, vedi SCHERF 2015, pp. 519-534, con bibliografia precedente, per l'intera vicenda che riguarda la serie dei *Quattro Elementi* e delle sue derivazioni.

¹⁹⁵ LA FONT DE SAINT-YENNE 2001 (1747), p. 85.

¹⁹⁶ ASASL, v. 49, ff. 113v., 114r-114v. Per la busto di *Dolore* si rimanda a CALMET 1751, clm 11; RICCOBONI 1942, p. 305; *Il Settecento a Roma* 1959, cat. 3; SOUCHAL 1974, pp. 186, 190; FUSCO 1978, pp. 225-232; WALKER 2000c, pp. 224-225, cat. 103; DELLE CESE 2002, pp. 342-343; RACIOPPI 2010, pp. 453-454.

¹⁹⁷ Tale è la lettura fornita da Niccolò Maria Gabburri che dedicò allo scultore una breve biografia nelle sue *Vite*, dopo averlo incontrato a Firenze (Adam vi soggiornò brevemente prima di tornare definitivamente a Parigi): «Studiò in Roma nell'Accademia Reale per lo spazio di 9 anni, nel qual tempo seriamente applicando, fece maraviglioso profitto, come ne fanno ampia testimonianza alcune opere di scultura fatte da esso e lasciate in Roma. Tra quelle merita special menzione un bellissimo busto di marmo di un vecchio figurato per il Dolore, donato da esso all'Accademia di San Luca di Roma, per dimostrare il dolore intenso che egli provava nel doversi partire da quella sua diletta città», vedi GABBURRI (1730 – 1742), ms. Palatino E.B.9.5, III, c. 1737.

rale: «tous les mouvemens du visage paraîtront aigus, car les fourcils qui s'élèvent en haut [...] & s'approcheront plus près l'un de l'autre [...] la bouche fera plus ouverte que dans la précédente adion, & plus retirée en arrière, & fera une espece de figure carrée en cet endroit là»¹⁹⁸.

Nonostante Adam si fosse adoperato di inserire le incisioni della serie scultorea all'interno delle sue *Recueil* per facilitarne la vendita, i busti marmorei restarono a Parigi privi di un acquirente. Le notizie più recenti risalgono al XIX secolo, quando erano di proprietà di Gustave de Rothschild (1829-1911), esposte nel castello di Laversine ancora sotto il figlio Robert (1880-1946). Nel secondo dopoguerra, infine, i quattro busti confluirono in trattative private¹⁹⁹.

La dispersione delle opere in terracotta e la modesta fortuna collezionistica di quelle in marmo dimostrano la forte ritrosia francese verso le soluzioni barocche. Lo stile romano dello scultore avrà ripercussioni sulla successiva fortuna in patria: la vicenda della serie dei *Quattro Elementi* e il rifiuto del ritratto di *Luigi XV nelle vesti di Apollo*, oggi al Musée de Nancy, presentato da Adam al Salon del 1745 (Tavv. 49-50), sono vicende fondamentali per decifrare i nuovi orientamenti di gusto che sempre con maggior determinazione, in Francia, si allontanavano dalle enfatiche inclinazioni seicentesche di derivazione berniniana, che ancora le opere in questione tradiscono.

Nonostante le resistenze incontrate, la tipologia delle opere di Adam rispecchia un determinato gusto collezionistico tipico di XVIII secolo verso opere di dimensioni più intime, da esporre ai *Salons* e nei prestigiosi *cabinets* che in Francia ebbero la massima diffusione.

II.3 I ritratti dal vero realizzati da Adam

Esiste un ristretto numero di ritratti, oggi non pervenuti, di diverse personalità francesi la cui attribuzione ad Adam è stata segnalata da Beaulieu²⁰⁰.

Accertata la corretta paternità dei due esemplari in terracotta del *Duca Leopoldo di Lorena* (Nancy, Musée Lorrain, Inv. 95.281-95.282) a Jacob Sigisbert Adam (1679-1729), padre di Lambert, è stato necessario determinare quali tra i busti citati da Beaulieu possono ricondursi al periodo romano dello scultore²⁰¹. Dell'esiguo gruppo costituito da sei ritratti – di cui tre in terracotta, uno in gesso e due in marmo – l'unico che Adam realizzò a Roma, come riporta l'inventario dopo la morte

¹⁹⁸ LE BRUN 1667.

¹⁹⁹ Soltanto due busti, *l'Acqua* e *l'Aria*, furono mostrate un'unica volta nel 1955 alla esposizione al Musée des Beaux Arts di Nancy, SIMONIN 1955, catt. 30, 31, citato in SCHERF 2015, p. 521.

²⁰⁰ BEAULIEU 1982, pp. 131-132.

²⁰¹ Per le informazioni e gli accertamenti sui busti attribuiti a Jacob Sigisbert Adam tengo a ringraziare la Dott.ssa Claire Tainé dell'Ufficio Servizi alla documentazione del Museo Lorrain di Nancy.

dell'artista, fu la terracotta non pervenuta di Charles Ricard, celebre con il nome di *Pere Cherubin* (1688-1767) da quando, nel 30 marzo 1708, ottenne gli abiti dell'ordine dei cappuccini²⁰². Nato a Noves, nella diocesi di Avignone, il religioso risiedette a Roma tra 1723 e il 1741 e, ancora, tra il 1747 e il 1754 come *Definiteur Général*²⁰³. Nel 1723, esattamente come nel caso di Adam, fu mandato nella capitale pontificia in qualità di Segretario per la Nazione Francese e da questo momento iniziò la sua ascesa professionale godendo della stima dei diversi pontefici che si susseguirono durante il suo soggiorno, di importanti prelati e dei sovrani europei di passaggio nella capitale. Pere Cherubin iniziò come Consigliere delle Sacre Congregazioni dei Riti, delle Reliquie e degli Indici, sotto i pontificati di Innocenzo III e Benedetto XII; quest'ultimo, nel 1733, nominò il chierico francese Procuratore delle missioni dell'ordine dei Cappuccini. Ben più prestigiose furono le cariche di Teologo personale del cardinale de Polignac e di Qualificatore del Santo Ufficio nel 1743 grazie a Clemente XII. Le dinamiche della realizzazione del busto sono certamente legate ai rapporti del religioso con de Polignac, all'epoca il principale committente di Adam²⁰⁴.

Fu questa rapida ascesa all'interno della curia romana a garantire a Pere Cherubin fama e stima presso le corti europee: si conoscono lo stretto rapporto di fiducia con Giacomo III, pretendente al trono di Inghilterra, e sua moglie Clémentine Sobiesky; e con il re di Polonia Stanislas che lo nominò Teologo personale. Secondo la nota biografica, il potere del religioso suscitò «le plus grand crédit, malgré la jalousie des Italiens»²⁰⁵.

La brillante carriera a Roma – durata ben trentadue anni – incise anche sull'attività di mecenate di Père Cherubin che si servì dei migliori artisti francesi e italiani per ornare la Chiesa di Santa Marta di Tarascona, dove poi fu seppellito. Nel 1730, al pittore Carle Vanloo, *pensionnaire* dal 1728 al 1732 insieme ad Adam e Bouchardon, richiese la realizzazione del *San Francesco che riceve le stigmate* e di un dipinto con un episodio tratto dalla vita di *Santa Marta* – serie che fece completare al pittore Jean-Marie Pierre a Roma a partire dal 1744²⁰⁶. Come un vero mecenate, nel dipinto della chiesa di Santa Marta,

²⁰² L'inventario *après décès* di Adam (AN, et. LX, liasse 124, 25 mai 1759) è pubblicato in SOUCHAL 1974, p. 184. Si fa riferimento ai lotti nn. 47, 48, 49, le tre teste in terracotta rappresentanti: il primo, *Achille da fanciullo*, il secondo, il *pendant* della testa di *Ulisse* (probabilmente i modelli per il restauro del gruppo di *Ulisse e le figlie di Lycomedes*) e, il terzo, il ritratto di *padre Cherubino*, «tutti insieme» prezzati 3 l, da intendersi per ciascuno, dal momento che la testa di *Dolore* è indicata con lo stesso prezzo. Oggi, i modelli per il restauro antico di *Ulisse e le figlie di Lycomedes* non sono pervenuti alla critica; tuttavia, Souchal le paragona alle teste di Bernini *Anima dannata* e *Anima beata*, o a *Nettuno* e *Amphitrite* o, ancora, a *Cryse* e *Iphigenia* di Slodtz, suggerendo quindi un forte contrasto tra i due pendant, di cui uno soltanto doveva avere una forte componente espressiva.

²⁰³ Carica preposta all'amministrazione degli affari dell'ordine religioso.

²⁰⁴ Per ora, le ricerche intraprese presso gli archivi dei *Pieux Etablissements de la France* non hanno portato alla luce nuovi documenti che possano chiarire la relazione tra Pere Cherubin e Adam, attivo a Roma proprio in quegli stessi anni.

²⁰⁵ ACHARD 1786, III, pp. 174-176.

²⁰⁶ Il quadro di Vanloo si unisce al ciclo di sette dipinti di Vien sulla storia della santa. L'insieme delle tele doveva sostituire una serie di arazzi dedicati allo stesso soggetto e altri della stessa epoca che rappresentavano i sette sacramenti. Per la storia della chiesa ESQUIEU 1976, pp. 126-151. I quadri di Vien furono realizzati a Roma tra il 1747 e il 1749, e nel 1750, in viaggio verso Roma, passando per Tarascon, padre Cherubin gli commissionò il settimo, quello che fu poi imbarcato. Nel

Père Cherubin si fece ritrarre da Vanloo nelle sembianze di *San Francesco*, per noi oggi unica testimonianza materiale dei connotati del religioso (Tav. 51): «le portrait le plus rassemblant que nous ayons de ce célèbre religieux»²⁰⁷, queste furono le parole dell'abate Faillon ammirando la grazia, la purezza e il *genio* artistico del pittore, che si conquistò la fama in Europa proprio grazie a queste due tele.

Tra i ritratti non ancora recuperati si annoverano quelli di *Hyacinthe Rigaud* (1736) e di un certo *M[onsieur] Guichard*, agente del Duca Charles di Lorena, che si collocano ad una datazione più tarda quando Adam era ormai tornato in Francia alle dipendenze della corona. Il busto di Rigaud, pittore ufficiale del re e futuro direttore dell'Académie Royale di Parigi, desta notevole interesse poiché uniforma Adam alla ritrattistica tradizionale richiesta dall'istituzione, così come era avvenuto per Slodtz che aveva eseguito i busti dei direttori Vleughels (1736, Parigi, Musée Jacquemart-André) e De Troy (1741, due versioni: marmo, Londra, Victoria and Albert Museum; terracotta, Roma, Villa Medici)²⁰⁸. Le fonti riportano l'esistenza di due versioni del ritratto di Rigaud, una in gesso esposta al Salon del 1739²⁰⁹, l'altra in terracotta registrata dall'Inventario *post mortem* dello scultore, forse acquistata da Jean-Jacques Caffieri²¹⁰. Presumibilmente al periodo francese appartiene anche il busto in marmo del Principe Armand-Jules de Rohan, arcivescovo di Reims (Musée de Reims, già Bibliothèque de l'Archevêché), da identificare con Armand-Jules de Rohan-Guéméné (1695-1762) che ricevette la carica nel 1722²¹¹. Ai ritratti ancora da reperire, si aggiunge quello in terracotta di *Jean François Rogier*, realizzato nel 1757, perduto agli inizi del XX secolo da quando era conservato al Musée de Reims (Tav. 52)²¹².

1792 tutti i quadri, insieme ad altri ornamenti, furono trasferiti nella chiesa di Santa Marta in cui è conservata una targa commemorativa in marmo dedicata al padre cappuccino (che li fece costruire la propria tomba) vedi VIGNAL 1989.

²⁰⁷ FAILLON 1835, p. 108. Per la descrizione del quadro vedi, pp. 107-109; per la nota biografica di Père Cherubin, pp. 109-111. Père Cherubin compare in un'altra tela di Vanloo, nelle sembianze di San Giuseppe nella *Natività*, realizzata nel 1751 per la cappella degli Allemands nella chiesa di Saint Sulpice a Parigi. Il dipinto, oggi presso il Musée des Beaux Arts di Brest, fu esposto al Salon del medesimo anno. Dal manoscritto di Simonnet, *Le Nouveau Temple de Salomon* (1771), apprendiamo che la cappella, oggi dell'Assunzione, prese il nome di Chapelle des Mariages e, dal 1780, chapelle des Allemands, vedi VILAIN, 1970, pp. 371-376. Tengo a ringraziare la Dott.ssa Alessia Rizzo per aver condiviso la foto del dipinto di Vanloo per il presente studio.

²⁰⁸ Per i busti di Slodtz si rimanda ai paragrafi III.1.2 e III.6.

²⁰⁹ JANSON 1977a: «un modèle en buste de plâtre, représentant le portrait de M. Rigaud, peintre ordinaire du Roy, recteur et ancien directeur de son Académie, écuyer, chevalier de l'ordre de S. Michel, par M. Adam, l'aîné, adjoint à professeur».

²¹⁰ SOUCHAL 1973, p. 184, vedi anche *Mercur de France* citato in THIRION 1885, p. 99. Una breve scheda di catalogo è stata redatta in JAMES-SARAZIN 2016, p. 567. Ad oggi, non conosciamo i rapporti intercorsi tra i due artisti. Dall'inventario di Rigaud «après son décès» si riscontrano diversi prestiti elargiti dal pittore ad alcuni suoi confratelli dell'Académie Royale, tra cui Adam e Louis Galloche, per una somma totale di 3464 lire. Inoltre, Rigaud era professore dell'Accademia e presiedette alla seduta in cui Adam fu proclamato vincitore del primo premio di scultura, vedi MONTAIGLON, PV, p. 362; JAMES-SARAZIN 2016, p. 276.

²¹¹ Per le informazioni e il materiale fotografico desidero ringraziare Charles De Carvalho, della Bibliothèque Carnegie di Reims.

²¹² Si fa riferimento alla scheda di catalogo che gentilmente la Dott.ssa Francine Bouré, Documentaliste del Musée des Beaux Arts de Reims, ha condiviso durante il mio lavoro di ricerca. Si presume che il busto sia andato distrutto durante il trasferimento della collezione del museo che inizialmente era presso l'Hotel de Ville di Reims, oppure durante la Prima Guerra Mondiale.

Considerati gli esigui esempi di ritratti nel corpus di Adam, le teste di invenzione emergono come nucleo fondamentale, realizzate indipendentemente da una committenza e concepite come una peculiare forma di rappresentazione di emozioni e stati d'animo.

II. 4 Bouchardon e la ritrattistica all'antica

Bouchardon arricchisce la produzione ritrattistica, prodotta nella prima metà del XVIII secolo, introducendo una peculiare estetica formale ispirata ai canoni dell'arte antica e dimostrando una riflessione sulla tradizione classica senza precedenti. La sperimentazione dell'effigie costruita su nuovi parametri figurativi è legata a un nucleo isolato della sua produzione, costituita dai ritratti di nobili inglesi in viaggio a Roma che si affidarono alle indiscusse capacità scultoree di Bouchardon.

L'originalità dei risultati ottenuti secondo questi nuovi modelli fu possibile sia per il carattere privato del ritratto, svincolato da regole convenzionali, sia per la specifica richiesta da parte della committenza che, come vedremo più avanti, intendeva riconoscersi nella tradizione degli antichi.

Le condizioni storiche che favorirono il legame di Bouchardon con la cerchia inglese si materializzarono a partire dal 1719 con l'esilio romano della casata degli Stuart, a seguito dell'elezione nel 1714 di Giorgio I, della famiglia degli Hannover²¹³. A Roma, i nobili condannati all'espatrio crearono una vera e propria ambasciata inglese sotto la protezione del potere pontificio, addentrandosi a pieno titolo nella vita diplomatica e culturale della capitale.

Il ritratto che inaugurò questa tipologia all'antica fu quello realizzato da Bouchardon nel 1727, per il *barone Philipp von Stosch* (Tav. 53), erudito antiquario di origini prussiane, inviato a Roma sia come agente britannico sia come spia del re di Inghilterra per controllare le mire e il comportamento del pretendente cattolico al trono, James Stuart²¹⁴. Egli conobbe lo scultore grazie alla frequentazione con il pittore caricaturista Pier Leone Ghezzi che nutriva una sincera amicizia nei confronti di Bouchardon, come testimonia la lettera del 1728 inviata da quest'ultimo al padre²¹⁵.

²¹³ Per la corte degli Stuart residente a Roma vedi CORP 2011, pp. 39-53.

²¹⁴ Stosch soggiornò a Roma in due momenti, dal 1715 al 1717, e dal 1721 al 1731. Qui, non svolse soltanto compiti politici ma si dedicò molto allo studio dei reperti antichi. Per le informazioni sulla figura del barone vedi LEWIS 1961, pp. 38-90. Stosch ricoprì anche il ruolo di intermediario nelle acquisizioni di opere d'arte per François Fagel, vedi HERINGA 1981, pp. 55-110. Sul busto di von Stosch si rimanda a KESSLER 2005, cat. 27, pp. 144, 146; DESMAS 2016a, pp. 119-121, catt. 46.

²¹⁵ RONOT 2002, II, p. 116, n. 22. L'amicizia è confermata dalla notizia, rivelata dallo stesso Ghezzi, in data 5 settembre 1732, che Bouchardon, in piena notte prima di mettersi in viaggio per Parigi (al termine del suo soggiorno presso l'Académie), gli avrebbe lasciato un ritratto in terracotta, come regalo di addio. Ghezzi, per sdebitarsi e lasciare un ricordo al suo amico in partenza, gli donò un anello di rubino. Questo episodio è registrato nella caricatura realizzata dal pittore (Bav, Codice Ottoboniano, 3116, fol. 89v) in cui si vede lo scultore che affonda le dita nella terracotta del busto del pittore, scolpito nello stile secondo la tipologia all'antica. Purtroppo, è l'unica opera del periodo romano di Bouchardon ad essere perduta,

Al ruolo di Ghezzi si aggiunse la mediazione del cardinale Alessandro Albani, tramite cui Stosch chiese allo scultore il proprio ritratto «attaché entièrement à l'Antiquité et à mon caprice»²¹⁶. Il coinvolgimento del cardinale fu fondamentale per la realizzazione dell'opera, poiché Bouchardon si ispirò al busto di Traiano (Musei Capitolini, Inv. 276) (Tav. 55) della collezione Albani per rappresentare la figura del barone come un antico romano togato.

Nella lettera del 26 novembre 1727 il ritratto di von Stosch risultò già terminato e, nonostante Vleughels non si fosse dilungato nella descrizione e nella assoluta novità che rivestiva l'opera, quest'ultima assunse un'importanza senza precedenti: sia ai nostri occhi di contemporanei sia al pubblico dell'epoca che dovette misurarsi con una nuova concezione formale e teorica del ritratto, fondata sullo studio dell'antichità²¹⁷. Il confronto con la nuova tipologia elaborata da Bouchardon non riguardò soltanto il contesto antiquario di Roma ma si espanse anche al fuori dei confini capitolini quando, nel 1731, Stosch lasciò la città per risiedere a Firenze portando con sé l'opera.

Da questo momento in poi, la carriera del giovane francese – che aveva da poco terminato la copia del *Fauno Barberini* – fu segnata principalmente da richieste di ritratti per nobili europei e per le alte cariche della curia romana e francese.

Fu certamente von Stosch ad essere il punto di raccordo tra Bouchardon e la cerchia britannica. Lo scalpore e l'ammirazione suscitati dal ritratto suggestionarono i nobili inglesi che, insieme ai “souvenirs” antichi reperiti dagli scavi, portarono via con sé la propria effigie sullo stile dei romani e dei greci. L'evidente omissione dal carteggio diplomatico della loro richiesta (in particolare, dei ritratti di *John Gordon*, *John Hervey* e di *Lady Lechemere*) (Tav. 56, 57, 59) rende l'incarico di Bouchardon ancora più significativo. L'ambiguo silenzio, nelle comunicazioni ufficiali di Vleughels, del rapporto tra lo scultore e gli inglesi è chiarito da logiche considerazioni. Abbiamo già notato quanto fosse stretta la complicità tra il direttore e gli allievi sul permesso di lavorare per una clientela estranea a quella del re di Francia, per far loro ottenere dei guadagni maggiori durante il soggiorno romano. L'accordo di tenere all'oscuro il re su tali incarichi avrebbe garantito a Bouchardon l'opportunità di una promettente relazione profes-

contrariamente a quanto afferma Dorati da Empoli (2008, pp. 114-115; p. 114, n. 107); vedi anche DESMAS 2012, p. 300, nn. 50-51). È conservato agli Uffizi, invece, il dipinto che Ghezzi fece a Bouchardon, in atto di scolpire il busto marmoreo di von Stosch (INV. 1935). L'opera testimonia la abituale frequentazione dei due e l'ammirazione che il pittore romano nutriva per il giovane francese (DESMAS 2016a, pp. 60-62, cat. 2).

²¹⁶ SENECHAL 2000, pp. 136-148.

²¹⁷ «Il a vu un portrait en marbre qu'un de nos pensionnaires a fait, qui lui a beaucoup plu; aussi est-il très bien. Ce pensionnaire se nomme Bouchardon. Le portrait est d'un Allemand, nommé le baron Stochen, ministre ici de différens princes et pensionnaire d'Angleterre. Il est ami du Cardinal», CD, VII, p. 381. In una lettera precedente, Vleughels racconta il coinvolgimento dell'accademia alla festa locale della Vergine durante la quale furono esposti diversi ritratti. Tra questi, oltre ad alcuni realizzati dal pittore Delobel, il direttore cita «le portrait du Cardinal Alexandre Albano, d'un baron allemand et de quelqu'autres», quindi il busto doveva già essere terminato alla data del 15 agosto. Per quanto riguarda il ritratto del cardinale Albani citato, non è chiaro se si tratti di un'opera dipinta o scultorea. Dei *pensionnaires*, Delobel realizzerà un ritratto dipinto «en grande et historié» al cardinale Alessandro Albani, come si legge nella lettera del 29 gennaio 1728, CD, VII, p. 392-393 e 400.

sionale. Vleughels ritenne opportuno comunicare – seppur con stentati accenni – soltanto le commissioni provenienti dalle illustri cariche istituzionali o politiche in visita a Roma, come confermano i casi riguardanti il Principe di Waldeck e la Duchessa di Buckingham.

L'attribuzione e le circostanze di realizzazione delle opere di carattere più propriamente privato derivano dalle lettere famigliari di Bouchardon e quelle degli stessi committenti²¹⁸.

Nel 1728, lo scultore scrisse al padre di aver intrapreso l'esecuzione del busto di *John Gordon di Invergordon* (1707- 1783) (Tav. 56) che al tempo era al servizio del figlio del re d'Inghilterra²¹⁹. Lo scultore superò l'approccio che aveva dimostrato nei confronti dello studio dell'antico nel precedente busto: la componente della totale nudità del torso isola l'opera come un *unicum* all'interno della produzione dell'artista stesso e della ritrattistica dell'epoca, anticipando quello di *Charles Frédéric de La Tour du Pin, marchese di Gouvernet* (Tavv. 143-144)²²⁰, che Bouchardon realizzò una volta tornato a Parigi.

A differenza di von Stosch – che suggerisce una tensione espressiva attraverso la fronte aggrottata, le vene delle tempie e i muscoli facciali leggermente contratti – il giovane inglese non tradisce alcun sentimento. L'unico accenno di vitalità e movimento è segnalato magistralmente dallo scultore tramite la leggera inclinazione delle spalle, che non risultano simmetriche e in asse. La tracotanza di Bouchardon nei confronti della scultura barocca qui è massima: riuscì a spogliare l'effigiato da qualsiasi dettaglio decorativo, fisiognomico ed espressivo, restituendogli un'immagine allo stesso tempo pura e carica di naturalismo.

Nel 1729, seguì il ritratto di *John Hervey di Ickworth, conte di Bristol*, (1693-1743) (Tav. 57), che fu in Italia tra il 1728 e il 1729. Lord Hervey nel corso della sua vita ricoprì la carica di vice ciambellano della corte del re e guardia del sigillo privato. Il busto potrebbe essere stato commissionato dallo stesso Hervey come dono per l'amico e amante Stephen Fox, che conservò l'opera nella propria casa a Redlynch²²¹.

La formula di rappresentazione corrisponde a quella del busto di von Stosch: un torso seminudo, coperto sulla spalla dal drappo della toga, fissato da una spilla. La stoffa accompagna l'omero del braccio sinistro e l'effetto di leggerezza si ritrova sia nella versione marmorea, oggi in collezione privata in Gran Bretagna, sia in quella di terracotta, alla Bristol Collection di Ickworth (Tav. 58)²²². Il modello acquista una rilevanza particolare nel catalogo dell'artista poiché, insieme a quello del *busto del cardinale de*

²¹⁸ Le lettere di Bouchardon sono pubblicate in RONOT 2002, II.

²¹⁹ John Gordon, 2° barone di Invergordon, fu il figlio di Sir William Gordon of Dalpholly, banchiere e membro del parlamento, carica che Gordon ereditò nel 1742. Nel 1745 fu nominato segretario del principe di Galles per la Scozia, vedi BAKER, HARRISON, LARING 2000, p. 753, con bibliografia; DESMAS 2016a, pp. 122-123, cat. 48.

²²⁰ DESMAS 2016a, pp. 162-164, catt. 72, 73.

²²¹ BAKER, HARRISON, LAING 2000, p. 753.

²²² BAKER 2000, p. 230, cat. 107; DESMAS 2016a, pp. 124-125, cat. 49.

Polignac, è il solo ad essersi conservato. Costituisce la prova della altissima capacità di Bouchardon di trattare il materiale, attraverso cui egli riesce a rendere la morbidezza e la compattezza della carne. Il volto e il petto sono costruiti mediante diversi piani scultorei che mostrano la struttura e le carnosità del corpo, così come si vede nei contorni sotto il mento.

Bouchardon è il solo dei tre *pensionnaires* che si dedicò alla ritrattistica femminile. Il ritratto di *Lady Elisabeth Lechmere* (1730, Londra, Westminster Abbey) (Tav. 59) è il primo di un ristretto gruppo costituito da quelli della *Duchessa di Buckingham* e di *Madame Vleughles* (Tavv. 61-62), entrambi realizzati tra il 1731 e il 1732. Ad oggi, quasi nulle sono le notizie sulle dinamiche della commessa della moglie di Sir Thomas Robinson, il quale in prima persona informò il suocero – il Terzo conte di Carlise – che «I had yr. Daughters Bust made at Rome by a French-man in their academy there, 'tis so finely done»²²³. Nella lettera del 10 gennaio 1731 Bouchardon comunicò al padre che «Je vient de finir le portrait de miledie Lecchemere, que j'envoieré bientost à Londres»²²⁴.

Lady Lechmere presenta la stessa imperturbabilità e calma espressiva che si riscontra negli altri busti all'antica legati alla committenza inglese. La mano di Bouchardon si riconosce nel modellato del volto racchiuso in un ovale delicato e tornito. La costruzione del mento, rotondeggiante e leggermente carnoso, ricorda la versione marmorea del busto di Lord Hervey. La rievocazione classica è suggerita dalla veste che lascia scoperta la spalla destra della ragazza e dal lembo di stoffa appoggiato sull'omero sinistro, come quelli di Stosch e, nuovamente, Lord Hervey. Tuttavia, la stoffa dell'abito presenta una increspatura di pieghe, profonde e «U-shaped»²²⁵, che non hanno dei precedenti negli altri ritratti di Bouchardon. È ragionevole supporre che lo scultore, ormai in testa nella rete delle committenze romane e straniere, sostenuto dall'influente barone von Stosch, si cimentò in una lavorazione più virtuosa per poter gareggiare con la grande tradizione ritrattistica romana e con i suoi contemporanei, *in primis* il collega Adam. Sono gli anni in cui quest'ultimo era ormai nelle grazie del cardinale de Polignac per i restauri della sua collezione privata e, inoltre, aveva da poco terminato le versioni marmoree di *Nettuno* e *Ambitríte* per lo stesso cardinale.

Il busto di *Lady Lechmere* coinvolge lo scultore in un irrisolto caso di attribuzione. La richiesta dell'opera è legata a quella del marito, sir Robinson, che si fece ritrarre da Filippo Della Valle. Così risulta dalle sue volontà per la decorazione del monumento funebre nell'Abbazia di Westminster che «may have the fine Busts made by Bouchardon and Philipppo Della Valle at Rome in one thou-

²²³ La lettera è del 6 dicembre 1730, conservata presso gli Archivi del Castello di Howard, cfr. SAUMAREZ SMITH 1990, p. 1778, pl. 49; BAKER, HARRISON, LAING 2000, pp. 753-755.

²²⁴ ROSEROT 1910, p. 22.

²²⁵ BAKER, HARRISON, LAING 2000, p. 755.

sand seven hundred and thirty of Lady Lechmere and myself fixed thereon» (Tav. 60)²²⁶. I rapporti tra Bouchardon e Lady Lechmere, il verosimile coinvolgimento di de Stosch negli accordi tra lo scultore e i committenti – in quanto agente della corona inglese – e, infine, l'incerta corrispondenza del busto di Robinson alla tipologia dei ritratti realizzati da Della Valle, hanno portato alla ipotesi che il giovane *pensionnaire* avesse realizzato il modello in terracotta di Robinson²²⁷. A supporto della proposta, intervengono due successive commissioni a Bouchardon, di cui rimane incerta l'effettiva realizzazione in mancanza di testimonianze materiali: la prima, è il busto di *François Fagel*, un nobile inglese, amico di von Stosch per comuni interessi eruditi; la seconda, il ritratto a figura intera di *Robartes duca di Radnor*. È possibile che entrambi siano stati la causa della rinuncia da parte dello scultore di terminare il *busto di Sir Robinson*. È proprio lo stesso Fagel a documentare i due incarichi, nella lettera inviata a von Stosch in cui esprime il suo rammarico per la mancanza di tempo di Bouchardon per realizzare il suo ritratto poiché «la statue de Mylord Radnor donnera tant d'occupation à Monsieur Richardon [Bouchardon]»²²⁸.

Probabilmente tutte e tre le opere furono accantonate da Bouchardon in favore delle impegnative commissioni pontificie che si apprestava a realizzare: i busti dei cardinali de Rohan, de Polignac, quello di Papa Clemente XII e la proposta per il progetto della tomba di Clemente XI. Nel 1731 il busto del pontefice risultò già terminato e lo scultore ricevette il pagamento di duemilacinquecento lire²²⁹.

Il caso della statua di Lord Radnor si inserisce nella specifica tipologia dei ritratti a figura intera, che interessarono la carriera di Bouchardon. Il caso più celebre – di cui oggi conserviamo soltanto i due progetti grafici – fu quello della statua del *principe di Waldeck*, giunto a Roma nell'estate del 1730. Charles Auguste Frédérick di Waldeck e Pymont (1704-1763) (Tavv. 63-64) divenne principe nel 1728, alla morte del padre, e come tutte le importanti personalità della corte europea fu invitato da Vleughels a visitare l'*Académie*. Fu in questo contesto che conobbe Bouchardon il quale, alla data del 24 agosto 1730, «a fini la terre du portrait du prince de Valdeck, dont il est très content; il doit le faire en marbre nud et grande comme nature; ce sera un très beau étude»²³⁰.

Il secondo busto di soggetto femminile rappresenta la *duchessa di Buckingham* (Tav. 62), sorella del pretendente al trono di Inghilterra, che soggiornò in Italia dalla fine del dicembre 1730 fino al febbraio

²²⁶ London, Public Record Office, Prob. 11/1029, Will of 13th November, citato in BAKER, HARRISON, LAING 2000, p. 755.

²²⁷ MINOR 1997, pp. 109-111; BAKER, HARRISON, LAING 2000, pp. 755-756.

²²⁸ The Hague, Algemeen Rijkarchief, Collectie Fagel, 1.10.29 Bd, vol. 2048, lettera 19, pubblicata in BAKER, HARRISON, LAING 2000, pp. 755-756.

²²⁹ RNOT 2002, II, p. 116-117, lettera del 3 settembre 1731.

²³⁰ CD, VIII, p. 136.

del 1731²³¹. Bouchardon ottenne l'incarico grazie al credito e alla fama riscossi a seguito della presentazione del busto del pontefice che «tout le monde est allé voir au Palais Corsini, et passe pour un chef d'oeuvre dans l'idée des connoisseurs de sculpture» e che a «fait beaucoup du bruit dans Rome»²³².

L'ufficialità e il valore politico del ritratto della duchessa giustifica pienamente la scelta dello scultore di adottare una formula più rigorosa e tradizionale. Il panneggio abbondante e voluminoso carica il personaggio raffigurato di autorità e prestigio. Le pieghe così ampie, quasi increspate, ricordano i busti di allegorie femminili, come se Bouchardon volesse donare un significato più simbolico e trascendente alla figura della duchessa.

La tecnica sperimentata nella costruzione dei panneggi fu applicata nel busto di *Madame Vleughles*, l'ultimo di quelli dedicati a soggetti femminili che, inoltre, pose termine al catalogo delle opere romane di Bouchardon (Tav. 61a)²³³. Si trattò di una commissione del tutto personale tra l'allievo e il direttore: fu donato come regalo di nozze per il recente matrimonio, celebrato nel 1731, con Marie-Thérèse Gosset, di soli ventun'anni, figlia di un benestante banchiere e cognata del grande pittore architetto Giovanni Paolo Pannini.

Bouchardon, in una lettera del 15 gennaio 1732, informò suo padre di aver incominciato a lavorare a questa nuova commessa²³⁴. Terminò l'opera in pochi mesi e – nel numero di aprile – il *Journal historique sur les métiers du temps*, all'interno dell'Elogio dedicato al migliore scultore francese contemporaneo, lo registrò come opera conclusa: «j'apprens aussi que messieur Veugle, Directeur de l'Académie de France, s'étant marié depuis peu a souhaité que M. Bouchardon fit le portrait de Madame son épouse en marbre»²³⁵.

Il ritratto è etereo, idealizzato, e richiama la statuaria antica grazie alla poderosa lavorazione a trapano dei boccoli della capigliatura. La contiguità con la purezza formale adottata per il nucleo d'oltremarica si distingue nell'ovale, delicato e armonico, del viso della giovane. I contorni richiamano apertamente i volti dei Lords Gordon e Hervey e, soprattutto, quello di Elisabeth Lechmere, con cui il busto di Mme. Vleughels è in aperto dialogo. La lavorazione della sottile veste che copre il petto della giovane – con più rigorosa pudicizia rispetto alla moglie di Robinson – si distende attraverso le pro-

²³¹ CD, VIII, p. 316.

²³² The Hague, Algemeen Rijkarchief, Collectie Fagel, 1.10.29 Bd, vol. 2049, lettera n. 58; RONOT 2002, II, p. 116-117, lettera del 3 settembre 1731.

²³³ DESMAS 2016a, p. 138, cat. 57.

²³⁴ RONOT 2002, II, n. 24, p. 118.

²³⁵ JORDAN 1732, t. XXXI, avril 1732, p. 252. L'autore ritenne opportuno inserire, nel numero del giornale, la Memoria di Bouchardon (pp. 250-253) a seguito del grande successo riscontrato dal ritratto del cardinale de Polignac, su suggerimento dell'abate D. Leblanc (il compagno di viaggio con cui Cochin fu designato ad accompagnare in Italia il Marchese de Marigny, vedi COCHIN 1880). Il busto di Madame Vleughels è ugualmente citato tra le migliori opere romane dello scultore nell'Eloge di Caylus (CAYLUS 1973 (1762), p. 34).

fonde e accentuate pieghe «U-shaped», già teorizzate da Baker. Tutte e tre le donne raffigurate da Bouchardon condividono la sua scelta di movimentare le vesti con densi incroci di pieghe che creano un frastagliato gioco di ombre.

La competizione con i grandi scultori romani del passato – evidente nel gruppo dei ritratti destinati alle cariche istituzionali, realizzati in questi stessi anni – permane nell’effigie di Mme Vleughels. In generale, l’intera figura è guardata attraverso il filtro della sensibilità di Algardi con cui, quest’ultimo, rende le superfici marmoree e le espressioni dei soggetti. Il confronto con il busto di *Costanza Bonarelli* di Bernini è pertinente all’informalità, al fascino e alla delicatezza delle due giovani donne, seppur Mme Vleughels si distacchi dal mondo reale, mantenendo una aristocratica imperturbabile grazia, lontana dalla esplicita sensualità espressa dalla nobildonna romana²³⁶.

Il busto fu conservato all’interno dell’*Académie* fino alla morte della proprietaria, avvenuta nel 1756: la moglie del direttore ottenne il permesso di continuare ad abitare negli appartamenti del marito, nonostante egli fosse morto nel 1736. L’opera rimase ancora molti anni dopo presso i locali dell’istituto e il pittore Hubert Robert, *pensionnaires* a partire dal 1759 fino al 1765, ne trasse una fedele riproduzione grafica, datata tra il 1760 e il 1765 (Tav. 61a)²³⁷. Il piedistallo rappresentato, tuttavia, non corrisponde a quello circolare di marmo venato – con la firma dello scultore – giunto fino a noi. La libera riproduzione di Robert suggerisce che la copia grafica possa derivare, in realtà, dall’originale modello in terracotta oppure dalla copia stucco – secondo l’usanza di lasciare testimonianze materiali utili alla pratica didattica nella galleria dell’*Académie*. Un’ulteriore ipotesi, invece, potrebbe considerare che la base preziosa non sia quella pertinente, ma aggiunta in seguito per motivi di assetto collezionistico all’interno dell’*Académie* – retta a questa data dal direttore Charles Natoire (1751-1774) e amministrata da sua sorella, amica proprio di Marie-Thérèse Vleughels (1751-1774)²³⁸.

II.4.1 Il gusto della committenza inglese

Dall’esperienza di Bouchardon appare evidente che la tipologia della ritrattistica all’antica non fu soltanto frutto delle sperimentazioni dello scultore, piuttosto l’espressione di un determinato gusto ar-

²³⁶ Per il busto di Costanza Bonarelli si rimanda a MONTANARI 2007, cat. 14; BACCHI, HESS, MONTAGU 2008, cat. 4.3; MONTANARI 2009, pp. 326-331, cat. 29.

²³⁷ Varsavia, *Bibliothèque universitaire, Cabinet des Estampes*, ZB.D.4216, vedi DESMAS 2016a, p. 138, cat. 57.

²³⁸ Dai documenti reperiti fino ad oggi non è possibile ricostruire la storia collezionistica dell’opera: secondo Valérie Montalbetti – nella redazione della scheda di catalogo del Museo del Louvre (vedi risorsa online presso il sito ufficiale del museo), è possibile che il busto, dopo gli anni Sessanta del Settecento, fosse stato venduto dai figli di Vleughels che avevano dilapidato il patrimonio di famiglia a Roma. Il busto ricomparve sul mercato intorno al 1956 e, successivamente, fu acquistato dal museo nel 1999. Per tali vicende vedi anche SHERF 1999, p. 20, n. 1.

tistico che nacque all'interno della nobiltà inglese nel corso del XVIII secolo, attraverso gradualmente livelli di appropriazione del modello classico.

Come evidenziato in precedenza, per Bouchardon fu possibile elaborare una formula pura del ritratto interpretato secondo gli schemi antichi grazie alla destinazione privata dell'opera che, in assenza di un protocollo di immagine ufficiale da seguire, permetteva di adottare nuove soluzioni dettate dalle richieste esplicite del committente. Come il barone von Stosch desiderò di essere rappresentato «attché entièrement à l'Antiquité et à mon caprice» (Tav. 53)²³⁹, secondo una visione ambiziosamente erudita, così i nobili inglesi pretesero di identificarsi nella cultura classica, promuovendo una tipologia del tutto nuova. Fu sicuramente il Grand Tour, alimentato dai numerosi scavi archeologici che si stavano conducendo nella città di Roma e nei suoi dintorni, a suscitare nei ricchi e influenti viaggiatori il fascino per l'antichità filtrato anche attraverso l'arte rinascimentale italiana, per la quale la cultura greco-romana era un fondamentale riferimento iconografico.

Agli inizi del secolo, la nobiltà d'oltremare aveva dimostrato un consapevole desiderio di emulazione del gusto della nobiltà romana, che prediligeva la formula del ritratto scultoreo come simbolo e testimonianza della propria memoria rispetto alle effigi su tela. Questa usanza descriveva, perlomeno, un fenomeno propriamente seicentesco della grande stagione romana, in cui il busto era protagonista all'interno della produzione di uno scultore.

Nella prima metà del Settecento, tuttavia, la richiesta di questo genere di opere aveva mostrato una parziale flessione – rispetto al secolo precedente – a favore degli imponenti interventi plastici all'interno di cantieri architettonici. Così la florida richiesta di opere destinate alla committenza straniera assunse un'importanza fondamentale che non si limita ai confini britannici ma alimenta il genere della ritrattistica privata romana, rinnovandone universalmente i canoni²⁴⁰. Per la costruzione del gusto della committenza inglese restano imprescindibili le ricchissime collezioni di busti antichi, esposti nelle sale dei palazzi privati. In questo modo l'aristocrazia straniera unì alla tradizione commemorativa romana gli schemi dell'antichità, appropriandosi e identificandosi nella cultura classica²⁴¹.

È in questo contesto dei primi decenni del Settecento che Pierre Etienne Monnot realizzò i busti di *John Cecil*, conte di Exeter, e della consorte *Lady Anne*, che rappresentano gli antecedenti degli esemplari creati da Bouchardon alla fine degli anni Venti del Settecento (Tav. 65). Le opere di Monnot, entrambe eseguite nel 1701, costituiscono le prime effigi di privati inglesi in cui è manifesta la rievocazione antica. Le opere raggiunsero le coste britanniche nel 1702 per essere esposte al-

²³⁹ SENECHAL 2000.

²⁴⁰ Si rimanda al capitolo IV.I. Inoltre, per la condizione della produzione ritrattistica all'interno del contesto artistico romano della prima metà del Settecento si rimanda agli studi di MONTAGU 2005a, pp. 35-41; DESMAS 2012.

²⁴¹ Sull'uso privato e sulla disposizione dei busti ritratto all'interno delle dimore e biblioteche inglesi nel Settecento si segnala il contributo di BAKER 2007, pp. 62-72.

la Burghley House – dove ancora oggi sono conservate. Rappresentarono sia i modelli da cui lo scultore ideò le statue per il monumento funebre a Stamford dedicato agli stessi coniugi, eretto nel 1706 (Tav. 66), sia lo schema figurativo che influenzò il gusto inglese e servì da modello agli artisti del paese. La citazione classica proposta da Monnot non è filologicamente corretta in quanto, come nota Walker, la capigliatura del conte attingeva alle teste dell'età di Giulio Cesare che lo scultore affermò di aver copiato ai Capitolini, dove era conservata la sua effigie scultorea; la corazza, invece, sembra appartenere più al periodo imperiale²⁴².

Alle opere di Monnot si legano indissolubilmente il ritratto del fratello di Lord Exeter, *Lord William Cecil*, realizzato nello stesso anno da Francesco Maratti (1686-1719) (Tav. 67), oggi ugualmente alla Burghley House, e quello di *Sir John Perceval, primo conte di Egmont*, eseguito nel 1707 da Vincenzo Felici (1657-1715), conservato alla National Portrait Gallery di Londra (Tav. 68)²⁴³. Monnot e Felici utilizzarono lo stesso schema composto da una corazza riccamente decorata e avvolta da un vistoso mantello profuso di voluminose pieghe; *Lord Cecil* di Maratti, sebbene rappresentato in abiti più semplici e privo di ornamenti, riproponeva un ampio mantello e le stesse monumentali dimensioni tipiche dei busti seicenteschi.

I tre esemplari – realizzati a Roma da scultori formati nella tradizione barocca – costituirono gli esordi attraverso i quali la nobiltà inglese esprimeva le proprie teorie iconografiche identitarie, seppur ancora acerbe per quanto riguarda la coerenza e consapevolezza dell'appropriazione della cultura greco-romana. La combinazione di teste pseudo antiche su busti barocchi segnò la volontà degli inglesi di riallacciarsi al periodo classico, propriamente della Roma repubblicana, come dimostrano i modelli delle capigliature²⁴⁴. La vera teorizzazione della corrispondenza tra civiltà britannica e quella classica culminò nel 1715 con l'*Essay on the Theory of Painting* di Jonathan Richardson, in cui l'autore affermò che non esisteva alcuna nazione – se non quella inglese – che potesse condividere con quella dei Greci e dei Romani i valori di coraggio, fierezza, elevazione del pensiero tanto da essere considerati diretti antenati²⁴⁵.

Questi modelli influenzarono scultori attivi in Inghilterra che, tuttavia, non soggiornarono mai a Roma: Michael Rysbrack (1694-1770) e Louis-François Rubiliac (1695-1762).

²⁴² WALKER 1994, pp. 104-105.

²⁴³ GIOMETTI 2007, tav. 30.

²⁴⁴ HONOUR 1958, pp. 220-226; BAKER 2011, p. 277.

²⁴⁵ «Whatever Degeneracy may have crept in from Caufes which tis not my prefent Bufinefs to enquire into, No Nation under Heaven fo nearly refembles the Ancient Greeks, and Romans as We. There is a Haughty Courage, an Elevation of Thought, a Greatnefs of Taftte, a Love of Liberty, a Simplicity, and Honefty among us, which we inherit from our Anceftors, and which belong to us as Englishmen 5 and 'tis in Thefe this Relembance confifts» (RICHARDSON 1725 (1715), pp. 222-223).

I disegni della *tomba dei Conti di Exeter* a Stamford, tratti da Rysbrach, confermano la possibilità che lo scultore abbia visto dal vivo i busti di Monnot e Maratti – considerata la vicinanza tra la sua imponente casa di campagna e la Burghley House, dove erano conservate le opere. Il busto di *Daniel Finch, Secondo Conte di Nottingham*, realizzato da Rysbrach nel 1723 (Londra, Victoria and Albert Museum) (Tav. 69), è nuovamente una rievocazione dell'arte dell'antica Repubblica attraverso il trattamento degli occhi – bianchi non incisi – e dei capelli molto corti che sembrano appena in rilievo; la fierezza d'espressione e del portamento conferiscono un valore eroico al personaggio²⁴⁶. L'essenzialità del ritratto è smorzata dalla ricca lavorazione dei panneggi, caratteristica che lo scultore ripropose nel 1732 nel *busto del visconte Bolingbroke*, oggi a Petworth House (Tav. 70)²⁴⁷.

Al contrario, Roubiliac fa sfoggio di una maggiore semplificazione delle figure che preannunciano le prime sperimentazioni neoclassiche. Secondo questi canoni, nel 1738, rappresentò l'amico *poeta Alexander Pope* (terracotta, Birmingham, The Barber Institute Fine Arts; marmo, 1741, New Haven, Yale Centre of British Art) (Tav. 71) e, nel 1747, *Sir Andrew Fontaine* (Tav. 72), in cui le dimensioni del busto si fecero ancora più contenute e le vesti leggerissime, aderenti ai corpi²⁴⁸.

Un altro interessante caso riveste la figura dello scultore Peter Scheemakers (1691-1781) che trascorse diversi anni in Italia intorno al 1728. Nonostante avesse avuto diretta esperienza della ritrattistica antica – come dimostra il suo album di disegni²⁴⁹ – il busto di *Richard Temple, Visconte di Cobham*, del 1740 (Londra, Victoria and Albert Museum) (Tav. 73), appare modesto e contenuto.

Dal catalogo qui proposto traspare l'articolata trasformazione del ritratto privato, i cui canoni vennero fissati in ambito romano, poi rielaborati e modificati oltremontani, sempre in costante obbedienza alle esigenze della aristocrazia che ne dettava i criteri di realizzazione. Le prime sperimentazioni di Monnot e degli altri scultori locali – appartenenti alla stessa formazione – esaltarono la grandiloquenza dell'effigie, che rappresentava non soltanto il principale espediente formale della tradizione barocca ma, soprattutto, soddisfaceva l'esigenza delle formule elitarie della aristocrazia romana. Al contrario, quella britannica prediligeva un linguaggio formale più pacato, raffinato e rigoroso in cui riconoscersi. Era una scelta legata sia alla moda per l'antico sia al significato da dare alle effigi dei nobili.

La produzione di Bouchardon si pone tra queste fasi e il *busto del barone von Stosch* assume un ruolo particolare da cui dipende la progressiva appropriazione settecentesca dell'antico: l'immagine del grande erudito tedesco, fedele alle sue stesse specifiche indicazioni, incarna la riflessione che gli artisti

²⁴⁶ SHERF 2010a, pp. 110-111, cat. 4.

²⁴⁷ SCHERF 2010b, p. 106, fig. 77.

²⁴⁸ SCHERF 2010b, p. 106-107, fig. 79, con bibliografia precedente.

²⁴⁹ L'album di disegni ebbe inizio dagli anni romani e fu successivamente pubblicato nel 1755. Oggi è conservato presso la British Library.

condussero sulle opere greco-romane e costituisce il perno da cui, dalla semplice citazione classica in un'opera tipicamente barocca – come il busto di Monnot – si giunse alla consapevole e profonda rielaborazione in canoni antichi, espressa alla fine del XVIII secolo, ad esempio, da Christopher Hewetson (1737-1798).

II.5 I ritratti di Clemente XII, dei cardinali de Rohan e de Polignac e il modello della tradizione romana

Per la ritrattistica ufficiale destinata alle alte cariche ecclesiastiche Bouchardon attinse alla grande tradizione romana seicentesca come principale linguaggio di riferimento. La sanguigna del *busto del cardinale Borghese* (Tavv. 12-13) di Bernini è la prova della fonte iconografica e stilistica scelta dallo scultore come paradigma morfologico ed espressivo per interpretare i ritratti di questa tipologia. Bouchardon dimostrò la totale disinvoltura con cui riuscì a passare dal registro della pura arte antica all'altro di matrice barocca, utilizzando consapevolmente fonti figurative coerenti con il modello e con il contesto dell'opera da eseguire. Da Bernini e Algardi, i massimi artisti che dettarono i canoni del ritratto scultoreo, Bouchardon riprese le proporzioni, il taglio del busto, la sensibilità materica della carne e la ricerca di espressione. Egli ricorse, soprattutto, agli espedienti tecnici utilizzati da Bernini per rendere i personaggi più vivi e la loro presenza più immediata. Le opere di Bouchardon non possono definirsi “parlanti”, come quelle create dal maestro romano attraverso l'artificio delle labbra socchiuse, ma non perdono di spontaneità e naturalezza.

L'estate del 1730 fu il periodo più prolifico per Bouchardon, durante il quale ricevette le commesse per i ritratti di importanti cariche pubbliche. Alla fine di agosto, mentre stava lavorando alla versione marmorea del *busto del cardinale de Rohan* (Tavv.74-75), lo scultore aveva da poco terminato il modello della statua a grandezza naturale del *principe di Waldeck* (Tavv. 63-64) – di cui era in programma la successiva traduzione in marmo – e stava per intraprendere i lavori per il ritratto del *cardinale de Polignac*²⁵⁰.

Armand-Gaston-Maximilien de Rohan (1674-1749) nacque a Parigi da François de Rohan, principe di Soubise e tenente generale dell'esercito del re, e da Anne Julienne de Rohan-Chabot. Nel 1690, fu eletto canonico del grande capitolo di Strasburgo, nel 1701 coadiutore del vescovo di Strasburgo, principe vescovo di Strasburgo nel 1704 e, infine, fu fatto cardinale nel 1712. Egli giunse a Roma in compagnia dell'abate di Ravenna il 5 aprile 1730, in occasione del conclave che si concluse con l'elezione

²⁵⁰ CD, VIII, p. 136.

di Clemente XII Corsini, come successore di Benedetto XIII²⁵¹. Da Vleughels, De Rohan ottenne la possibilità di alloggiare presso l'*Académie* avendo, quindi, piena facilità di visitare i locali e gli ateliers dell'istituto e, conseguentemente, di prendere accordi con Bouchardon affinché si occupasse del proprio ritratto²⁵². La richiesta del busto avvenne subito dopo la nomina del pontefice e D'Antin, che desiderava il rimpatrio sia di de Rohan che di Bouchardon, cercò di convincere invano Vleughels a far realizzare l'opera a Parigi²⁵³.

A fine luglio del 1730, poco prima del rientro in patria del cardinale, Bouchardon terminò il modello in terracotta in sole due sedute e l'opera risultò così compiuta che Vleughels fece trarre anche un *moulage* in gesso da lasciare all'*Académie*²⁵⁴. Nel mese di agosto, lo scultore aveva già intrapreso i lavori per la traduzione in marmo, di cui il cardinale richiese due versioni²⁵⁵. Oltre a queste, dobbiamo annoverare un'ulteriore copia di proprietà di Pier Leone Ghezzi che lo stesso pittore cita in una lettera indicandone il costo pari a trecento scudi romani, escluso il blocco di marmo²⁵⁶. Purtroppo, di tutte le molteplici varianti dell'opera, oggi, non possediamo che quella conservata al Musée des Beaux Arts di Strasburgo, presso il Palazzo Episcopale, nella Biblioteca detta dei Vescovi.

La realizzazione dell'opera comportò diversi imprevisti, a cominciare da due partite di marmo di pessima qualità in cui «il s'est trouvé un fil dans le marbre; on en a eu un autre»²⁵⁷. Alla data del 27 settembre, il busto risultò terminato ma, nonostante l'ammirazione da parte dei cardinali de Polignac e

²⁵¹ Nella corrispondenza tra Vleughels e D'Antin ci sono continue informazioni sul suo stato di salute poiché il cardinale soffriva di gotta, vedi CD, VIII, passim. Sulla residenza del cardinale presso l'*Académie* vedi CD, VIII, p. 85.

²⁵² «M. l'abbé de Ravannes m'a témoigné qu'il souhaiteroit que Bouchardon fit le portrait de M. le Cardinal, mais qu'il craignoit bien que S. E. voulût partir aussitôt qu'il seroit en liberté», CD, VIII, p. 122.

²⁵³ «Bouchardon fera le portrait de M. le Cardinal de Rohan plus à son aise à Paris qu'à Rome, d'autant plus qu'il me tarde fort que cette Éminence en soit revenue», CD, VIII, p. 126.

²⁵⁴ LUDMANN 1979, p. 22.

²⁵⁵ «Bouchardon a fini la terre du portrait de S. É., qui en est satisfaite; aussi est-il très bien, et elle souhaite qu'on en fasse deux en marbre; j'aurai l'oeil là-dessus et j'espère qu'elle sera bien servie», CD, VIII, p. 128. È interessante un'altra lettera di Vleughels di ambigua interpretazione. Durante il suo breve soggiorno, de Rohan avrebbe incaricato uno scultore del paese di fare un busto del cardinale Albani, il quale desiderava probabilmente ottenere un ritratto simile a quello di Bouchardon. Dal documento sembra evidente che l'artista italiano di ignota identità non fosse alla pari dello scultore francese, che consegnò un'opera di eccellente fattura in sole due sedute: «Demain, qui sera jeudi, M. le Cardinal de Rohan doit venir à l'Académie. Je ferai tout ce que je pourrai pour le bien recevoir; j'ai l'honneur de le voir très souvent. J'ai si bien fait en sorte que, dans le peu de temps qu'il a séjourné à Rome, qu'il en a trouvé pour laisser faire son portrait à Bouchardon, qui s'est acquitté au contentement de S. É. Il a encore eu la bonté de le laisser commencer à un sculpteur du pais, qui le doit faire pour M. le Cardinal Albani, qui le veut avoir; mais, comme je lui prédis, il est dommage qu'il prodigue ses momens à de pareils ouvriers. Je ne sçais même s'il le pourra finir, quoiqu'il ait eu trois séances. Bouchardon n'en a eu que deux, et c'est déjà une belle chose», CD, VIII, p. 126.

²⁵⁶ DORATI DA EMPOLI 2008, p. 107. La testa del cardinale è citata nell'Inventario del 1762 dei beni presenti in casa Ghezzi.

²⁵⁷ CD, VIII, p. 174, lettera del 18 gennaio 1731. Anche il secondo pezzo di marmo presentò lo stesso problema ma fortunatamente il filo si trovava nella parte alta del blocco perciò fu semplice rimuoverlo, vedi CD, VIII, pp. 181-182. Questo inconveniente era accaduto anche a Bernini durante la esecuzione del ritratto di *Scipione Borghese* che «come narrano i Borghesi, a uno stadio avanzato della lavorazione presentò una rottura lungo la fronte del cardinale a causa di un "pelo nel marmo"» (BALDINUCCI 1682, pp. 7-8), vedi MONTANARI 2000, pp. 308-311, cat. 25.

Albani, Vleughels si dimostrò perplesso sul risultato finale e il busto fu spedito soltanto nel 1732, quando alla carica di ambasciatore giunse il duca di Saint'Aignan²⁵⁸.

Charles Nicolas Cochin (1715-1790) fornisce ulteriori notizie sulle vicende collezionistiche del busto riportando un aneddoto riguardo i rapporti tra Coustou e Bouchardon. Il biografo racconta che il busto era collocato al palazzo di Saverne, in Alsazia, di proprietà dell'episcopato di Strasburgo, residenza della famiglia de Rohan. Il suo maestro Coustou, che pure aveva realizzato un ritratto del cardinale, fece rimuovere quello del giovane allievo – trasferito a Strasburgo – per dare visibilità al proprio. Bouchardon, fortemente infastidito, esplicitò le differenze qualitative delle due opere che, ovviamente, erano a vantaggio della propria, definendo il busto «de M. Coustou étoit mauvais, quec'étoit une borne», ovvero un grezzo blocco di pietra²⁵⁹. È proprio Cochin a restituire dignità all'opera di Coustou riconoscendone una migliore resa della capigliatura, accostandola alla lavorazione che lo scultore aveva brillantemente manifestato nelle figure dei palafrenieri nel gruppo scultoreo equestre di Marly (oggi al Louvre di Parigi). In effetti, sorvolando sullo stato conservativo, i capelli del cardinale realizzati da Bouchardon sono appena definiti con un leggero accenno dei boccoli. Dalla vicenda apprendiamo non solo l'indole competitiva e scontrosa dello scultore – che arrivò anche a denigrare il proprio mentore – ma anche l'originale collocazione del busto. Lo scambio delle due opere avvenne sicuramente entro la morte di Coustou, nel 1742, probabilmente già nel 1740, in occasione del nuovo allestimento dell'arredamento del palazzo di Strasburgo.

Durante gli anni rivoluzionari, l'opera passò nelle collezioni del Musée de L'Aubette, in cui rimase per diverso tempo nei depositi. Nel 1870, durante la guerra franco-germanica, il busto si salvò miracolosamente dai bombardamenti, riportando notevoli danni causati dai colpi di granata, come la rottura del naso. Il ritratto del cardinale tornò di proprietà dei Rohan grazie a un dono della famiglia Schwartz-Minck²⁶⁰, prima nella sala del Sinodo – posto su una consolle in legno, come mostrano le testimonianze fotografiche (Tav. 76); infine, nel suo luogo originario, ovvero la Biblioteca.

La superficie annerita dalle fiamme e le crepe del marmo (si nota la ricongiunzione del naso originale) non restituiscono le qualità di lavorazione che normalmente sono riscontrate nelle opere dello scultore. La struttura del volto e i dettagli che caratterizzano la figura comprovano, tuttavia, la mano autografa di Bouchardon: il mento arrotondato e il sottomento così pronunciato descrivono la carnosità del

²⁵⁸ Queste furono le parole di Vleughels: «Comme le portrait de M. le Cardinal de Rohan est fini, je lui écris aujourd'hui pour qu'il m'instruise de sa volonté pour le faire partir. On en est ici très content. Mgrs les Cardinaux de Polignac et Albani en ont fait compliment à Bouchardon. J'ai eu soin d'aller souvent le voir travailler; il me paroît bien; mais je ne doute nullement qu'on y trouve quelque chose à reprendre, car à quoi ne trouve-t-on pas à redire? Il n'y a point d'ouvrages parfaits au monde et on se plaît à les attaquer par leur foible ; ce qui est beaucoup plus aisé qu'à faire mieux», CD, VIII, p. 253.

²⁵⁹ COCHIN 1880, p. 93; la "borne" è una pietra che indica le distanze chilometriche lungo un percorso; le più antiche erano dei blocchi di pietra sbazzate a basi parallelepedi o arrotondate.

²⁶⁰ LUDMANN 1985, pp. 24-27.

viso del cardinale, mentre il bavero della mozzetta sollevato e spiegazzato rappresenta l'espedito per donare movimento e vivacità alla composizione a cui Bouchardon ricorrerà poco dopo nel busto del cardinale de Polignac.

Il successo dell'opera fu immediato. Il busto fu oggetto di ammirazione, non solo dal cardinale che si dimostrò letteralmente innamorato ma anche dalle più illustri personalità in visita all'accademia, tra cui il nuovo ambasciatore francese, il duca di Saint'Aignan²⁶¹. È interessante questa testimonianza poiché fa emergere quanto le opere d'arte fossero centrali nei salotti culturali – ambienti in cui l'*Académie* ormai era protagonista – e usate come prova materiale della fiducia da concedere ad un artista.

Al successo dell'effigie di De Rohan, seguì quello del ritratto del *cardinale de Polignac*, oggi al Musée Bossuet di Meaux (Inv. 21.111) (Tav. 77), intrapreso nell'agosto del 1730 e terminato nel settembre del 1731, così come indica la firma retrostante (MELCHIOR CARD. DE POLIGNAC. AET. LXX. BOUCHARDON ROMAЕ MDCCXXXI)²⁶². I rapporti professionali tra lo scultore e il cardinale risalgono ai primi anni in cui Bouchardon fu a Roma, coinvolto nei restauri della collezione di antichità dell'alto prelato.

La corrispondenza tra i busti di de Polignac e de Rohan chiarisce che quest'ultimo fu l'esempio di riferimento: nonostante Polignac avesse già ben due ritratti, uno marmoreo di Antoine Coysevox (Tav. 78), del 1718, e l'altro eseguito a Roma dal pittore *pensionnaire* Delobel, nel 1729, il cardinale desiderò aggiungerne un terzo realizzato dallo scultore più promettente dell'*Académie* e della scena artistica contemporanea.

Bouchardon era pienamente consapevole del successo che aveva ormai raggiunto in entrambi gli ambienti: con tono compiaciuto, scrisse al padre che il ritratto del cardinale sarebbe servito come esempio a cui potevano ispirarsi «tous nos poëte» francesi residenti a Roma, elevando sé stesso e, più in generale, la disciplina della scultura alla nobiltà della poesia²⁶³. Effettivamente l'opera, così come il busto del Pontefice, può essere considerata una sintesi tra la grande ritrattistica di matrice berniniana e algardiana – che ancora accentrava le sperimentazioni degli scultori della prima metà del Settecento – e la tecnica del cosiddetto pittoricismo francese, oppure, per usare le parole di Caylus, «l'expression des chairs»²⁶⁴, termini con i quali si designava la peculiarità plastica di rendere la sensibilità e la delicatezza della carne.

²⁶¹ Dal commento di Saint'Aignan: «je lui ris apporter le portrait de M. le Cardinal de Rohan dont il fut épris et fit beaucoup de caresses à Bouchardon, que Son Eminence eut la bonté de lui présenter», CD, VIII, p. 311.

²⁶² CD, VIII, p. 136. Sul busto di *de Polignac* si rimanda a DE POLIGNAC 1998, p. 25, cat. 3; DESMAS 2005b, p. 146, cat. 28; DESMAS 2016a, pp. 128-129, cat. 52.

²⁶³ RNOT 2002, II, pp. 116-117.

²⁶⁴ CAYLUS 1762, p. 35.

Come ricorda Vleughels: «Je ferai poser dans notre appartement les portraits de LL. ÉÉ. les Cardinaux de Rohan et de Polignac, si V. G. le trouve bon; ce sont deux excellens bustes qui peuvent tenir leur place partout, tant par leur beauté que par le mérite de ceux qu'ils représentent»²⁶⁵.

Il cardinale de Polignac volle evidenziare l'eccezionalità del risultato facendo realizzare dallo scultore un pregiatissimo piedistallo, oggi perduto, ricavato da un frammento di colonna in granito, proveniente dalle terme di Diocleziano su cui lo scultore applicò dei decori in bronzo²⁶⁶.

Una volta raggiunta Parigi, il busto del cardinale fu esposto al Salon del 1737, all'interno della sezione aggiuntiva *des Messieurs les Agréés de l'Académie*, insieme a numerose opere romane di Bouchardon – per la maggior parte disegnate a sanguigna²⁶⁷.

Bouchardon intraprese il ritratto di *Clemente XII* (Tav. 79) mentre lavorava parallelamente ai due busti dei cardinali, precisamente a partire dal mese di ottobre del 1730. Lo scultore ottenne la commessa grazie alla sinergica azione di Vleughels e di de Polignac²⁶⁸. Dai sistematici aggiornamenti che Vleughels inviava alla Corona, è stato possibile quantificare i tempi di realizzazione impiegati dallo scultore per il modello in terracotta, pari a quattro giorni, da mercoledì fino alla mattina della domenica²⁶⁹. Il ritratto del pontefice, oggi a Palazzo Corsini di Firenze, è l'unico di cui si conserva ancora la versione preparatoria (Los Angeles, Fine Arts Museum, Legion of Honor, Inv. 54899) (Tav. 80), oltre a quello di *John Hervey* (Tav. 57)²⁷⁰. Tra le derivazioni tratte dal modello, si è aggiunto di recente il busto in gesso patinato a bronzo – comparso sul mercato antiquario – da datare tra il 1730 e il 1731 (Tav. 81)²⁷¹. L'opera è da identificare con una delle copie in gesso che Vleughels e D'Antin richiesero a Bouchardon, destinate sia alla collezione dell'*Académie* sia alla corte francese come matrice da cui trarre monete con l'effigie del sovrano. Nonostante Bouchardon si fosse dimostrato contrario e maldisposto

²⁶⁵ CD, VIII, p. 275-276.

²⁶⁶ Per la descrizione del piedistallo e l'utilizzo di basi nella ritrattistica della prima metà del Settecento si rimanda al paragrafo I.6.

²⁶⁷ GUIFFREY 1869 (1737), p. 31.

²⁶⁸ Vleughels godeva di ottimi rapporti con Annibale Albani che sicuramente garantirono a Bouchardon l'incarico. Ma con grande modestia il direttore dimostrò la sua gratitudine per l'intercessione di Polignac: «Je dirai dans la suite à V. G. ce qu'il sera du portrait du Pape; je suis un peu connu de son neveu, et sur bien des choses il a la bonté de se fier à moi; mais je ne veux pas qu'on sçache ici que ce soit moi qui aye procuré ce portrait à Bouchardon. M. le Cardinal de Polignac y a bonne part; ainsi, comme je le dois, je lui en laisse tout le mérite», CD, VIII, pp. 149-150.

²⁶⁹ «Le portrait de Sa Sainteté fut commencé, comme je l'ai écrit à V. G., mercredi dernier, et il fut fini dimanche après-midi qui fit admirer le sculpteur, tant pour sa promptitu que pour son habileté, car il n'a été que trois heures et demie à faire la tête. Le Pape est très content, et tous ceux qui l'ont vue; outre que la est très ressemblante, elle est d'un très beau travail. J'ai toujours été présent lorsqu'on a travaillé, Sa Sainteté m'ayant fait connoître qu'elle le souhaitoit ainsi; j'ai quelquefois resté une demie heure seul avec elle; le Pape me faisoit la grâce de me parler comme si j'étois quelque chose. Il me fit avertir dimanche à midi; nous y fumes et le portrait fut fini», CD, VIII, pp. 151-152.

²⁷⁰ DESMAS 2016a, pp. 130-131, cat. 53. Vedi anche DESMAS 2005a, p. 146, cat. 29.

²⁷¹ Catalogo della Biennale di Antiquariato di Firenze 2017, esposto da GalloFineArt. Provenienza del busto, antecedente la collezione della Galleria d'arte milanese GalloFineArt: Palazzo Corsini, Firenze, marzo 1731; Collezione Privata, Roma; Collezione Privata, New York. Il busto fu presente alle aste del 2003 (Venezia, Semenzato, 4 maggio, lot. 540) e del 2007 (Finarte, 17 aprile, lot. 56), vedi DESMAS 2012, p. 310, n. 118; DESMAS 2016a, pp. 130-131, cat. 53.

a procurare delle riproduzioni, avendo «seulement lâché un petit dessein en profil pour envoyer en Lorraine»²⁷², lo scultore realizzò il busto in gesso che fu registrato da Thomas Dereham, alla data del 17 marzo del 1731: «un plâtre du pape fait par Monsieur Bouchardon de l'Académie de France, qui est très rassemblant»²⁷³.

Il disegno del busto del cardinale, di cui oggi non rimane traccia, fu inviato in Lorena poiché lì viveva un famoso medaglista, Ferdinand de Saint-Urbain, che nel 1735 fu ricompensato da Clemente XII con il titolo di Cavaliere di Cristo in cambio di una medaglia incisa in suo onore²⁷⁴.

A Roma, invece, il Papa dispose che si producessero «des écus où fût représenté son portrait, et qu'il vouloit qu'on fit un dessein d'après le buste qu'on vient de finir»²⁷⁵. La questione sul medaglista da scegliere per la diffusione di monete con l'effigie del papa aveva impegnato molto il direttore dell'*Académie*, poiché scarseggiavano professionisti in grado di mantenere sulla superficie metallica le qualità scolpite nel marmo: ci si dovette accontentare di un certo «M. de Cotte le fils, qui n'est, en vérité, ni belle ni ressemblante, mais il n'y en a point d'autres»²⁷⁶.

Dalle fonti è possibile rivivere l'atmosfera che si era creata durante le quattro sedute concesse a Bouchardon per realizzare il ritratto al pontefice, alla costante presenza del cardinale nipote Neri Corsini e di Vleughels. Nella lettera inviata al padre, Bouchardon racconta l'inibizione provata al cospetto del papa che, al contrario, «me dit en bon françois qu'il n'avoit pas besoin d'interprète, que je pouvoit lui parler et le faire mètre comme je soitoit»²⁷⁷, dimostrandosi affabile e benevolo.

²⁷² CD, VIII, p. 156, lettera di Vleughels a D'Antin del 2 novembre 1730.

²⁷³ VETTER 1962, pp. 51-52, 68-69, fig. 6.

²⁷⁴ CD, VIII, p. 156. Si trattò di un vero e proprio rifiuto da parte di Vleughels e Bouchardon di fornire delle copie in gesso del busto: «Hier, je refusai à M. le baillly Antinori, petit-neveu de Sa Sainteté, un plâtre du portrait du Pape qu'il vouloit envoyer à Florence; ce n'a pas été sans peine; je m'en excusai par de bonnes raisons; il auroit bien souhaité qu'elles ne fussent pas si bonnes. Je désire qu'il s'en contente. Ce que Bouchardon a envoyé au graveur de Lorraine n'est que le trait d'un profil qui, entre les mains d'un habile homme, peut produire une très belle médaille», CD, VIII, p. 166.

²⁷⁵ CD, VIII, p. 156.158-159.

²⁷⁶ «[...] Je vis dernièrement Ameranus, qui est le graveur de la monoye du Pape; je lui parlai du portrait de Sa Sainteté que nous avions au logis; il me dit qu'il enavoit entendu parler et qu'il le verroit volontiers, et, comme je hazardai de lui dire que cela pourroit servir pour faire des médailles et de la monoye, je m'apperçeus aussitôt que je m'étois un peu trop avancé, car il me répondit qu'il n'en avoit pas besoin, qu'il avoit ce portrait, et d'après nature, que cela suffisoit. La vanité est souvent compagne de l'ignorance. Il paroit des médailles du Pape, et j'en ai même envoyées en France une à M. de Cotte le fils, qui n'est, en vérité, ni belle ni ressemblante, mais il n'y en a point d'autres; je ne sçai si, lorsqu'on réussit de cette façon, on doit s'imaginer qu'on n'a pas besoin d'aide. On voit de belles monoyes, de belles médailles des anciens Papes; mais, à présent, ici, tout dégénère [...].», CD, VIII, p. 166.

²⁷⁷ «Je fais présentement le portrait du pape en marbre. Il m'a donné quatre audience pour faire le modèle. Je demandé à Sa Sainteté la permission de lui baiser les pieds; il me l'accorda et, en me prosternant devant lui, il me dit en fraçois que c'étoit ma vertu à qui il failloit les baiser. Pendant les quatre audience, je n'osoit pas parler au pape, je ne parloit qu'au cardinal Courcini, son neveu, qui étoit à coté de moi: le pape me dit en bon françois qu'il n'avoit pas besoin d'interprète, que je pouvoit lui parler et le faire mètre comme je soitoit», ROSEROT 1908, p. 29.

Clemente XII si ritenne ampiamente soddisfatto del modello che «*outré que la est très ressemblante, elle est d'un très beau travail*» e, quando la versione marmorea fu terminata, l'ammirazione fu unanime «*puisque les Italiens y donnent leurs applaudissemens*»²⁷⁸.

Il successo tra la cerchia romana è confermato dalla richiesta del cardinale Alessandro Albani di avere una seconda versione in marmo da collocare nel proprio palazzo, come era uso nei palazzi nobiliari. L'opera fu effettivamente iniziata da Bouchardon, come dimostrano alcune lettere inviate dallo stesso scultore e dal direttore dell'accademia²⁷⁹. Tuttavia, in assenza di una prova materiale, non possiamo dimostrare che il marmo sia stato effettivamente portato a compimento.

²⁷⁸ CD, VIII, pp. 152, 233.

²⁷⁹ CD, VIII, p. 220; CARNADET 1885, p. 35; RONOT 2002, II, n. 23, p. 117.



Tavola 26 L. S. Adam, *Testa di una delle figlie di Lycomede*, 1729-1732, marmo, Berlino, Skulpturensammlung (Crediti: RASPI SERRA 1998)



Tavola 27 L. S. Adam, *Testa di Deidamie*, 1729-1732, marmo, Postdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Crediti: RASPI SERRA 1998)



Tavola 28 L. S. Adam, *Testa di Ulisse*, 1729-1732, marmo, Berlino, Skulpturensammlung (Crediti: RASPI SERRA 1998)



Tavola 29 L. S. Adam, *Giovane ragazza che si allaccia i sandali*, 1729-1732, marmo, Berlino, Skulpturensammlung, particolare



Tavola 30 L-S. Adam, *Nettuno*, 1725, terracotta, Los Angeles, LACMA (Crediti: Peter Brenner, Steve Oliver, and Jonathan Urban - Los Angeles County Museum of Art)



Tavola 31 L-S. Adam, *Nettuno*, 1725-1727, marmo, Postdam, Palazzo Sanssouci



Tavola 32 L-S. Adam, *Amphitrite*, 1725, terracotta, Chicago, Chicago Institute of Art (Crediti: CC0 Public Domain Designation)

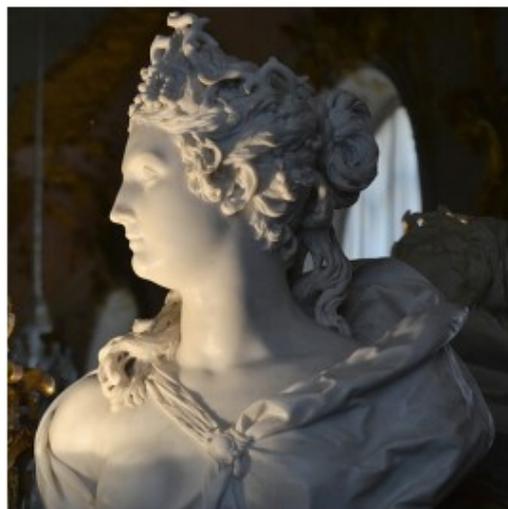


Tavola 33 L-S. Adam, *Amphitrite*, 1725-1727, marmo, Postdam, Palazzo Sanssouci (Crediti: Fabian Fröhlich)



Tavola 34 Gianlorenzo Bernini, *Nettuno e Tritone*, 1622-23, marmo, Londra, Victoria and Albert Museum (Crediti: Victoria and Albert Museum)



Tavola 35 L-S. Adam, *Nettuno calma le acque*, 1737, marmo, Parigi, Musée du Louvre (Crediti: RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/image RMN-GP)



Tavola 36 L-S. Adam, *Il Trionfo di Nettuno e Amphitrite (Bacino di Nettuno)*, 1735, bronzo, Parigi, Chateau de Versailles (Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais/Didier Saulnier)



Tavola 37 L-S. Adam, *Acqua (Teti)*, 1730, marmo, Parigi, collezione privata



Tavola 38 L-S. Adam, *Acqua (Teti)*, ante 1730, terracotta, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage



Tavola 39 L-S. Adam, *Fuoco (Plutone)*,
post 1746, marmo, Parigi, collezione
privata



Tavola 40 L-S. Adam, *Fuoco*, ante
1730, terracotta, San Pietroburgo,
Accademia di Belle Arti



Tavola 41 L-S. Adam, *Aria (Borea)*, marmo, post 1746, Parigi, collezione privata



Tavola 42 L-S. Adam, *Terra (Cibeles)*, marmo, post 1746, Parigi, collezione privata



Tavola 43 L-S. Adam, *Testa di Dolore*, 1732, marmo, Roma, Accademia di San Luca



Tavole 44-45 Da Charles Le Brun, *Méthod pour apprendre à dessiner les Passions*, 1667



Tavola 46 L-S. Adam, *Testa di Dolore*, 1732, marmo, Roma, Accademia di San Luca, particolare



Tavola 47 Gianlorenzo Bernini, *Anima Dannata*, 1732, marmo, Roma, Palazzo di Spagna

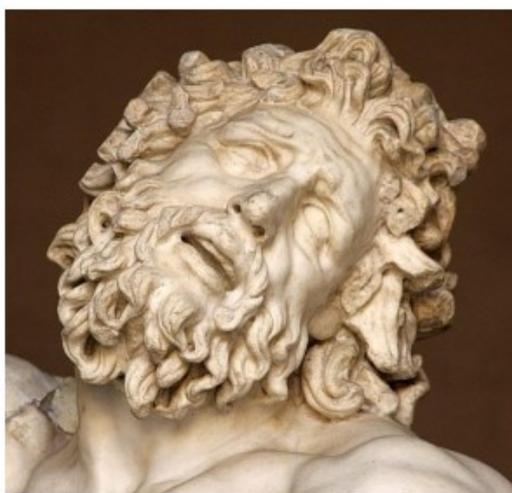


Tavola 48 Agesandro, Polidoro e Atanadoro, *Laocoonte*, I secolo a.C., marmo, Roma, Musei Vaticani, particolare



Tavola 49 L-S. Adam, *Luigi XV nelle vesti di Apollo*, 1741-1745, marmo, Collezione privata



Tavola 50 L-S. Adam, *Luigi XV nelle vesti di Apollo*, 1741-1745, terracotta, Nancy, Musée lorrain



Tavola 51 Carle Vanloo, *San Francesco che riceve le stigmate*, 1730, olio su tela, Tarascona, chiesa di Santa Marta



Tavola 52 L-S. Adam, *Jean François Rogier*, 1757, terracotta, già Musée des Beaux Arts de Reims, oggi perduto (Crediti: Musée des Beaux Arts de Reims)



Tavola 53 Edme Bouchardon, *Busto del Barone Von Stosch*, 1727, marmo, Berlino, Bode Museum (Crediti: Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz; Fotograf/in: Jörg P. Anders)

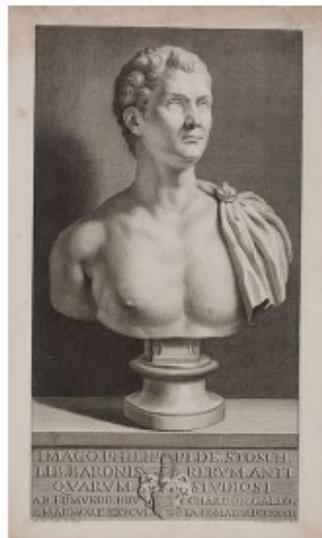


Tavola 54 Georg Martin Preissler, Johann Justin Preißler, da E. Bouchardon, *Ritratto di Philipp von Stosch*, 1732, incisione, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek



Tavola 55 *Ritratto di Traiano*, 98-117 d.C., marmo, Roma, Musei Capitolini (Crediti: Musei Capitolini, Roma)



Tavola 56 Edme Bouchardon, *Busto di John Gordon*, 1728, marmo, Scozia, Highland Council, Inverness Museum Art Gallery

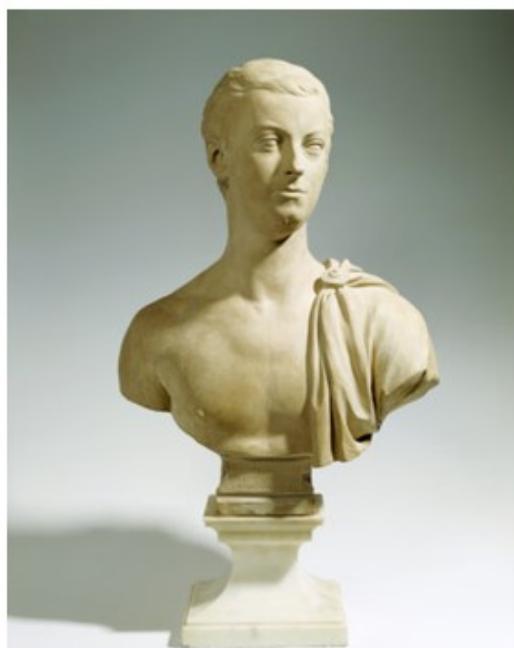


Tavola 57 Edme Bouchardon, *Busto di Lord Hervey*, 1729, terracotta, Ickworth, Bristol Collection (Crediti: National Trust Images)



Tavola 58 Edme Bouchardon, *Busto di Lord Hervey*, 1729, marmo, Dorset, Melbury House



Tavola 59 Edme Bouchardon, *Busto di Lady Lechmere*, 1730-1731, marmo, Londra, Westminster Abbey, particolare



Tavola 60 *Monumento funebre a Sir Thomas Robinson (Filippo Della Valle) e Lady Lechmere (Bouchardon)*, 1707, Londra, Westminster Abbey



Tavola 61 Edme Bouchardon, *Busto Madame Vleughels*, 1731-1732, marmo, Parigi, Musée du Louvre (Crediti: Musée du Louvre/Thierry Ollivier)



Tavola 61a Huber Robert, da Edme Bouchardon, *Busto Madame Vleughels*, 1760-1765, sanguigna, Varsavia, Biblioteca dell'Università



Tavola 62 E. Bouchardon, *Busto della Duchessa di Buckingham*, 1731-1732, marmo, Gran Bretagna, Collezione privata



Tavola 63 Edme Bouchardon, *Progetto per la statua del Principe di Waldeck*, 1730, pietra nera e grafite, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Crediti: Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais - Photo S. Nagy)

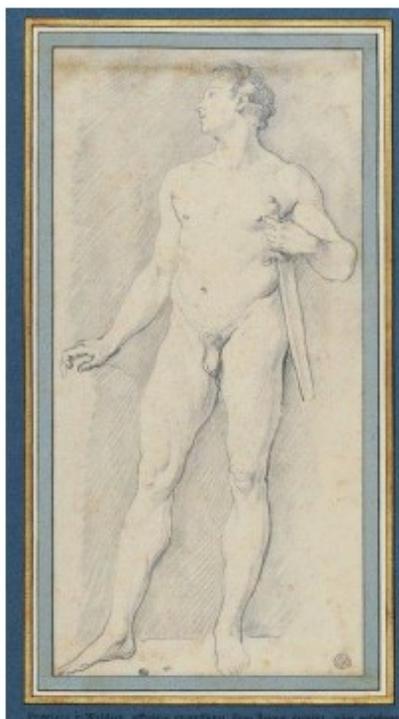


Tavola 64 Edme Bouchardon, *Studio di nudo per la statua del Principe di Waldeck*, 1730, pietra nera e grafite, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Crediti: Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais - Photo S. Nagy)



Tavola 65 Pierre Etienne Monnot, *Busto di Lord Cecil, Conte di Exeter, e la moglie Anne Cavendish*, 1701, marmo, Lyncolnshire, Burghley House (Crediti: Burghley House Preservation Trust Limited)



Tavola 66 Pierre Etienne Monnot, *Monumento funebre di Lord Cecil, Conte di Exeter, e la moglie Anne Cavendish*, 1704-1706, marmo, Stamford, St. Martin's



Tavola 67 Francesco Maratti, *Busto di Lord William Cecil*, 1701, marmo, Lincashire, Burghley House (Crediti: Burghley House Preservation Trust Limited)



Tavola 68 Vincenzo Felici, *Busto di John Percival, I Conte di Egmont*, 1707, marmo, Londra, National Portrait Gallery



Tavola 69 Michael Rysbrack, *Daniel Finch, Secondo Conte di Nottingham*, 1723, marmo, Londra, Victoria and Albert Museum



Tavola 70 Michael Rysbrack, *busto del visconte Bolingbroke*, 1732, marmo, Petworth, Petworth House

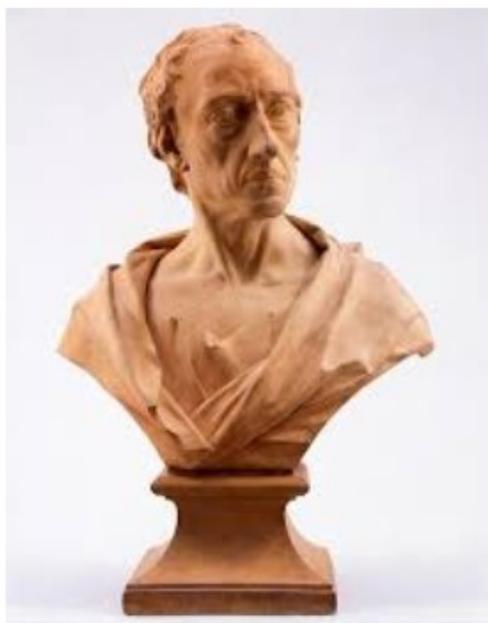


Tavola 71 Louis-François Rubilic, *busto del poeta Alexander Pope*, 1738, marmo, Birmingham, The Barber Institute Fine Arts (Crediti: The Barber Institute of Fine Arts)



Tavola 72 Louis-François Rubilic, *Sir Andrew Fontaine*, 1747, marmo, Wilton House



Tavola 73 Peter Scheemakers, *busto di Richard Temple, Visconte di Cobham*, 1740, marmo, Londra, Victoria and Albert Museum (Crediti: Given by Dr W. L. Hildburgh FSA)



Tavole 74-75 Edme Bouchardon, *Busto del cardinale Armand-Gaston-Maximilien de Rohan*, 1730, marmo, Strasburgo, Palazzo Episcopale de Rohan, Biblioteca dei Vescovi (Crediti: Musées de Strasbourg - M. Bertola)



Tavola 76 Edme Bouchardon, *Busto del cardinale Armand-Gaston-Maximilien de Rohan*, 1730, marmo, Strasburgo, Palazzo Episcopale de Rohan, precedente collocazione nella stanza del Sinodo (Crediti: Musées de Strasbourg - M. Bertola)



Tavola 77 Edme Bouchardon, *Busto del cardinale de Polignac*, 1731, marmo, Meaux, Musée Bossuet



Tavola 78 Antoine Coysevox, *Busto cardinale de Polignac*, 1718, marmo, Versailles, Musée National de châteaux de Versailles et de Trianon (Crediti: RMN-GP - Château de Versailles)/Gérard Blot)



Tavola 79 Edme Bouchardon, *Busto di Clemente XII*, 1730-1731, marmo, Firenze, Palazzo Corsini



Tavola 80 Edme Bouchardon, *Busto di Clemente XII*, 1730, terracotta, Los Angeles, Fine Arts Museum, Legion of Honor (Crediti: 2020 Fine Arts Museums of San Francisco)



Tavola 81 Edme Bouchardon, *Busto di Clemente XII*, 1730, gesso patinato a bronzo, collezione privata (Crediti: Galleria Gallo Fine Art)

III Il caso di Michelange Slodtz

III.1 1728-1736: gli anni di Michelange Slodtz presso l'*Académie de France* a Roma

Al concorso del 1726 dell'*Académie royale* Slodtz ottenne soltanto la seconda medaglia. Lo scultore riuscì ad aggiudicarsi ugualmente la borsa di studio per il soggiorno di formazione a Roma grazie alla rinuncia di Jean-Baptiste II Lemoyne (1688-1737) il quale, vincitore, nel 1725, della prima medaglia, preferì accudire il padre malato a Parigi. Alla insolita circostanza, si aggiunse la potestà del soprintendente D'Antin che – ciononostante – aveva premiato Slodtz tra gli allievi più promettenti²⁸⁰.

Nato a Parigi il 27 settembre del 1705 dallo scultore Sébastien Slodtz di origine fiamminga, René-Michel fu il figlio più giovane e più capace rispetto ai fratelli – anch'essi scultori – Sébastien-Antoine (1695-1754) e Paul-Ambroise (1702-1758). Per queste sue doti, Slodtz fu presto chiamato in famiglia Michelange, soprannome che si mantenne per il resto della sua vita²⁸¹.

Del gruppo degli artisti francesi ammessi all'*Académie* di Roma per l'anno 1728, composto dai pittori Pierre Subleyras, Michel François Dandré-Bardon, Bernard (definito nella *Correspondance* pittore di architetture), Pierre Charles Trémolières, Louis-Gabriel Blanchet e dall'architetto Etienne Le Bon, Slodtz fu l'unico scultore²⁸². Nonostante il giovane avesse precocemente dimostrato una propensione per le abilità scultoree, la pratica svolta presso la bottega del padre non gli assicurò una preparazione adeguata. In una lettera Vleughels aveva ritenuto il neo ammesso Slodtz ancora troppo inesperto per dedicarsi alla lavorazione del marmo, capacità che il giovane avrebbe presto acquisito «puis la sculpture est, sans comparaison, plus facile que la peinture»²⁸³. Secondo il direttore la rapidità di apprendimento di

²⁸⁰ CD, VII, p. 398. Slodtz aveva già partecipato al concorso del 1724, all'età di diciannove anni, presentando un bassorilievo, oggi perduto, con la scena tratta dall'Antico Testamento *Gli abitanti di Sodoma colpiti dalla cecità nel momento in cui attorniarono la casa di Lot*, con cui lo scultore ottenne già una seconda medaglia, vedi SOUCHAL 1967, p. 60.

²⁸¹ Le principali fonti biografiche dello scultore sono costituite da CASTILLON 1775 (1766), pp. 133-144; COCHIN 1765; DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, pp. 367-375. Per la famiglia degli Slodtz si rimanda al fondamentale studio di SOUCHAL 1967. Non si può dimostrare che il soprannome derivi dalla realizzazione del *Cristo* di Michelangelo Buonarroti, poiché nella corrispondenza diplomatica Slodtz viene sempre citato con il suo cognome. Soltanto ne l'*Extrait des comptes des bâtiments de l'Année 1728* (10 marzo-8 settembre) (CD, VII, p. 401), in cui sono annotate le spese del viaggio da Parigi a Roma pari a 200 scudi, lo scultore è indicato con il nome Michel Slodtz. Inoltre, è lo stesso biografo DEZAILLER D'ARGENVILLE (1787, II, p. 368, n.3) a collegare le origini del soprannome Michelange alla prima giovinezza dello scultore, attribuitogli dal padre, fratelli e colleghi.

²⁸² Così come ricorda il resoconto dell'avanzamento della formazione degli alunni, nel 1735: «Sublairs est entré à l'*Académie* le 2 novembre 1728. Slodtz est entré la même année et le même jour», CD, IX, p. 145 (*État des pensionnaires de l'Académie en l'année 1735*).

²⁸³ L'affermazione di Vleughels affonda direttamente nella delicata *querelle* sulla superiorità tra pittura e scultura che aveva interessato i salotti artistici dal Rinascimento fino al secolo dei Lumi. Lo scultore Falconet era uno dei maggiori sostenitori dell'arte plastica, vedi BEAULIEU 1992, pp. 173-185. L'amico Diderot, nella presentazione al Salon del 1765, introdusse un dibattito dialettico in cui metteva a confronto le due arti, vedi DIDEROT 1818, pp. 145-151. Diversamente, in ambiente romano, il principio su cui si fondava l'Accademia di San Luca era il concetto di *aequa potestas*, ovvero di pari dignità tra le tre arti fondata sul Disegno, vedi CIPRIANI, VALERIANI 1989; CIPRIANI 2000; BROOK 2010. Sulle capacità scultoree di Slodtz, Vleughels affermò: «Desjà le sr Slodtz a commencé à travailler; il n'a pas une grande pratique de travailler le marbre,

Slodtz sarebbe stata avvantaggiata anche dalla presenza dei due colleghi scultori, Adam e Bouchardon «qui s'en acquittent à merveille; ainsi, il [Slodtz] profitera de leur sçavoir-faire et de leurs avis, car j'entretiens bien de l'émulation entre eux»²⁸⁴.

Nel 1729, dopo il tentativo di Vleughels di coinvolgere Slodtz ad eseguire l'effigie scultorea di *Luigi XV*, lo scultore fu impiegato nella copia della testa antica della figura di *Demostene*, oggi perduta, legata alla serie di *Solone*, *Socrate*, *Platone*, *Pitagora* ed *Euripide* che si trovavano all'interno dell'*Académie*²⁸⁵. Il risultato ottenuto doveva essere di buona qualità se, nel 1745, Slodtz chiese a Tournhem, allora *surintendant des Batiments*, di riportare l'opera in Francia. Tuttavia, il tentativo non andò a buon fine poiché la testa di *Demostene* risulta presente nei locali dell'*Académie* sia nell'inventario del 1758 sia in quello del 1796, seppur in un cattivo stato di conservazione²⁸⁶. La condizione precaria e il trasferimento dell'*Académie* a Villa Medici nel 1804 causarono sicuramente il mancato rinvenimento dell'opera.

La partenza di Adam e Bouchardon comportò la necessità da parte di Vleughels di mantenere l'alto livello artistico nella disciplina della scultura raggiunto grazie alla loro esperienza, sia nel contesto accademico sia in quello capitolino. Slodtz doveva dimostrare tutto il suo *génie* con la prima copia ufficiale da inviare alle residenze parigine: nel 1730 fu accordato l'incarico di riprodurre in marmo il *Cristo* di Michelangelo, conservato nella chiesa di Santa Maria Sopra Minerva²⁸⁷. La statua, oggi all'Hôtel des Invalides di Parigi, ebbe una lunghissima gestazione dalla sgrossatura del blocco di marmo – iniziata soltanto all'inizio del 1732 – alla consegna del lavoro nell'agosto del 1736, a causa di un prolungato malesere di Slodtz²⁸⁸. La dilazione del soggiorno a Roma dello scultore dipese certamente dal ritardo della consegna dell'opera²⁸⁹, a cui si aggiunsero i numerosi incarichi provenienti dalle committenze private,

mais on voit qu'il s'en tirera bien», CD, VIII, p. 14, lettera del 10 marzo 1729. Ancora, nella lettera del 5 agosto del 1735, Vleughels evidenziò come Slodtz avesse raggiunto il livello artistico di Bouchardon, vedi CD, IX, p. 189.

²⁸⁴ CD, VIII, p. 14.

²⁸⁵ CD, VIII, p. 6; SOUCHAL 1967, p. 654, cat. 143.

²⁸⁶ Per i due documenti si rimanda a CD, XI, p. 224 e a SOUCHAL 1967, p. 654, cat. 143.

²⁸⁷ CD, VIII, p. 119: «Si V. G. m'en donne la permission, je ferai incessamment commencer une figure à Slodtz; ce sera pour son étude et pour faire paroître quelque morceau en France qui puisse servir à orner quelqu'endroit». Vedi anche CD, VIII, p. 126, in cui nella lettera del 20 luglio 1730 si accorda ufficialmente l'incarico della esecuzione della statua. Si rimanda alla scheda di catalogo dell'opera in SOUCHAL 1967, pp. 654-656, cat. 144. L'opera di Michelangelo Buonarroti era una delle statue dei grandi maestri dell'epoca moderna che suscitava maggiormente l'interesse dei francesi, come dimostra la copia in marmo che Bouchardon realizzò nel 1745 come opera *de réception* per l'*Académie royale* di cui esiste una rappresentazione grafica (Louvre, Dép. Arts Graphiques), vedi *Procès verbaux*, VI, p. 3; MACSOTAY BUNT 2014, p. 239.

²⁸⁸ CD, IX, p. 261. Alla data del 31 agosto 1736, la statua risulta imballata nelle casse da inviare a Parigi insieme alla *Julie* di Francin e due busti, quello del *Cristo* da una copia di Michelangelo eseguita da Coustou e quello di *Caligola* di Boudard, vedi CD, IX, p. 273. Le vicende che hanno riguardato la collocazione in Francia del *Cristo* di Slodtz sono state sapientemente ricostruite da Albert Vlaufard nel saggio *Les étapes du Christ de Slodtz d'après Michel-Ange* del 1906 e riportate in parte da SOUCHAL (1967, p. 656, cat. 144): dal 1760 presso la chiesa reale di Saint Louis di Choisy, nei depositi dei Petits Augustins durante i moti rivoluzionari e, infine, dal 1803 nella nicchia della cappella del Dôme des Invalides progettato dall'architetto Mansart.

²⁸⁹ «Il y a une petite difficulté au sujet du sr Slodtz, qui est qu'ayant entrepris une figure de marbre pour S. M. et ayant été indisposé pendant un temps assez consiible, elle ne pourra être terminée, et il seroit fâcheux pour lui de la laisser imparfaite; et puis ce sera une très belle figure qui pourra très bien servir, comme je l'ai déjà dit à V. G. J'attendrai ses ordres à ce sujet;

incoraggiate soprattutto dal direttore. Gli insistenti richiami da parte della Corona di far rimpatriare lo scultore iniziarono già dal 1733 ma Vleughels dimostrò una grande abilità di mediatore e una fedele complicità nei confronti del giovane a cui garantì il soggiorno ancora per diversi anni²⁹⁰.

Durante il periodo di gestazione del *Cristo* michelangiolesco, Slodtz fu coinvolto nella rete di committenza di importanti personalità francesi. Dal duca di Saint'Aignan, Ambasciatore a Roma, Slodtz ricevette l'incarico di copiare la figura antica della *Joueuse d'osselets* (oggi l'originale è conservato al Louvre), identificata da Vleughels come *Julie* – figlia dell'imperatore Augusto – che fu scoperta nel 1732 da scavi archeologici e acquistata dal cardinale de Polignac²⁹¹. Vleughels, per non sollevare eventuali discussioni, non rese esplicito al soprintendente quale fosse lo scultore impiegato; lasciò che Slodtz si occupasse dell'incarico chiedendo, in aggiunta, una copia in gesso destinata alla collezione accademica. L'opera, da collocare tra il 1733 e il 1739, fu descritta da De Brosses nel palazzo Valentini (già Bonelli) di residenza del duca come la «charmante statue de la petite Julie [...] et au moins aussi bonne que l'original même»²⁹². La *Joueuse* non è pervenuta ai nostri giorni ma sappiamo che Saint'Aignan la portò con sé in Francia, dal momento che l'opera è registrata nel catalogo della vendita *après décès* (1776) della collezione di Saint'Aignan con l'attribuzione a Slodtz²⁹³. All'interno della gipsoteca di Villa Medici, tuttavia, è conservato ancora il modello dall'originale antico da cui lo scultore realizzò la versione in marmo²⁹⁴.

Al catalogo dello scultore va ricondotto il busto di *Vestale*, copia dalla *Vestale Farnese*, realizzato tra il 1734 e il 1737 come dimostrano i *comptes* delle spese sostenute dall'*Académie*²⁹⁵. L'attribuzione è fondata principalmente da concordanze cronologiche poiché il carteggio – ancora una volta – non indica il nome di Slodtz, lasciando, inoltre, incerte le circostanze di realizzazione. Non facilmente riconducibili a una eventuale committenza privata – che spiegherebbe l'omissione del nome dello scultore da parte di Vleughels – è più plausibile considerare l'opera frutto di un incarico interno all'istituto, considerando

quant aux autres, il n'y a aucun obstacle», CD, VIII, p. 450. La risposta di D'Antin confermò la permanenza di Slodtz fin quando la statua non fosse terminata: «La difficulté qui regarde Slodt sera bientôt levée. Il n'y a qu'à le garder dans l'Académie jusqu'à ce que sa statue soit finie», CD, VIII, p. 455.

²⁹⁰ Il 10 maggio 1733 D'Antin con tono parentorio ricorda che Slodtz aveva già superato da lungo tempo il termine del soggiorno, vedi CD, VIII, p. 443.

²⁹¹ SOUCHAL 1967, pp. 656-657, cat. 145. Sulle ricerche riguardo al tema della statua della *Joueuse d'osselets*, copia romana di un originale ellenistico, che ebbe molta fortuna nel XVIII secolo, anche con variazioni sull'iconografia, si rimanda a SOUCHAL 1960, pp. 119-120.

²⁹² DE BROSSES 1858, p. 106, lettera XLI à M. de Quintin.

²⁹³ LEBRUN 1776, p. 19, n. 65, venduta a 3000 lire. Si rimanda allo studio di LE MOËL, ROSENBERG (1969, p. 67) che pubblica per intero le immagini del catalogo di vendita del duca, con i disegni a penna di Gabriel de Saint-Aubin accanto a ognuna delle opere citate. Dopo la testimonianza del catalogo, l'opera risulta scomparsa, vedi anche SOUCHAL 1967, pp. 656-657, cat. 145.

²⁹⁴ La copia in gesso dal modello antico compare anche nell'inventario dell'*Académie de France* del 1781, redatto da Vien, vedi CD, XVI, p. 339.

²⁹⁵ vedi O¹ 1947¹², O¹ 1947¹⁵, pubblicati in DESMAS 2012, pp. 355-356. Si rimanda al paragrafo I.3.

che nei registri contabili risultano soltanto i dati inerenti a opere da inviare alla Corona o di interesse dell'*Académie*. A conferma di ciò ricorre la presenza, con tanto di identificazione dello scultore, del busto all'interno del catalogo di vendita dei beni di un certo M. Aubert, gioielliere reale, in cui sono documentati di «M. Slodtz. Deux bustes en marbre blanc et d'une belle exécution, l'un représente une Vestale d'après l'Antique, l'autre une jeune grecque», quest'ultima senza riconoscimento²⁹⁶.

A questa data, Slodtz dava piena dimostrazione delle sue abilità scultoree e faceva ben sperare Vleughels che «en sculpture, sûrement égalerà Bouchardon»²⁹⁷. Ancora nel 1735, il direttore comunicava a D'Antin che «Slodtz est un très bon sujet, comparable en tout à Bouchardon» per giustificare e assicurarsi la permanenza dello scultore a Roma²⁹⁸.

Alla fine dell'anno Slodtz lasciò l'*Académie* per trasferirsi nel suo studio indipendente a Via dell'Armata. A partire da questo momento lo scultore si dedicò a committenti privati, romani e francesi, per i quali intraprenderà la produzione ritrattistica e realizzerà due opere, la prima composta dai busti pendants di *Chrise* e *Iphigenia* (Tavv. 82-83), l'altra il gruppo di *Diana e Endimione*, rispettivamente acquistate dai lionesi Antoine de Lacroix-Laval e Ruffier d'Attignat, durante il loro viaggio in Italia.

Della composizione scultorea di *Diana e Endimione*, oggi a Ginevra in collezione privata, rimangono ancora irrisolte le dinamiche di realizzazione. Il gruppo potrebbe essere stato intrapreso presso l'*Académie* e poi spostato nel nuovo atelier, in cui risulta dal 1737²⁹⁹. Dagli *Etats de ce qu'il ya dans l'Académie* del 1758 sono registrati i gessi delle figure di *Diana e Endimione*, da cui Slodtz avrebbe potuto trarre la versione in terracotta e successivamente quella marmorea³⁰⁰. È quindi deducibile che la registrazione del gruppo nell'*Eloge de feu M. l'abbé Lacroix* di M. Deschamps sia da riferire ancora alle statue in terracotta che poi lo scultore terminò presso il suo studio con l'ausilio dello scultore Jansens, prima che d'Attignat ritornasse a Lione³⁰¹. Dal carteggio tra Slodtz e il cardinale d'Auvergne, ritrovato di recente da Mottin presso la Biblioteca di Grenoble, è emerso che il gruppo fu terminato nella sua versione marmorea soltanto nel 1744 e raggiunse la Francia nel 1747: lo scultore chiese il permesso di inviare l'opera a Lione insieme alle casse in cui furono imballate le varie componenti del celebre *monumento degli Arcivescovi Montmorin e D'Auvergne* (Tav. 116-117) che realizzò per la cattedrale di Saint-Maurice di Vienna (1740-1747)³⁰². Nell'ultimo periodo del soggiorno austriaco, durante il quale stava concludendo

²⁹⁶ Il catalogo di M. Aubert era stato redatto da A.J. Paillet nel 1786, vedi SOUCHAL 1967, p. 657, cat. 146.

²⁹⁷ CD, IX, p. 44.

²⁹⁸ CD, IX, p. 189.

²⁹⁹ SOUCHAL 1967, pp. 659-660, cat. 148.

³⁰⁰ CD, XI, p. 226; CD, XVI, p. 440.

³⁰¹ Per le indicazioni bibliografiche dell'*Eloge* di Deschamps citato in SOUCHAL 1967, p. 660, cat. 148, si rimanda alla successiva nota 24. La presenza dello scultore Frans Jansens come discepolo di Slodtz è segnalata da GABBURRI 1777, p. 1472. Sullo scultore e sugli allievi di Slodtz si rimanda al paragrafo III.2.

³⁰² MOTTIN 1994, pp. 101-125. Per il *monumento agli Arcivescovi di Vienna* si rimanda al capitolo III.5.

il montaggio del monumento, Slodtz fece un breve viaggio a Lione nella primavera del 1747. Fu probabilmente in questa occasione che riprese i contatti con l'abate e il magistrato lionesi: da D'Attignat ricevette il pagamento per il gruppo di *Diana e Endimione*, mentre Lacroix-Laval lo impegnò nella decorazione della cappella della sua villa in campagna, di cui oggi l'unica testimonianza è fornita dall'estratto biografico di Deschamps³⁰³.

III.1.1 Il gusto per il contrasto: i pendants di Cryse e di Iphigenia di Slodtz a confronto con le teste allegoriche di Nettuno e Amphitrite di Adam

Nel 1734, l'abate lionese Lacroix-Laval, membro dell'Accademia di Lione e fondatore di un'illustre scuola pubblica di disegno, intraprese un viaggio in Italia, durato circa dieci mesi, in compagnia del magistrato Ruffier d'Attignat³⁰⁴.

Lacroix-Laval, entrò in stretto contatto con l'ambiente dell'*Académie* potendo frequentarne gli ateliers in cui lavoravano i diversi *pensionnaires*. Come ricorda Pierre Suzanne Deschamps (1745-1793)³⁰⁵, l'abate legò principalmente con due artisti: «Le plus habile sculpteur qui fût alors à Rome, étoit Michel-Ange Slodtz; l'élève en architecture, qui donnoit de plus grandes espérances, étoit le jeune Soufflot. M. l'abbé la Croix s'attacha au premier par admiration, au second par pressentiment»³⁰⁶. Fu proprio in questa occasione che Lacroix-Laval vide il busto di *Cryse* (Tav. 84) perfettamente modellato in terracotta da Slodtz, insieme al gruppo di *Diana e Endimione*, probabilmente già nella versione marmorea. La testimonianza di Deschamps, che ricorda la visita dell'abate «dans l'atelier de Slodtz»³⁰⁷, suggerisce che le opere di Slodtz non fossero negli ateliers dell'*Académie* ma in uno esterno. Il raffinato gusto collezionistico del religioso, che decise di acquistare il modello del sacerdote di Apollo, comportò la richiesta allo scultore di eseguire un busto che potesse fare da *pendant* a quello già realizzato, individuando nella figura di *Iphigenia*, sacerdotessa di Diana, il soggetto più adeguato.

³⁰³ «Ce fut aussi M. l'abbé La Croix qui engagea Slodtz à quitter Rome, où il avoit travaillé jusqu'alors; c'étoit une conquête pour la France: elle n'en jouit pas long-temps: Slodtz vint à Lyon; il y donna à M. La Croix un témoignage de sa reconnaissance en décorant dans sa maison de campagne, une chapelle éclairée à l'italienne, où dans un très-petit vaisseau il réunit la noblesse à Pélégance, et imprima le caractère d'un grand maître» (DESCHAMPS 1786, p. 19).

³⁰⁴ L'estratto dall'*Eloge de feu M. l'abbé Lacroix* di M. Duchamps, pubblicato in *Journal de Lyon*, XI, 1786, pp. 2-24, ha permesso la corretta ricostruzione del viaggio a Roma dell'abate e la contestualizzazione della realizzazione del busto di *Cryse*, durante gli anni accademici dello scultore: infatti, il viaggio in Italia dei due lionesi fu intrapreso a partire dal 1734 e non nel 1737, come suggerito da SOUCHAL (1967, pp. 658, cat. 147). Vedi anche DESMAS 2005d, p. 172, cat. 58.

³⁰⁵ Pierre-Suzanne Deschamps fu un avvocato originario di Lione che ricoprì la carica di deputato del distretto o circoscrizione amministrativa di Lione, denominata all'epoca dell'Ancient Régime *Sénéchaussée* (informazioni tratte dal sito ufficiale dell'Assemblée Nationale de la France).

³⁰⁶ DESCHAMPS 1786, p. 6.

³⁰⁷ «Dans l'atelier de Slodtz, se distinguoient deux chefs d'oeuvre, l'un étoit un superbe groupe de Diane & Endymion que M. Dattignat acheta; l'autre, un buste de Chrysés, grand prêtre d'Apollon», DESCHAMPS 1786, p. 6.

La conclusione della commessa avvenne nel 1740, secondo l'iscrizione sul piedistallo del busto marmoreo di *Cryse* (Tav. 82), data in cui le due opere raggiunsero Lione, come segnala l'*Eloge* che Monsieur Maillet du Boullay dedicò a Slodtz³⁰⁸. Il ritardo nella consegna delle opere può essere giustificato dall'aggiunta del busto di *Iphigenia*, che doveva prima essere modellato in terracotta (Tav. 85) e poi in marmo (Tav. 83). Inoltre, intorno a questa data, Slodtz aveva intrapreso a pieno ritmo la sua attività nel nuovo studio e le commesse da realizzare erano numerose: dal 1736, stava ultimando la versione marmorea del *busto del duca D'Harcourt* (Tav. 101) e, l'anno successivo, avrebbe iniziato quello del *cardinale Neri Corsini* (Tavv. 108-109). Dal 1738, invece, lo scultore si dedicò a due importanti incarichi che si prolungarono fino al 1740: il monumento funebre al direttore *Nicolas Vleughbels*, in San Luigi dei Francesi, e il bassorilievo dell'*Estasi di Santa Teresa* per Santa Maria della Scala³⁰⁹.

Al momento del loro arrivo a Lione, i due busti furono collocati nel grande gabinetto di opere d'arte di Lacroix-Laval, insieme alle teste in marmo di *Catone* e *Omero* di Puget, in un allestimento ispirato alla tematica epico-mitologica.

Dalla morte del loro proprietario, le opere appartennero all'Accademia di Lione, luogo in cui si trovano ancora oggi. Così come ricorda Deschamps, Lacroix-Laval, nel suo testamento del 1772, aveva donato le opere all'istituto con la prescrizione che fossero esposte nella biblioteca che doveva essere di dominio pubblico³¹⁰. In realtà, i desideri dell'abate furono rispettati parzialmente poiché i due busti furono collocati nella sala delle Scienze. Ricordati ancora dai biografi di Slodtz – Cochin, Castillon, Dezailler d'Argenville³¹¹ e Diderot – nel corso del XVIII secolo, i due busti assunsero diverse letture iconografiche attraverso riferimenti figurativi e letterari differenti: la figura di *Cryse* – in special modo – fu interpretata come l'indovino *Calcante*, sulla base dell'interpretazione dei due *pendants* come soggetti del mito del Sacrificio di Ifigenia. Lo stesso du Boullay, nel 1765, conferma questo tema riconducendolo a una delle tragedie di Racine, che sicuramente doveva essere ampiamente conosciuta dai contemporanei e dallo stesso Slodtz³¹². Ma come conferma Souchal, si trattò di una confusione giacché, se fosse

³⁰⁸ L'*Éloge* di Paul e Michelange Slodtz di Monsieur du Boullay è all'interno degli estratti dell'*Assemblée publique de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Rouen, tenue dans la grande salle de l'Hotel de Ville, le 7 Aout 1765*, pubblicati nel *Mecure de France* (janvier 1766, pp. 167-171). Monsieur Maillet du Boullay, dopo aver ricoperto una carica da Arcivescovo, fu il Segretario responsabile delle opere riguardanti la categoria delle *Belles Lettres* dell'accademia (p. 164).

³⁰⁹ Per queste due opere si rimanda al paragrafo III.3 e a SOUCHAL 1967, p. 662, cat. 152.

³¹⁰ Il testamento di Lacroix-Laval fu redatto il 2 ottobre 1772 alla presenza del notaio Brenod, vedi SOUCHAL 1967, p. 658, cat. 147. Vedi anche DESCHAMPS 1786, pp. 6-7.

³¹¹ COCHIN 1765, p. 3: «Il avoit fait auparavant deux bustes; en marbre qui font à Lyon, & Qui avoient annoncé, ses rares talens. L'un est une tête de Calchas, & l'autre encore plus intéressant est la tête d'Iphigénie»; CASTILLON 1775 (1766), p. 134: «Deux bustes en marbre de la plus grande beauté, dont l'un était la tête de Calchas, et l'autre celle d'Iphigénie, furent regardée comme des chefs d'œuvre au-dessus des leurs talents»; DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, II, p. 369: «Deux bustes en marbre qu'on voit à Lyon, avoient déjà annoncé ses rares talens. L'un est une tête de Calchas; l'autre, plus intéressant, est celle d'Iphigénie tout se réunit faire de ce morceau un des plus précieux ouvrages connus en Sculpture».

³¹² *Mecure de France* 1766, p. 169.

stato realmente il busto di Calcante, la testa di Iphigenia avrebbe dovuto rappresentare un'espressione di paura e dolore, suggerendo l'imminente sacrificio³¹³.

Il destino delle terrecotte (Tavv. 84-85) seguì ugualmente la via della Francia. Le opere confluirono nella preziosa collezione di modelli di Ange-Laurent Lalive de Jully (1725-1779), *Introducteur* degli ambasciatori e membro esterno dell'*Académie royale*³¹⁴. Lalive De Jully aveva creato nella propria residenza un *Cabinet d'École Française de Peinture et Sculpture* che esprimeva il proprio gusto collezionistico – in linea con le tendenze espresse dall'ambiente accademico e quello ufficiale della corte di Versailles – collezionando modelli in terracotta poiché «ont souvent plus d'avantages que les marbres, parce que l'ont y trouve bien mieux le feu et le véritable talent de l'Artiste»³¹⁵. Prima della morte di Lalive, nel 1770, la sua collezione fu messa in vendita e dal catalogo si apprende che le due opere di Slodtz – ancora sotto la denominazione di *Iphigenia* e *Calcante* – furono vendute a un costo pari a 460 lire³¹⁶. In mancanza di ulteriori fonti che possano determinare le vicende collezionistiche, i due esemplari devono essere identificati con quelli oggi conservati presso il Musée du Louvre³¹⁷. Del busto di *Cryse* non rimane che la testa e una piccola porzione consumata del tronco centrale di quello che una volta era il torace della figura e, oggi, è diventato la base del ritratto; *Iphigenia*, invece, si è conservata interamente, presentando una crepa della terracotta all'altezza del seno destro. In un tempo intermedio, fino al 1984, le due terrecotte facevano parte del Museo di Céramique di Sévres, probabilmente portate da Louis-Simon Boizot (1743-1809), allievo di Slodtz, che diresse la Manifattura di Sévres dal 1774 al 1785³¹⁸. L'istituto necessitava di modelli da cui produrre le molteplici opere in biscuit. Nel 1775, infatti, fu proprio Boizot a

³¹³ SOUCHAL 1967, p. 658, cat. 147.

³¹⁴ Sulla figura del collezionista francese vedi SCOTT 1973, pp. 72-77.

³¹⁵ Alla collezione di La Live appartenevano sia i modelli dell'*Académie, d'agrément o de réception*, come *L'amitié* di Slodtz, *Le Milon de Crotone* di Falconet, la *Judith* di François Ladatte e il *Fauno* di Jacques Saly, sia opere dei contemporanei di notevole qualità, come appunto *Cryse* e *Iphigenia* di Slodtz, la *Tête de la comtesse de Feuquières* di Lemoyne o la *Vergine* e il *San Giacomo* di Bouchardon per Saint-Sulpice. Si registrano anche due vasi di Lambert-Sigisbert, come segnala il *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture française de M. de Lalive, Introducteur des ambassadeurs, honoraire de l'Académie royale de peinture* (Paris, Le Prieur, 1764) redatto dallo stesso La Live in collaborazione con Pierre-Jean Mariette, vedi SCHERF 2001, pp. 153-155.

³¹⁶ Il Catalogo della vendita della collezione del *Cabinet* di La Live de Jully, prevista alla data del 7 maggio 1770, è pubblicato da REMY 1769. In realtà, il testo stampato indica come data programmata, per la futura vendita parigina, il 5 marzo (come indica SOUCHAL 1967, p. 659, cat. 147) ma riporta una correzione a penna con l'indicazione del 7 maggio 1770. Al lotto n. 187 (REMY 1769, pp. 76-77) corrispondono «deux bustes, grands comme en nature et en regard; l'un représente *Iphigenie*, Prêtresse de Diane, et l'autre *Calchas* grand Prêtre; chacun portes 22 pouces, y compris des pieds de 4 pouces. Ces deux morceaux et celui de l'article suivant [la terracotta de *l'Amicizia*], traités noblement, et d'une grande manière, annoncent un Artiste du premier rang, ils méritent d'autant plus de considération, que l'on en trouve très peu de ce Maître».

³¹⁷ La testa di *Cryse* (Inv. ENT1984-22) e quella di *Iphigenia* (Inv. ENT1984-23; MNC25155) entrarono nelle collezioni del Louvre nel 1984, provenienti dai depositi del Musée de la Céramique de Sévres, come registra SOUCHAL 1967, pp. 658-659, cat. 147.

³¹⁸ SOUCHAL 1967, p. 659, cat. 147.

tradurre in porcellana la testa di *Cryse* (Tav. 86) in due grandezze (descritto come *Calcante*; oggi ancora presso il Musée de Céramique di Sévres, Inv. MNC23461)³¹⁹.

Dai *pendants* del Louvre dipesero altri esemplari, oggi divisi tra opere perdute e altre rinvenute alla critica. La riproduzione delle due figure testimonia quanto il tema mitologico fosse particolarmente caro a Slodtz che lo replicò in diversi momenti della sua vita. Al Salon del 1759 fu esposto dallo scultore un busto in marmo della sola *Iphigenia*, racchiusa in marcati toni eterei, per andare incontro al nuovo gusto francese che si era radicalizzato nei canoni ideali della classicità. Slodtz era sicuro che al Salon presieduto da Denis Diderot (1713-1784) una replica della figura di *Cryse* non avrebbe riscontrato alcun successo. Con tutta probabilità questa singola versione di *Iphigenia* è quella presente nell'Inventario *après décès* dello scultore, sotto il n. 71: «un buste en marbre blanc représentant une petresse de Dianne de deux pieds de haut presque finie, prisé cent livres» e poi citata dal *Catalogue de la vente de M. Slodtz*, sotto il lotto n. 43, che fu acquistata da Jouillan per 550 lire³²⁰. Oggi non è rimasta alcuna testimonianza di questo esemplare.

Più interessante è la testimonianza di una copia più tarda, realizzata dallo stesso Slodtz, di entrambi i busti che furono registrati sotto il lotto n. 35 nel catalogo della vendita della collezione del marchese de Montcalm, il 21 dicembre 1857, presso cui le due opere poggiavano su due piedistalli marmorei di breccia di Sicilia della miglior qualità³²¹. Souchal identifica queste due versioni – all'epoca non ancora pervenute – come opere posteriori a quelle di Lione. Alla luce di nuove ricerche, è doveroso mettere in relazione questi due busti, con datazione post 1740, con i due esemplari apparsi nel 2000 sul mercato antiquario (Tav. 88-89)³²². I piedistalli odierni sono frutto di un restauro da un precedente intervento che simulava il legno dipinto.

Infine, si segnala una ulteriore versione in terracotta di *Cryse*, oggi conservata al Nationalmuseum di Stoccolma (Inv. NMSk 2262) (Tav. 87), di cui ancora rimangono indeterminate la datazione e le circostanze di realizzazione³²³.

³¹⁹ Si rimanda al Catalogo de la Manufacture de Sévres B. 121, vedi SOUCHAL 1967, p. 659, cat. 147. Boizot si servì non dello stesso modello ma soltanto del tema figurativo delle opere di Slodtz per altri due busti di una *sacerdotessa o Vestale* e di un *sacerdote in atto di sacrificare* che furono prodotti dalla stessa manifattura tra il 1774 e il 1775.

³²⁰ L'*Inventaire après décès* di Slodtz è pubblicato in SOUCHAL 1967, pp. 715-727, mentre il *Catalogue* della vendita della collezione dello scultore è pubblicato da BASAN 1765 (p. 9, n. 43).

³²¹ Citato in SOUCHAL 1967, p. 659, cat. 147.

³²² Sotheby's, New York, 26 maggio 2000, *The collection of Mr. And Mrs. Saul P. Steinberg, sale 7479*, lot. 222, p. 192. Precedentemente battuti all'asta Christie's, Londra, 24 aprile 1986, l. 86.

³²³ Entrato nelle collezioni del museo nel 1986, come donazione dalle collezioni del Museo Nazionale di Väner, si rimanda al link della scheda di catalogo del Nationalmuseum di Stoccolma indicato in sitografia.

È evidente che questo particolare repertorio figurativo composto da due teste di tema mitologico, una maschile e l'altra femminile, interpretati come emblemi di due opposti stilemi espressivi, fosse particolarmente apprezzato e ricercato nella prima metà del XVIII secolo.

Lo dimostrano i busti di *Nettuno* e *Amphitrite* (Tavv. 30-33), realizzati da Adam qualche anno prima, ammirati in seguito dal cardinale de Polignac che, nel 1727, desiderò averne due versioni in marmo da destinare alla propria collezione³²⁴. Nel caso di Slodtz, la rappresentazione antitetica delle due figure fu esplicitamente richiesta dal committente, che immaginava la figura femminile come un «buste égal au premier [per dimensioni e tema iconografico], avec lequel il forme le plus heureux contraste». Così alla testa maschile «auguste & vénérable» doveva corrispondere una «tête admirable par la pureté du style, par sa simplicité noble, sa tranquillité profonde, qui rendent d'une manière si touchante l'innocence & le recueillement»³²⁵. Esattamente come nelle opere di Adam, la testa della divinità maschile appare come una ricerca delle emozioni e mimica facciale che rappresenta le passioni del carattere umano; contrariamente, la figura femminile – per usare le parole di Deschamps – esprimeva una serenità d'animo e un atteggiamento di raccoglimento spirituale, attraverso una purezza dello stile che richiama il canone classico. Merita, inoltre, sottolineare come l'autore, nell'elogio pronunciato in favore dello scultore nel 1786, in riferimento al busto di *Iphigenia*, avesse utilizzato l'espressione di “nobile semplicità” che Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) aveva teorizzato per esprimere lo stile degli antichi³²⁶. L'appropriazione da parte di Deschamps della terminologia winckelmanniana lega indissolubilmente la figura di Slodtz ai canoni neoclassici, ormai cristallizzati nelle teorie artistiche della Francia della seconda metà del secolo. Nonostante nell'*Amphitrite* di Adam siano visibilmente riconoscibili le tendenze seicentesche dello scultore, in particolare nell'increspatura del mantello e nell'estroso gusto decorativo della capigliatura della dea, i *pendants* di *Nettuno* e *Amphitrite* condividono la stessa caratteristica del contrasto delle figure di Slodtz, mostrando tradizioni stilistiche opposte. È proprio la contrapposizione di linguaggi, che fanno riferimento a paradigmi culturali opposti, a costituire quella «grâce de la nouveauté, car je n'ai pas connoissance qu'on en ait des copies», come espresse Vleughels di fronte ai busti di *Nettuno* e *Amphitrite*. In effetti, le opere più vicine a questa tipologia – affrontata dai due *pensionnaires* – sono quelle di *Anima Dannata* (Tav. 47) e *Anima Beata*, realizzate da Bernini nel 1619, oggi conservate presso l'Ambasciata di Spagna a Palazzo di Spagna³²⁷. Per quanto siano due allego-

³²⁴ Sui due busti di Nettuno e Amphitrite si rimanda al capitolo II.2.

³²⁵ DESCHAMPS 1786, p. 6.

³²⁶ WINCKELMANN 2008 (1755), pp. 29-31.

³²⁷ Sull'analisi delle opere e sulla figura del committente, da identificare in Fernando Botinete y Arcevedo, si rimanda alla scheda di catalogo di Bacchi 2017, pp. 44-45, cat. I.6, con bibliografia precedente.

rie di carica opposta, tuttavia, entrambe incarnano due esuberanti studi fisiognomici, compresa la sensuale testa di beatitudine.

Oltre all'opposizione tra i generi delle figure rappresentate, le opere di Adam e Slodtz, condividono la stessa differenza di toni espressivi tra le versioni marmoree, più aspre e fredde, e quelle in terracotta, più intense e morbide nella resa delle superfici. Così, per esempio, il busto di *Cryse* di Lione evidenzia la durezza espressiva e epidermica, così come il volto di *Iphigenia* mantiene maggiormente una dolcezza e sensibilità nella terracotta del Louvre. Come già evidenziato in precedenza, questa divergenza è dovuta sia alle caratteristiche intrinseche dei materiali utilizzati – che rendono il marmo meno duttile – sia ai gusti personali dei committenti che venivano assecondati dagli artisti nelle versioni finali in pietra.

Il linguaggio stilistico usato per le figure femminili rispecchia quello auspicato da Luigi XV, racchiuso tra le componenti di compostezza classica, grazia e finezza dei toni. È nuovamente Deschamps ad esprimere il punto di vista dei suoi contemporanei, che ritenevano questa tipologia iconografica femminile un «genre non moins savant, plus aimable, et qui exige plus de perfection encore que le mouvement & l'expression des grandes passions»³²⁸.

Alcune opere prodotte a Roma intorno alla seconda metà del Settecento testimoniano il graduale adattamento alle forme classiche anche da parte degli scultori attivi nella città capitolina. Ne è un esempio la figura di *Busto femminile* (Tav. 92) realizzata da Filippo Della Valle (1698-1768) intorno al 1750 e il 1760 (Firenze, collezione Giovanni Pratesi)³²⁹. In quest'opera si riconoscono non solo strette analogie con la figura di *Amphitrite* (Tav. 93), e addirittura di quella di *Acqua* (Tav. 37) (1730, Parigi, collezione privata), eseguita da Adam (nel panneggio mosso in molteplici pieghe che lascia un seno scoperto) ma soprattutto nel carattere ideale del volto della fanciulla raffigurata, con chiare rievocazioni alla statuaria classica.

La sublimazione del genere muliebre che si riscontra nei busti dei nostri *pensionnaires* non è dovuta soltanto ad una semplice questione di gusto artistico. Oltre alla tradizionale predilezione dei modelli antichi, degli esempi dei grandi maestri moderni – come Correggio – o delle figure del classicismo settecentesco – come Annibale Carracci – che gli allievi dell'*Académie* copiavano regolarmente, l'adozione di questa specifica tipologia figurativa era una conseguenza della esclusione delle donne dal mestiere di modelli regolarmente impiegati dall'*Académie* per gli studi dal vivo. Secondo le regole dell'istituto, le donne furono bandite da tale professione e fu negato loro l'accesso agli ateliers. Come riferisce Vleughles, quando ancora era vicedirettore accanto a Poerson, era abitudine affittare dei locali esterni,

³²⁸ DESCHAMPS 1786, p. 6.

³²⁹ BELLESI 2010, pp. 455-456, cat. VII.4.

pagare le “modelle” per trarre dei disegni di mani, braccia o teste femminili³³⁰. Vleughels aveva cercato di opporsi a questa misura disciplinare ma la risposta di D’Antin fu inamovibile poiché giudicava la concessione al libero accesso di modelli di sesso femminile come un atto licenzioso e di malcostume³³¹. In mancanza di figuranti, unico oggetto di copia furono i grandi esempi di scultura e di pittura di cui gli artisti disponevano dalla collezione di *moulages* dell’*Académie* o da quelle dei palazzi nobiliari romani³³². La costante lettura dei volti femminili attraverso il filtro dei canoni della statuaria classica – così frequente nelle opere dei *pensionnaires* – potrebbe essere letta come una conseguenza del repertorio figurativo di riferimento.

III.1.2 Il busto di Nicolas Vleughels: un ritratto parlante?

I *pensionnaires* erano soliti donare al direttore dell’*Académie* un suo ritratto, in segno di ammirazione e gratitudine. Vleughels espresse il desiderio di avere un busto che potesse fare da *pendant* a quello di sua moglie, Marie-Thérèse Gosset, realizzato da Bouchardon nel 1732 in occasione delle nozze. La scelta di commissionare a Slodtz il busto deriva da più motivazioni, tra cui certamente il forte legame di amicizia che univa l’allievo e il direttore, entrambi nati a Parigi ma con comuni origini fiamminghe (dalla città di Anversa). Slodtz, inoltre, in quel periodo era il migliore scultore rimasto tra i *pensionnaires*, l’unico, come Bouchardon, ad avere «du génie pour son métier»³³³.

Nell’arco della sua carriera, Vleughels dimostrò migliori qualità come direttore, diplomatico e uomo d’affari più che come pittore. Grazie alle sue amicizie, con gli ambasciatori de Polignac e Saint’Aignan, con il potente cardinale Neri Corsini e con il rinomato marchese Capponi, fu pienamente al centro della vita artistica romana. Ad esclusione di de Polignac, che partì da Roma nel 1731, le altre tre personalità furono tutti committenti di Slodtz. Il *busto ritratto di Vleughels* è da interpretare, dunque, come simbo-

³³⁰ «Pour me faire de la peine, il [Poerson] me dit (comme il vit que je travaillois) que je ne devois pas penser à me servir de modèle dans l’Académie, qu’il en avoit fait la loy et la deffense. Je luy aurois bien pu répondre que cette loy pouvoit être pour les pensionnaires; mais je ne luy répondis pas. Je louai un appartement dehors et j’y fis quelque étude dont j’avois besoin. Cependant, cela ne laisse pas d’être très incommode, pour sept ou huit fois qu’on a besoin d’un modèle par an, qu’il faille sortir, faire porter son ouvrage et payer des chambres pour dessiner une main, un bras ou une tête de femme» (CD, VII, p. 108, lettera di Vleughels a D’Antin del 19 dicembre 1724).

³³¹ «Je suis bien fâché de ne pouvoir vous accorder ce que vous demandez par rapport à un modèle; je ne veux absolument point introduire dans notre Académie une nouveauté qui pourroit avoir de grands inconvénients par rapport à nos jeunes élèves, à qui il ne faut rien mettre devant les yeux qui puisse les porter au libertinage. Il vaut mieux que vous louiez une chambre en ville quand vous en aurez besoin et vous rembourser de ce qu’elle vous coûtera» (CD, VII, p. 116, lettera di D’Antin a Vleughels del 15 gennaio 1725).

³³² Il divieto fu già supportato da Poerson. Vleughels tentò di trovare un compromesso con D’Antin ma il soprintendente parigino si oppose per evitare atteggiamenti licenziosi, vedi CD, VII, pp. 108-116, passim; BENHAMOU 2015, p. 49, n. 70.

³³³ «Stlauds [Slodtz]. — Celui-ci a du génie pour son métier; il a besoin de travailler pour se perfectionner, et, pour se perfectionner, il prend de la peine. D’ailleurs, c’est peu de chose pour le mérite personnel», CD, VIII, p. 296.

lo della riconoscenza dello scultore nei confronti del direttore che gli garanti fama e visibilità, proteggendolo dalle continue pressioni da parte della Corona che sollecitava il ritorno a Parigi dello scultore.

La natura di commissione privata non permette una esatta datazione dell'opera che deve essere collocata prima del 1736, anno del congedo di Slodtz dall'*Académie*. Il ritratto marmoreo mostra il direttore alla fine della sua carriera, all'età di sessantasette anni, poco prima della morte che avvenne il 10 dicembre 1737.

Si tratta di un'effigie *ad vivum*, che potrebbe ugualmente essere stata terminata quando Slodtz si era trasferito nel suo atelier poiché, ancora per tutto l'anno 1737, lo scultore tornò quotidianamente all'*Académie* per terminare il ritratto al *duca d'Harcourt*³³⁴.

La ricerca di naturalismo è decisamente massima in questa opera che non nasconde alcun particolare, neanche quelli meno gratificanti del volto dell'amico direttore, come i toni rilassati della pelle, la rotondità del viso e la piccola verruca all'altezza delle rughe di espressione agli angoli della bocca³³⁵. La rappresentazione del tutto informale è suggerita dalla camicia sbottonata in maniera poco curata e lo sguardo distratto di Vleughels, che non ambiva ad apparire nelle vesti della sua carica. L'unica ufficialità del personaggio è suggerita dalla estrosità della parrucca e dalla croce dell'ordine di San Michele che fuoriesce da un'asola del soprabito per suggerirne l'appartenenza di Vleughels. Non passano inosservate le diverse componenti dell'abbigliamento rese con morbidezza ed esattezza, suggerendo la diversità di stoffe. Questa è la migliore caratteristica che i biografi contemporanei riconoscono allo scultore e che, in massima parte, lo differenziano da Bouchardon, definito più greve nel modellare i panneggi e le capigliature³³⁶. È proprio nella coppia di ritratti da stanza per i coniugi Vleughels che si riscontrano più marcatamente le differenti intenzioni dei due scultori³³⁷.

La naturalezza con cui riesce a plasmare la superficie marmorea rispecchia l'elogio che ne fa Cochin, riconoscendo «La pureté, le goût noble de la composition, & l'ingenieuse simplicité des ornemens» che rende le sue effigi vive «firent désirer à tous les vrais connoisseurs qu'elle eût été exécutée en marbre»³³⁸.

È proprio questa tensione nel superare il limite materico del marmo a suggerire a Slodtz l'espedito della rappresentazione della bocca socchiusa per donare la massima vitalità all'effigiato. Questa soluzione formale è di fondamentale importanza poiché rende il ritratto di Vleughels un *unicum*

³³⁴ Per questo ritratto vedi il paragrafo III.3.

³³⁵ Il ritratto di Vleughels è stato analizzato dai seguenti studiosi: CLAMORGAN 1924, pp. 43-50; RICCOBONI 1942, p. 301; SOUCHAL 1967, pp. 660-661, cat. 149; ARIZZOLI-CLÉMENTEL 1985, p. 74; WALKER 2000, p. 229; DESMAS 2005, pp. 171-172.

³³⁶ COCHIN 1880, pp. 71, 87-88.

³³⁷ Per l'analisi del *ritratto di Madame Vleughels* si rimanda a pp. 46-47 del presente studio.

³³⁸ COCHIN 1765, p. 8.

all'interno del *corpus* dell'artista e – componente più rilevante – lo pone in diretta continuità con la produzione dei cosiddetti “ritratti parlanti” di Bernini³³⁹. La conquista dell'espressione dell'effigiato avviene attraverso questo particolare che Bernini aveva adottato in diverse soluzioni: in maniera blanda, semplicemente schiudendo le labbra dei suoi personaggi, per esempio nel ritratto inserito nel monumento funebre del cardinale *Roberto Bellarmino* (1623-1624, Roma, Chiesa del Gesù) (Tav. 96), colto nell'atto di pregare, e dell'ormai anziano *pontefice Gregorio XV Ludovisi* (1627, Toronto, Art Gallery of Ontario); in altri, invece, sperimentando una vera e propria formula specifica, accentuandone i caratteri. Così appaiono le effigi del *cardinale Scipione Borghese* (1632, Roma, Galleria Borghese) (Tav. 97) e quella di sensuale intimità di *Costanza Bonarelli* (1636-1637, Firenze, Museo Nazionale del Bargello)³⁴⁰.

Nel 1631, Giuliano Finelli (1602-1653), il migliore allievo di Bernini – esattamente un anno prima rispetto al maestro – aveva realizzato il *busto del cardinale Scipione* (New York, Metropolitan Museum), poiché quest'ultimo era stanco di dover attendere invano il proprio ritratto da Bernini, diventato inaccessibile per le troppe commesse³⁴¹. Nel volto del cardinale si scorge il particolare della bocca schiusa che non costituisce un debito dello scultore nei confronti del maestro, bensì la dimostrazione della centralità delle ricerche di sfidare il *medium* marmoreo all'interno dello studio berniniano. Questa stessa attenta riflessione – alla base dell'azione creatrice – emerge dalle opere di Slodtz che rendono visibile l'elaborazione di soluzioni per dare forza tangibile e sensibile al ritratto marmoreo.

Diversamente da Bouchardon – di cui il foglio a sanguigna convince quanto la ritrattistica del cavaliere romano fosse un imprescindibile modello di riferimento – tra le testimonianze grafiche di Slodtz non sono pervenuti esemplari del genere. Soltanto nella *copia dell'Ermafrodito*, oggi al Louvre (Tav. 99), al Département des Arts Graphiques, il celebre materasso con la decorazione matelassé aggiunto da Bernini nel 1620 (Parigi, Louvre), documenta sicuramente l'interesse del giovane francese per la resa materica dell'opera³⁴².

³³⁹ MCPHEE 2017a, pp. 325-347.

³⁴⁰ Per le opere citate si rimanda alle seguenti schede di catalogo, pubblicate in BACCHI 2000a: per *Roberto Bellarmino* vedi cat. A15, p. 345; per *Gregorio XV Ludovisi* vedi cat. A7E, p. 344; Per *Scipione Borghese* di Bernini vedi MCPHEE 2017b, pp. 240-245, catt. 1-2; per *Costanza Bonarelli* MONTANARI 2000, pp. 326-331, cat. 20; MCPHEE, pp. 246-247, cat. VII.3.

³⁴¹ BACCHI 2000b, cat. 24, p. 304.

³⁴² Sulla fortuna di Bernini nel Settecento, in particolar come modello di studio nelle accademie romane vedi SIMONATO 2017, pp. 333-348.

III.2 L'atelier di scultura di Slodtz a Roma

«Les ordres de V. G. ont été exécutez sur-le-champ: Slodtz et Francin ne sont plus dans l'Académie», così Vleughels concluse la lettera indirizzata a D'Antin, il 4 febbraio 1736³⁴³. Questa data costituisce il principio da cui ricostruire la carriera romana di Slodtz come scultore indipendente dalla Corona.

La prima testimonianza della sua nuova residenza nella città deriva dal contratto di una delle sue più importanti commesse, quella per il *Monumento degli arcivescovi di Vienna* (1740-1747) (Tav.) che fu interamente realizzato a Roma e, in anni successivi, spedito e montato nella cattedrale della città asburgica. Il documento indica l'indirizzo del «[...] suo studio posto nella strada o Rione detto L'armata», presso Via Giulia: un fortunato laboratorio che vide con Domenico Guidi (1625-1701) e l'allievo Vincenzo Felici (1657-1715) la massima espansione, costituendo al tempo stesso una scuola per allievi e una galleria espositiva³⁴⁴.

Le fonti recuperate fino a oggi non permettono di stabilire con esattezza né il domicilio, che solitamente era posto vicino ai locali destinati alla professione, né la data da quando Slodtz fu proprietario dell'atelier³⁴⁵. In mancanza di ulteriori testimonianze dalle *Correspondance* – che con sistematica regolarità rilasciavano aggiornamenti sulla condizione degli artisti – la ricostruzione dell'attività dello scultore all'interno dello studio è possibile sfruttando un insieme di fonti tipologicamente variegato.

La vicenda che aveva coinvolto l'acquisto del busto di *Cryse* (Tavv. 82, 84), per esempio, aggiunge, rispetto alla lettera di Vleughels, la determinazione cronologica entro cui ricostruire questa fase della carriera di Slodtz. Fondamentale è la testimonianza di Deshamps che, innanzitutto, ambienta l'acquisto del busto di *Cryse*, da parte dell'abate Lacroix-Laval, proprio ne «l'atelier de Slodtz»³⁴⁶, suggerendo, quindi, uno studio indipendente dai locali dell'istituto. Si aggiungono le coordinate temporali precise di Lacroix-Laval che intraprese il viaggio in Italia – durato dieci mesi – alla fine del 1734. Se l'abate partì da Lione, al più tardi, nel dicembre del 1734 significa che il soggiorno romano durò al massimo fino all'ottobre del 1735. Ne consegue che, fissando al febbraio del 1736 la data del congedo ufficiale dall'*Académie*, Slodtz iniziò a lavorare in un atelier autonomo (non necessariamente in Vicolo dell'Armata) già prima di allontanarsi definitivamente dall'istituto francese, verosimilmente a partire dall'estate del 1735.

³⁴³ CD, IX, p. 226. D'Antin si era espresso con toni intimidatori già alla data del 15 gennaio 1736 affinché Vleughels congedasse definitivamente i due scultori dall'*Académie*. «Une fois pour toutes, je vous prie de ne point interpréter mes ordres, et ainsi que je vous Fay ordonné, donnez le congé aux deux sculpteurs que je vous ay mandé de renvoyer. Je connois l'abus d'entreprendre des ouvrages de longue haleine ou que l'on traîne en longueur pour avoir occasion de rester plus longtemps, ce que je veux éviter absolument-, ainsi, plus de représentations, je vous prie, à ce sujet, qui font gagner du temps comme vous le dites fort bien», CD, IX, p. 222.

³⁴⁴ Per la carriera di Guidi e Felici all'interno dello studio e di altre importanti personalità che vi lavorarono si rimanda al volume di GIOMETTI 2007. La figura di Domenico Guidi è stata studiata da GIOMETTI 2010a.

³⁴⁵ DESMAS (2012, p. 333) registra il domicilio dello scultore presso vicolo delle stalle Pamphili, 1739 (ASV, S. Lorenzo in Damaso, L.S.A., 1739, part. II, f. 20v., n. 131).

³⁴⁶ DESCHAMPS 1786, p. 6.

Uno studio di scultura contava solitamente al suo interno un numero di praticanti allievi che coadiuvavano il maestro. Così fu sicuramente per Slodtz, accanto a cui si registrano diversi nomi, anche di personalità rilevanti.

Come primo allievo all'interno dello studio, Souchal indica il *pensionnaire* francese François-Charles Hutin (1715-1776). Da pittore di storia, Hutin si avvicinò alla scultura soltanto per un breve periodo di transizione durante il soggiorno romano, al termine del quale trovò definitiva sistemazione presso la corte di Dresda, nuovamente nella disciplina originaria. Egli soggiornò a Roma dal 1737 al 1744 e fu proprio su incitazione di Slodtz che si dedicò all'arte dello scalpello³⁴⁷. L'intuizione di Souchal di legare professionalmente i due francesi è sorretta dalle corrispondenze cronologiche che intervengono con coerenza alla proposta³⁴⁸.

Nelle *Vite di pittori* (ca.1730 – 1742), Francesco Maria Niccolò Gabburri (1675-1742) registra attivo a Roma, tra il 1736 e il 1738, il fiammingo Jean-François Janssens (1702-1780)³⁴⁹. Lo scultore, originario di Anversa (come il padre di Slodtz), dimorava in strada dell'Angelo Custode, in cui un tempo esisteva l'omonima chiesa³⁵⁰. Gabburri afferma che «terminati i suoi studi a Bologna [Janssens] fece nuovamente ritorno a Roma dove operò in marmo nell'Accademia di Francia in aiuto a Monsù Slos, scultor parigino, pensionario del Re come per altri di quei giovani Franzesi pensionari»³⁵¹. Dato che lo scultore non compare tra gli allievi, è chiaro che lavorasse presso l'istituto come *praticien*. Per ragioni cronologiche, dobbiamo legare l'attività di Janssens proprio al termine del periodo di formazione di Slodtz, durante le fasi finali del *Cristo di Michelangelo* e successivamente – come afferma Gabburri – della consegna al magistrato D'Attignat del gruppo di *Diana e Endimione*, la cui completa realizzazione in marmo si concluse soltanto nel 1744³⁵².

Janssens fu coinvolto nell'esecuzione del bassorilievo dell'*Estasi di Santa Teresa* (1738-1741) destinato per la chiesa di Santa Maria della Scala – cantiere diretto da Giovanni Paolo Pannini. Dell'opera, oggi, si conserva il modello in stucco presso l'Accademia di San Luca³⁵³.

³⁴⁷ SOUCHAL 1967, p. 75, con bibliografia precedente. Janssens soggiornò in Italia tra il 1725 e il 1748. Presso l'*Académie*, tra il 1739 e il 1740, realizzò una testa copia dall'antico del console romano *Enobarbo*, vedi DESMAS 2012, pp. 114, 350.

³⁴⁸ L'influenza di Slodtz su Hutin è ribadita in SOUCHAL (1980, p. 263).

³⁴⁹ GABBURRI (1730-1742) 1968, III, pp. 1472-1473. L'autore fa riferimento anche allo scultore di Anversa Frans Janssens con cui Gabburri strinse un rapporto di amicizia. Janssens giunse a Firenze il 2 ottobre 1739 e fu coinvolto nella costruzione dell'arco di trionfo fuori Porta S. Gallo per l'entrata di Francesco III duca di Lorena. Gabburri fu soddisfatto dei modelli di tre bassorilievi e di una statua che Janssens aveva preparato e presentato all'approvazione degli intenditori, vedi BORRONI SALVADORI 1974, pp. 1503-1564.

³⁵⁰ DESMAS 2012, p. 12.

³⁵¹ GABBURRI (1730-1742) 1968, III, pp. 1472-1473, citato in DESMAS 2012, p. 138.

³⁵² SOUCHAL 1967, pp. 659-660, cat. 148. Per il gruppo di Diana e Endimione vedi paragrafo III.1.

³⁵³ I riferimenti all'opera si trovano in ASASL, Inventario, 1808 (inv. XXIII); SOUCHAL 1968, p. 662; SOUCHAL 1970, pp. 56-65; BARBERINI 2000, p. 98; WALKER 2000, pp. 288-289; ROTILI 2016, p. 179.

Le fonti sono ancora insufficienti per delineare la personalità di Janssens che non doveva essere uno scultore mediocre né ai margini dall'ambiente artistico capitolino se, nel 1742, fu chiamato da padre Meijers per la realizzazione, nel prestigioso cantiere di San Pietro, della statua di uno dei padri fondatori degli ordini religiosi, il *San Norberto*³⁵⁴. Slodtz, che probabilmente garantì per l'allievo, consegnò in quegli stessi anni la raffinatissima statua del *San Bruno*, ricordato dalle fonti come una delle più belle creazioni comparse a Roma³⁵⁵. Janssens, tuttavia, eseguì soltanto il modello (oggi non pervenuto) che, secondo le clausole del contratto, fu posizionato nella nicchia predestinata. L'opera non superò la convalida della commissione giudicatrice, riscontrando numerose critiche, così la commessa passò nelle mani di Pietro Bracci, che concluse l'opera nel 1757³⁵⁶.

Un'altra personalità d'oltralpe entrò nell'atelier di Slodtz: Peter Anton von Verschaffelt (1710-1793). Originario di Gand e, successivamente, allievo a Parigi di Bouchardon, giunse a Roma a proprie spese nel 1736. Una figura interessante che, per garantirsi il mantenimento nella città pontificia, lavorò per l'*Académie* anch'egli come *praticien*³⁵⁷. Alloggiò presso l'istituto dal suo arrivo fino al 1740, come testimonia il direttore Orry, che ne riconobbe le promettenti doti dimostrate durante la realizzazione di un busto ritratto per un nobile inglese (oggi non identificato né pervenuto) e un caminetto decorato da figure³⁵⁸.

Delineate le maggiori personalità attive all'interno dell'atelier di Slodtz, non rimane che identificare la rete di committenze private che mantenne vivo lo studio fino al 1747, anno in cui Slodtz partì per Parigi.

Lo scultore si creò una clientela principalmente francese, potremmo aggiungere “semi privata” proprio per il carattere istituzionale che la rendeva direttamente subordinata ai rapporti con lo stato francese.

Tutti i ritratti di rango che furono eseguiti dallo scultore riguardarono personalità politiche, dal duca D'Harcourt al cardinale d'Auvergne, al duca di Beauvillier, figlio dell'ambasciatore duca di Saint'Aignan, successore di De Polignac.

Fu proprio l'ambasciatore Saint'Aignan a costituire la figura più influente nella committenza dello scultore e che in più occasioni – fin dagli anni accademici – si mostrò come suo protettore. Saint'Aignan rivelò un carattere di collezionista e mecenate raffinato, legandosi ai migliori *pension-*

³⁵⁴ Per la serie delle otto statue dei santi fondatori destinate alle nicchie delle pareti laterali del transetto settentrionale della Basilica di San Pietro si rimanda a GANI 2000, pp. 355-358 e alle schede nn. 650, 686, 688, 769, 835, 836, 837, 838, 1243.

³⁵⁵ «Il exécuta cette figure avec beaucoup de succès. Elle représente S. Bruno qui refuse la mitre» (COCHIN 1765, p. 2); «une réputation diftinguee due fes talens, lui fit adjuger par préférence aux Sculpteurs italiens, la figure de S. Bruno refusent la mûre qu'un ange lui apporte il l'exécuta avec beaucoup de succès dans l'église de Saint Pierre» (DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, p. 368). Per il *San Bruno* vedi anche SOUCHAL 1967, pp. 670-671, cat. 159.

³⁵⁶ In generale per la partecipazione degli scultori al cantiere petroniano vedi DESMAS 2012, pp. 214-219.

³⁵⁷ DESMAS 2012, p. 115. Si rimanda al successivo paragrafo III.3 per la proposta attributiva allo scultore del busto di *Anonimo cavaliere*, appartenente al corpus di Slodtz.

³⁵⁸ CD, IX, p. 433.

naires, tra cui – oltre a Slodtz – i pittori Trémollières, Blanchet e Subleyras. Per il duca, Slodtz realizzò la copia della *Joueuse d'osselets* – dal *moulage* antico conservato in accademia – terminandola, dunque, entro il suo congedo³⁵⁹.

L'inventario dell'ambasciatore fa emergere lo stretto rapporto che intercorreva tra i due e il ruolo di collezionista di antichità di Saint'Aignan, che perseguiva la strada tracciata dal predecessore de Polignac. Da un'attenta analisi delle antiche carte del documento è apparsa una «note justificative que M. le duc de Saint-Aignan, à son départ de Rome, y a laissé une statue antique de l'empereur Lucius Verus qui étoit restée dans l'hattelier du sieur Slodts»³⁶⁰.

Dalla corrispondenza tra l'ambasciatore e il Segretario degli affari esteri francesi, Jean-Jacques Amelot de Chaillou, marquis de Combronde, in carica dal 1737 al 1744, emerge la promozione da parte dell'ambasciatore di nuove opere da realizzare nella città di Roma. Nel 1738, Saint'Aignan aveva suggerito al convento dei Minimi di Trinità dei Monti – posto sotto l'egida francese – di far erigere un monumento commemorativo dedicato al fondatore dell'ordine, il re di Francia Carlo VIII. Il documento non fa esplicito riferimento a Slodtz, tuttavia, è altamente verosimile che l'ambasciatore avesse destinato lo scultore francese ad un'opera del genere che, malgrado l'approvazione del segretario, non fu mai realizzata³⁶¹.

Un caso analogo risale ad anni precedenti al 1736, quando Saint'Aignan si rivolse a Vleughels per un busto da dedicare alla moglie Marie-Anne de Montlezun, scomparsa il 15 ottobre 1734, da collocare nella chiesa di San Luigi dei Francesi³⁶². Soltanto Slodtz avrebbe potuto svolgere un'opera dal carattere così privato, considerato lo stretto rapporto di mecenatismo che intercorreva tra i due³⁶³. Purtroppo, dalle *Correspondance* non emergono i risvolti di questa richiesta né il sopralluogo presso la chiesa ha suggerito un riscontro in tal senso.

³⁵⁹ Per tutti i riferimenti bibliografici sull'opera si rimanda al paragrafo III.1.

³⁶⁰ Sulla figura del duca di Saint'Aignan e sulla sua collezione si rimanda al prezioso contributo di LE MOËL, ROSENBERG 1969, pp. 51-67, da cui la citazione a p. 53.

³⁶¹ Il progetto prevedeva un monumento piuttosto semplice, composto da una lapide e un busto scultoreo, da posizionare nel portico in mezzo al chiostro della chiesa: «On pourroit pour cela employer un des sculpteurs icy de S. M. à faire la figure, ou tout au moins le buste de ce prince en marbre ou en bronze, ce qui, si l'on vouloit épargner la dépense, tiendroit lieu à l'un de nos élèves du morceau de sculpture qu'il est obligé d'envoyer au Roy. Cette figure ou ce buste se placeroit sous le portique du milieu du cloistre, avec tels ornemens qu'on jugeroit à propos d'y ajouter, sans qu'ils fussent nécessaires, le monument seul, accompagné de l'inscription que j'ay dit, pouvantsuffire» (CD, IX, p. 339-340).

La lettera è pubblicata in nota da SOUCHAL (1967, p. 76, n. 2) con l'indicazione archivistica Arch. Aff. Étr., Rome, *Correspondance*, G. 769.

³⁶² «Je crois que M. l'Ambassadeur veut faire exécuter en marbre le portrait de Mme son épouse, pour mettre à Saint-Louis; ceci ne laissera pas d'avoir ses difficultez, car faire des portraits en marbre d'après de la peinture, on n'en vient guères à son honneur», CD, IX, p. 232. Questo primo matrimonio di Saint'Aignan è citato da DE BROSSES (1858, p. 90, lettera XL).

³⁶³ L'altro scultore presente in *Académie* era Claude Francin, pensionnaire dal 1731 al 1736, ma nessuna fonte attesta il legame tra l'ambasciatore e questo artista.

Durante gli anni trascorsi a vicolo dell'Armata Slodtz continuò a svolgere qualche incarico per la Corona, che aveva tutto l'interesse a mantenere i rapporti con il suo miglior scultore residente a Roma. Il tramite fu il direttore De Troy, consolidando – con la sua partecipazione – il ruolo istituzionale dell'*Académie* come centro diplomatico e amministrativo degli affari dello stato francese a Roma. Nel 1741, Slodtz ottenne l'incarico di agente a Carrara per la fornitura dei marmi da destinare al monumentale *gruppo dei cavalli di Marly* di Coustou (1743-1745; Parigi, Louvre)³⁶⁴. Slodtz, che inizialmente doveva trattenersi nella città toscana soltanto per un breve periodo, rimase per circa nove mesi, facendo ritorno a Roma a fine ottobre del 1741. Nonostante le incomprensioni generatesi con Orry per una mancata conferma da parte della direzione francese di concludere l'acquisto per una partita di marmi (composta dai due blocchi per le statue equestri, più altri cinque acquistati ad un prezzo conveniente), lo scultore dimostrò di aver raggiunto credibilità e autorevolezza nell'ambiente italiano, oltre alla capacità di sovrintendere a un progetto così impegnativo³⁶⁵. Ai fini del nostro studio è interessante valutare questa missione come un tentativo da parte del re di richiamare a sé Slodtz: l'epiteto “scultore personale del re”, con cui era apostrofato nella corrispondenza ufficiale, serviva da monito per sottolineare sia il legame di subordinazione sia il carattere temporaneo del soggiorno romano.

Nuovamente, l'autonomia di Slodtz fu vincolata dal controllo da parte del direttore dell'*Académie* nella realizzazione del *monumento di Vienna*, poiché, secondo contratto, tutte le fasi di progettazione dovevano avvenire «su consenso e ordine del Seg. Cav. De Troy»³⁶⁶.

Nel 1741, la vivace presenza di Slodtz nella vita artistica romana fu riconosciuta con l'elezione a membro dell'Accademia di San Luca. La frequenza dello scultore alle sistematiche riunioni indette dall'istituto romano dimostrano i sempre maggiori impegni che oberarono la produzione dell'atelier di

³⁶⁴ «Sur la lettre que vous avez écrite à M. Gabriel, le 14 du mois dernier, Monsieur, au sujet des blocs de marbre que je veux faire venir icy pour les deux groupes de chevaux que le s' Coustou le père a fait en models', dont M. Gabriel m'a rendu compte, et le sr Coustou le fils, arrivé icy, m'ayant assuré que le marbre statuaire que vous tirez pour Rome étoit convenable à ces sortes d'ouvrages et que vous en faisiez venir des blocs jusqu'à cinq ou six cens pies cubes, si cela est, je me déterminerai bien volontiers à en prendre dans ces carrières de Carrare, où le s. Mouzouy, marbrier du pays, a un de ces blocs de la proportion qu'il le faudroit, lequel il vous assure être le plus beau qui ait été tiré depuis cent années; et, comme il est important de l'examiner et que personne ne le peut faire mieux que le s. Slodtz, sculpteur françois, qui est à Rome, dont vous êtes certain de la capacité et de la probité, j'approuve la proposition que vous me faites de l'y envoyer» (CD, IX, p. 441, lettera di Orry a De Troy del 22 novembre 1740). Slodtz partì ai primi di gennaio del 1741, come testimonia De Troy in CD, IX, p. 445, lettera del 13 gennaio 1741.

³⁶⁵ Sulla vicenda dell'acquisto del marmo che aveva impegnato Slodtz a Carrara si rimanda allo studio di SOUCHAL 1967, pp. 247-255. Dopo gli accordi presi con il venditore Magnani ad un prezzo di 14.000 lire, che includevano anche le spese di trasporto, sopraggiunsero dei danni ad uno dei due blocchi, così Slodtz ebbe il benestare per acquistare un secondo pezzo dal mercante Berté. Una volta inviato il materiale, improvvisamente Orry bloccò il carico da parte di Magnani, a cui si erano aggiunti altri cinque blocchi, colpevolizzando Slodtz di aver agito in mancanza di una conferma da parte della direzione dei Batiments.

³⁶⁶ Si rimanda al documento in Appendice documentaria.

Slodtz, che dal 1744, fu assente agli impegni accademici³⁶⁷. A questa onorificenza si aggiunse quella ad Accademico di Arcadia con il nome di Parisio Aranziaco³⁶⁸.

Gli ultimi anni, prima della partenza, furono i più fruttuosi. Questo periodo sancì il prestigio di Slodtz a Roma: sbaragliò la concorrenza dei colleghi romani e ottenne l'incarico del busto ritratto del Re di Polonia; realizzò il bassorilievo in stucco di *San Giacomo Evangelista* all'interno del cantiere della chiesa di San Marco (sotto la direzione dell'architetto Clemente Orlandi); riuscì a porre il proprio nome accanto ai più eccellenti scultori che lavorarono alla basilica di San Pietro con la statua di *San Bruno*; infine, fu ricordato da tutti i più importanti critici e intellettuali, di fama italiana e francese, per il *Monumento agli Arcivescovi di Vienna* e del *marchese Capponi* – quest'ultimo che concluse gloriosamente la sua attività romana.

Il ritorno in Francia dello scultore avvenne alla fine dell'estate del 1746. La proprietà dello studio passò probabilmente a un certo Joseph Claus a cui Slodtz, poco prima della partenza, lasciò il saldo dell'affitto tramite l'amico Joseph Vernet, pittore di marine³⁶⁹. Lo scultore Claus, di origine tedesca, fu attivo a Roma sicuramente entro il 1749 poiché a questa data ricevette il pagamento per degli angeli in stucco che reggono i quadri ovali nelle edicole della navata di Santa Maria Maggiore³⁷⁰. La sua carriera raggiunse il suo apice tra il 1754 e il 1783, periodo durante il quale eseguì i quattro busti di pontefici oggi conservati presso l'Ashmoleum Museum di Oxford, firmati *Joseph Claus*³⁷¹.

III.2.1 Il conto corrente di Michelange Slodtz al Banco di Santo Spirito

La metodologia con cui è stata affrontata la presente ricerca è basata sulla analisi diretta delle fonti, in questo caso economiche, che possano offrire informazioni oggettive intorno alla carriera di Slodtz, specialmente da quando si congedò dall'*Académie*. Il carattere inedito dei documenti consultati, in riferimento al periodo di attività di Slodtz presso l'atelier, ha motivato la scelta di condividere le notizie apprese, per quanto acerbe, per determinare i pagamenti sia delle singole opere sia agli allievi all'interno dello studio e, più in generale, per valutare il patrimonio dello scultore³⁷².

³⁶⁷ DESMAS 2012, p. 65.

³⁶⁸ MARIETTE 1858-1859.

³⁶⁹ SOUCHAL (1967, p. 83) ripubblica il documento trovato da LAGRANGE 1864, p. 376.

³⁷⁰ ASV, Palazzo Ap. Vol. 997, 1748-1749, conserva due pagamenti, in data 8 luglio 1748 e 22 luglio 1749, di 100 scudi ciascuno allo scultore Giuseppe Claus, accertati dall'architetto Ferdinando Fuga, pubblicato in DESMAS 2012, p. 372.

³⁷¹ PENNY 1992, I, cat. 22-25, pp. 27-28, con bibliografia precedente. La cronologia della carriera di Claus deriva dalla realizzazione nel 1754 del busto di Benedetto XIV e della proprietà di Antonio Canova dello studio al Vicolo delle Colonnate di San Giacomo degli Incurabili, rilevato proprio da un Giuseppe Claus nel 1783, vedi DESMAS 2007, p. 101.

³⁷² Per la trascrizione dei documenti raccolti si rimanda alla Appendice documentaria II.

Il primo dato interessante è la presenza del nome di Slodtz nell'elenco dei correntisti del Banco di Santo Spirito di Roma a partire dal 1736. Essa attesta la sua emancipazione dalle dipendenze della Corona, con la conseguente necessità di appoggiarsi a un istituto di credito della città pontificia in cui depositare i propri guadagni³⁷³. Il Banco di Santo Spirito era una delle maggiori istituzioni bancarie degli Stati Pontifici insieme al Monte di Pietà³⁷⁴. Fu fondato nel 1605 da Paolo V Borghese per svolgere tre funzioni principali: garantire ai suoi clienti la sicurezza dei loro depositi; creare un fondo monetario contante destinato a essere investito nelle acquisizioni di titoli di prestito pubblico (i cosiddetti *Luoghi del Monte*); infine, reinvestire i profitti ottenuti dalla banca nell'Ospedale generale del Santo Spirito che ne garantiva il capitale³⁷⁵.

La presenza dello scultore tra i clienti dell'istituto di credito è stata documentata attraverso la lettura delle *Rubricelle* che indicano in ordine alfabetico i titolari dei conti. Dall'attento spoglio degli elenchi è emersa la totale assenza di Slodtz tra i correntisti nelle date del periodo di formazione presso l'*Académie*, indizio che dimostra la conformità tra l'apertura dello studio di scultura e la conseguente registrazione dell'artista alla banca. Inoltre, anche Bouchardon e Adam, che erano residenti nella città soltanto in qualità di *pensionnaires*, non compaiono in nessuna *Rubricella* che afferisce agli anni del loro soggiorno romano. I movimenti finanziari che riguardavano soltanto l'amministrazione accademica e i lavori degli allievi destinati al re erano contabilizzati dai *Comptes du Roi*. Pertanto, le commesse esterne dall'istituto ricevute dai tre scultori non passavano da nessun istituto di credito: i numerosi incarichi privati provenivano da clienti stranieri di passaggio che non avevano alcun interesse ad aprire un conto a Roma e i *pensionnaires* erano consapevoli che sarebbero rimasti nella città pontificia soltanto per un numero ristretto di anni.

Diverso è il caso di Slodtz, che intraprese l'attività di scultore indipendente dal 1736 al 1747. Tuttavia, dallo spoglio dei documenti la registrazione del suo conto è attestata soltanto tra il 1736 e il 1740, con un'interruzione nel 1738. Il limitato arco cronologico documentato dalle note finanziarie solleva delle difficoltà interpretative, aggravate dallo stato lacunoso delle *Rubricelle* che si riferiscono agli anni Quaranta del Settecento. L'improvvisa estinzione del conto dello scultore – proprio nel periodo in cui la produzione all'interno dell'atelier si stava facendo più intensa e le entrate più consistenti – suggerisce il trasferimento dei suoi depositi in un altro istituto di credito romano.

³⁷³ Per la presente ricerca è stata svolta una ricognizione dei documenti del Banco di Santo Spirito, conservati presso l'Archivio Storico della Banca d'Italia. Ringrazio la Dott.ssa Eleonora Costantino e i suoi collaboratori per l'assistenza durante lo svolgimento dei lavori. I pagamenti di cui si fa riferimento nello studio sono pubblicati in inedito nell'Appendice documentaria.

³⁷⁴ La fondazione del Monte di Pietà risale al secolo precedente, nel 1539 con Paolo III Farnese.

³⁷⁵ Vedi SPARTI 1997, pp. 89-92.

La lettura dei Libri Mastri, di norma, permette di seguire l'andamento dei versamenti e dei prelevamenti del titolare del conto bancario, seguendo lo schema della bipartizione dei volumi in Uscite/Dare (pagina di sinistra) e Entrate/Avere (pagina di destra), secondo un allineamento simmetrico, come mostra l'immagine (Tav. 100).

Nell'elenco delle Uscite, accanto al nome del soggetto, compare la data del successivo anno fiscale che, collegata alla cifra del saldo finale, indica il credito con cui il cliente apre il conto nell'anno venturo.

Purtroppo, la maggior parte dei pagamenti di Slodtz, sia in entrata sia in uscita, non permette di calibrare il volume della sua produzione presso l'atelier. Non emergono né i nomi dei soggetti coinvolti nelle transazioni né la giustificazione della cifra pagata o ricevuta, a causa della sommarietà con cui venivano compilati i registri, confermata anche dalla scrittura molto abbreviata e disordinata. Questo fenomeno, che interessa l'aspetto burocratico dell'istituto di credito, si presenta a partire dal XVIII secolo, diversamente dai documenti del Seicento, in cui sono indicate sistematicamente le causali dei pagamenti.

III.3 I ritratti di rango

La produzione ritrattistica di Slodtz per committenti privati inizia ufficialmente nel 1737 con la realizzazione del busto del *duca François d'Harcourt, maréchal* di Francia (1689-1750) (Tav. 101)³⁷⁶, che soggiornò a Roma tra febbraio e aprile del 1736. Il duca partecipava alla vita mondana della cerchia francese residente nella capitale e frequentava regolarmente l'*Académie*. D'Harcourt strinse presto i rapporti con Vleughels, che fu per il duca una sorta di intendente d'arte, guidandolo nei vari ateliers dell'istituto e fornendogli opere o pregiati blocchi di marmo da condurre in Francia³⁷⁷.

Nell'*Académie* la presenza di Slodtz, che proprio in quei mesi si stava congedando dall'istituto, era ancora molto influente e la sua fama gli garantì l'incarico del ritratto di d'Harcourt. Dalle fonti risulta che il modello in terracotta fu terminato nel marzo 1736 e lo scultore vi lavorò con la massima cura, recandosi quotidianamente presso lo studio dell'istituto per terminare l'opera e seguendone direttamente gli interventi di rifinitura, che solitamente erano condotti dai *praticiens*³⁷⁸.

³⁷⁶ SOUCHAL 1967, p. 661, cat. 150.

³⁷⁷ CD, IX, pp. 231, 234. Vleughels provvide a far avere a D'Harcourt una pietra intagliata con l'effigie del militare romano e usurpatore dell'Impero, Pescennio Nigro, giudicata dallo stesso direttore un'opera rara e molto bella; a questo aggiunse un pezzo di marmo verde antico, anche questo raro e prezioso, da cui potevano essere tratte due tavole, vedi CD, IX, p. 237.

³⁷⁸ CD, IX, p. 237. Per gli interventi dei *praticiens* si ricorda il paragrafo 1.3. Nella lettera del 24 giugno 1736 Vleughels segnala che lo scultore continuava quotidianamente a recarsi presso gli ateliers dell'*Académie* per monitorare la politura del busto, vedi CD, IX, p. 261.

Lo scultore lavorò velocemente: il busto marmoreo risulta terminato e pronto per essere inviato in Francia già entro il 31 agosto dello stesso anno, quando dall'*Académie* fu spedito un carico per Parigi, tra cui il *Christ de Michelange* dello scultore e la cassa indirizzata al duca D'Harcourt³⁷⁹. Oggi l'opera, firmata *Mich. Ange Slodtz/ Parisiensis fecit/Roma 1736*, è conservata in collezione privata, di proprietà della famiglia.

Come già osservato da Clamorgan e da Souchal, in questa prima sperimentazione nel ritratto *d'apparat*, Slodtz abbandona l'immediatezza e il naturalismo manifestati in quello di Nicolas Vleughels, per mantenere una rigidità e un'impostazione ufficiale che la tipologia dell'opera richiedeva. Rimane, tuttavia, quell'approccio sincero e autentico di Slodtz ritrattista, che non dissimula i difetti dei suoi effigiati, restituendone i particolari che caratterizzano le diverse personalità. Nel caso di D'Harcourt, lo scultore non rinuncia alla descrizione delle labbra particolarmente carnose e dello sguardo non orientato che rende il volto inespressivo³⁸⁰. Tra i busti di Slodtz, quelli di *D'Harcourt* e dell'*Anonimo cavaliere dell'ordine di Santo Spirito* sono gli unici che non presentano una visuale frontale: probabilmente, per suggerire un'azione di movimento, lo scultore ricorse all'espedito del taglio laterale che rievoca gli esempi di Bernini per il ritratto di *Francesco I d'Este* (1650-1651, Modena, Galleria Estense) e di *Luigi XIV* (1665, Parigi, Chateaux de Versailles) nei quali è massima l'estrosità dei panneggi e delle capigliature. Slodtz si concentra sulla lavorazione delle vesti che, come riportato dalle fonti contemporanee, erano sapientemente valorizzate dal suo scalpello. Così appare la corazza, lavorata finemente negli intagli sul petto e sul braccio, e il prezioso mantello con l'interno di pelliccia, retto da una vistosa catena che unisce due fibbie decorate. La capigliatura contenuta, che termina in una sottile coda poggiata sulla spalla sinistra, ripropone i modi di lavorazione dello stile dell'artista, mediante piccoli e morbidi boccoli che scendono l'uno sull'altro.

L'accostamento delle varie componenti – dettagliatamente descritte – dell'abbigliamento del duca è ricco e complesso. La composizione articolata e sfarzosa comunica l'intenzione dell'effigiato di rendere omaggio ai propri onori militari e alla sua casata: il ritratto rappresenta un nobile soldato che intende esprimere la sua posizione sociale senza rinunciare alla propria vanità.

L'impostazione del busto di d'Harcourt trova stringente confronto con un'opera che solo di recente è stata ricondotta al *corpus* di Slodtz, ovvero il ritratto marmoreo di *Anonimo Cavaliere dell'Ordine di Santo Spirito*, oggi conservato presso il Fogg Art Museum dell'Università di Cambridge (Tavv. 102-103)³⁸¹.

Nonostante l'identità del giovane uomo sia rimasta ancora sconosciuta, è da ritenere un esponente della cerchia di aristocratici francesi – considerata la committenza che normalmente si rivolgeva allo scul-

³⁷⁹ CD, IX, p. 272.

³⁸⁰ CLAMORGAN 1924, pp. 43-50. SOUCHAL (1967, pp. 208-209) esprime una considerazione poco dignitosa del duca D'Harcourt, facendo corrispondere l'inespressività del volto alla sua indole poco ardita, ricordando che morì senza gloria a causa di una indigestione.

³⁸¹ Studi avanzati su questa opera sono stati proposti da SOUCHAL 1967, p. 702, cat. 197; DESMAS 2002a, pp. 344-345.

tore³⁸². Anche la datazione è rimasta indeterminata, racchiusa entro i limiti temporali dell'attività presso lo studio. Per la finezza di lavorazione Souchal aveva escluso una iniziale attribuzione allo scultore Coustou, dimostrando, invece, la corrispondenza della qualità dei particolari scultorei con lo stile di Slodtz³⁸³.

Il personaggio indossa un'armatura nella lavorazione molto simile a quella del maresciallo francese. Il mantello che ricopre la corazza rimane abbastanza aderente al corpo, avvolgendone la parte destra e finale che termina in un susseguirsi di pieghe. I movimenti più esuberanti del panneggio si limitano alla parte laterale del braccio sinistro e al rigonfiamento pronunciato sul fronte. La decorazione raffinata della croce dell'ordine, che compare per metà nel lembo del mantello ripiegato all'interno, ricorda quella dello stesso simbolo applicato sul ricchissimo mantello del *re Stanislas di Polonia* (Tav. 107), che Slodtz intraprese intorno al 1743. Vi si riconosce la stessa lavorazione con il trapano nella parte centrale della croce, al di sotto della figura della colomba che, sul re, è scolpita quasi a bassorilievo e, sull'anonimo gentiluomo, maggiormente in rilievo.

I riferimenti per confermare l'autografia dello scultore consistono nella ricezione dell'umanità del personaggio, che sarà il carattere distintivo della ritrattistica di Slodtz. Trattandosi di un ritratto ufficiale, esattamente come nel caso di d'Harcourt, l'espressività del personaggio è ridotta al minimo, tradendo soltanto un accennato sorriso. Le pieghe del collo, dovute dalla rotazione della testa colta di profilo, riprendono l'intenzione dello scultore di rendere nella maniera più verosimile possibile l'effetto epidermico. Non si colgono, tuttavia, tratti distintivi della fisionomia del cavaliere, diversamente dagli altri effigiati da Slodtz che presentano sempre dei particolari, spesso difetti, nei propri ritratti. Il trattamento della parrucca, nella morbida resa dei boccoli, corrisponde alle lavorazioni di Slodtz, in particolare in confronto ai busti di *D'Harcourt* e *Vleughels* (Tavv.94-95).

Le effigi *d'apparat* si innestano sulla tipologia della tradizione francese. A Roma, il collega Pierre l'Estache era uno dei massimi esponenti della scultura d'oltralpe, accanto a Bouchardon e Adam, dagli anni Venti del Settecento. La formula del ritratto di Slodtz non è molto distante, nella impostazione e nella fierezza d'espressione, dal busto del *Marquis de l'Hôpital*, oggi al Musée Jacquemart-André (Parigi), realizzato da L'Estache entro il 1740 nella città capitolina (Tav. 104). Sicuramente i due artisti si confrontarono nei locali dell'accademia, in cui L'Estache arrivò nel 1728, a seguito della formazione a Parigi proprio dal padre di Slodtz, Sébastien³⁸⁴.

³⁸² Sono stati avanzati dei riconoscimenti con un possibile Ritratto del Duca d'Orleans, probabilmente Luigi Filippo II di Borbone-Orléans (1747-1793) o di Louis Armand II, principe di Conti (1695-1727), entrambi inverosimili poiché le coordinate cronologiche non sono coerenti con l'attività romana dello scultore. Si rimanda alla scheda di catalogo del Fogg Art Museum, consultabile sul sito ufficiale dell'istituzione, i cui riferimenti sono forniti in Sitografia.

³⁸³ SOUCHAL 1967, p. 702, cat. 197. Il busto entrò nelle collezioni del Fogg Art Museum di Harvard nel 1962, con un'iniziale attribuzione a Guillaume Coustou il Vecchio.

³⁸⁴ DESMAS 2002a, pp. 338-342.

Tra i ritratti di rango, quello del *Duca di Beauvillier* implica problematiche di identificazione del soggetto raffigurato (Tav. 105)³⁸⁵.

L'appartenenza al catalogo dello scultore fu avanzata da Souchal, a partire dalla registrazione del busto all'interno dell'inventario *après décès* di Slodtz che, al numero 70, indicava «Un buste de marbre blanc représentant M. le Duc de Beauvilliers en guerrier prisé cinquante livres cy»³⁸⁶. L'opera si ritrova ancora nel catalogo di vendita della collezione privata dello scultore, avvenuta nel 1765, precisamente al lotto numero 45 con «Un buste de marbre blanc, représentant M. le Duc de Beauvilliers, en guerrier»³⁸⁷. L'autore ha provveduto ad aggiungere a penna, a lato della citazione inventariale, l'appunto «non vendu, réclamé pour 1000 lb», indicando la mancata consegna dell'opera da parte di Slodtz al suo committente, che aveva stabilito un prezzo di mille lire. I documenti non svelano l'identità del soggetto raffigurato, che dovrà essere cercato tra i congiunti di Paul-Hippolyte duca di Saint-Aignan de Beauvillier, protettore dello scultore e ambasciatore presso la Santa Sede. Souchal afferma che presso un discendente della famiglia de Beauvillier, intorno agli anni Sessanta del Novecento, erano conservati due busti di due duchi (della famiglia francese) in abiti militari, appartenenti al XVIII secolo, senza specificazione del nome. Una volta accertato che il primo raffigura Paul-Louis, marchese de Beauvillier (1711-1757), figlio dell'ambasciatore di Roma, da ricondurre alla mano dello scultore Jacques Saly (1717-1776), rimane ancora da identificare il giovane uomo rappresentato nel secondo.

La proposta avanzata da Souchal che si tratti di Paul-Étienne (1744-1771), figlio di Paul-Louis, è da escludere: l'onorificenza a comandante dell'esercito – che motiverebbe la commissione – ottenuta da Paul-Étienne, all'età di soli vent'anni, verso il 1765, avvenne un anno dopo la morte dello scultore³⁸⁸. Nemmeno l'anticipazione della realizzazione dell'opera supporta la tesi di Souchal. Se la datazione del ritratto di Paul-Louis (di Saly) è stata fissata al 1753, le due memorie di padre e figlio – nati come *pendants* – sarebbero state eseguite da scultori diversi ma nello stesso arco temporale. Ipotesi non perseguibile sulla base dell'età anagrafica dell'effigiato (nel busto di Slodtz), incompatibile con quella di Paul-Étienne che, nel periodo cronologico individuato, avrebbe avuto all'incirca dieci anni.

Occorre, dunque, individuare un altro esponente della famiglia, le cui cariche istituzionali o vicende personali possano conciliare con la scelta di Slodtz come autore. La figura di Paul-François de Beauvilliers, conte de Saint-Aignan (1710-1742), figlio maggiore di Paul-Hippolyte e di Marie-Anne de Montlezun – fratello di Paul-Louis – è certamente più convincente. Nel 1733, si distinse nella carriera

³⁸⁵ Si rimanda alla scheda di catalogo di SOUCHAL 1967, pp. 701-702, cat. 193.

³⁸⁶ *L'Inventaire après décès de Michelange Slodtz* (pubblicato in SOUCHAL 1967, pp. 715-727) fu redatto il 13 novembre 1764 da Jean-Baptiste Dupré (1742-1779) e oggi è conservato presso gli archivi del Minutier Central di Parigi, Étude CXIII.

³⁸⁷ BASAN 1765, p. 9, n. 45.

³⁸⁸ Per una dettagliata biografia di Paul-Étienne e di tutti gli altri esponenti della famiglia Beauvilliers si rimanda a AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS 1771, pp. 236-239.

militare durante la campagna franco-sarda di Milano e, nel 1738, affiancò il padre alla carica di ambasciatore a Roma, ottenendo il titolo di duca³⁸⁹. Numerose sono le lettere, documentate all'interno della *Correspondance*, che il giovane inviò al padre per informare tutta la società francese, di stanza a Roma, delle vittorie contro l'armata dell'Imperatore³⁹⁰.

Già a partire dal dicembre 1735, Paul-François soggiornò nella città capitolina svolgendo l'attività di diplomatico per la corte francese. Ebbe il compito di accogliere nella città pontificia i conti Luigi e Filippo di Noailles per condurli al palazzo del padre, in cui, qualche settimana dopo, fu ricevuto anche il duca d'Harcourt, appena giunto nell'Urbe³⁹¹. È in questa circostanza che il ragazzo entrò nel vivo delle dinamiche che animavano il contesto sociale e artistico romano. Slodtz, che in quel periodo era occupato alla esecuzione del ritratto di d'Harcourt, ebbe certamente l'occasione di conoscere Paul-François e di stringere – proprio con il figlio del suo fidato mecenate – rapporti professionali.

L'introduzione del personaggio di Paul-François, come *pendant* al fratello Paul-Louis, rende il legame dei due ritratti ancora più stringente: valorosi combattenti, morti entrambi giovani (Paul-François nel 1742 e Paul-Louis nella battaglia di Rossbach, nel 1757). Paul-Louis ereditò il titolo di Duca di Beauvilliers come successore del fratello.

Il silenzio nella *Correspondance* sull'effettivo incarico ricevuto da Slodtz pone fondamentali quesiti da chiarire: in che momento e in quale occasione fu eseguita l'opera? La sua realizzazione può essere racchiusa entro la carriera romana dello scultore?

La mancanza di riferimenti all'interno del carteggio diplomatico non deve, di per sé, influenzare l'esclusione del ritratto dalle opere licenziate dallo studio di scultura, poiché, naturalmente, rientra negli accordi privati e indipendenti tra artista e committente privato.

Slodtz potrebbe aver ricevuto la commessa da parte del padre Paul-Hippolyte a Parigi, molti anni dopo la morte prematura del figlio. L'ex ambasciatore si sarebbe rivolto ai due maggiori scultori, di cui uno era quello prediletto durante la sua carriera a Roma, per le effigi dei figli, avuti entrambi dalla pri-

³⁸⁹ AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS 1771, pp. 237-238. Brevi notizie biografiche sulla figura di Paul-François sono fornite da De Montaiglon (CD, IX, p. 219, n. 2).

³⁹⁰ Si rimanda alle lettere in CD, IX, pp. 23, 61, 90.

³⁹¹ «Samedi, veille de Noël, arrivèrent à Rome Mss. de Noailles, et furent loger à l'auberge. Le lendemain matin, M. le comte de Saint-Aignan vint les prendre et les conduisit au palais de M. son père, où j'eus Thonneur de les voir. Le lundi, ils vinrent à l'Académie, dont ils me parurent très contents; ils y virent d'un coup d'oeil à peu près tout ce qu'il y a de belles statues dans Rome; depuis, je les ai accompagné au Vatican, où ils virent les belles choses de Raphaël; je croi qu'ils ne feront pas long séjour ici. M. l'Ambassadeur m'a dit qu'il attendoit M. le duc d'Harcourt, aussi bien que M. le maréchal de Noailles qui pourroit bien venir ce carême» (CD, IX, pp. 218-219, lettera di Vleughels a D'Antin del 30 dicembre 1735). Vedi anche CD, IX, p. 219, lettera del 6 gennaio 1736.

ma moglie³⁹². Non è da escludere, inoltre, che durante la frequentazione dell'*Académie*, Slodtz abbia avuto l'opportunità di dedicarsi a una effigie di Paul-François.

La composizione presenta dei caratteri piuttosto lontani con lo stile di Slodtz, soprattutto nel vorticoso mantello attorno all'armatura del giovane. La formazione delle pieghe è parzialmente discordante con il modo dello scultore di costruire i panneggi, solitamente mediante pieghe sottili e profonde, che si susseguono in un andamento continuo e armonioso. Nel duca di Beauvillier, invece, il rigonfiamento sulla spalla destra, che aumenta nella parte tergale del busto, rientra in una scelta formale tipica seicentesca della grande ritrattistica ufficiale francese, dai toni magniloquenti. Secondo tale descrizione, il ritratto dialoga coerentemente con quello del collega Saly, che ricorse esattamente alla medesima sovrabbondanza stilistica, in pieno accordo con gli insegnamenti del suo maestro, lo scultore di corte Coustou³⁹³.

Emerge, inoltre, la corrispondenza con le eleganti effigi di Hyacinthe Rigaud che, nel 1722, realizzò quella di *Paul Hyppolite, duca di Saint'Aignan* (collezione privata) (Tav. 106) ancora agli inizi della sua carriera³⁹⁴. La tela restituisce l'immagine di un giovane militare, elegantissimo nella sua corazza finemente decorata, arricchita da una fascia e dal lembo del mantello che poggia sulla spalla destra. Nel *duca de Beauvilliers* (Slodtz) si rivede la stessa tipologia di corazza costituita da una sorta di pettorina. Le due opere, realizzate in momenti e contesti diversi, condividono la stessa fierezza imposta dall'ufficialità del ritratto e la cura nei dettagli delle ricche componenti che decorano l'abbigliamento da parata dell'effigiato. Tale "revival" della magniloquenza seicentesca deriva sia dal gusto personale che dalla istituzionalità del committente: a questa data, al contrario, i riferimenti ai canoni neoclassici in Francia stavano diventando sempre più nitidi, come dimostrano le opere e i successi riscontrati nei *Salons* parigini dalla seconda metà del secolo.

III.3.1 Il ritratto del re Stanislas, Duca di Lorena: un'opera a quattro mani

Nel genere del ritratto di rango all'interno del *corpus* dello scultore, quello del *re di Polonia, Stanislas Leszczyński, Duca di Lorena*, occupa una posizione di rilievo dovuta alle dinamiche di realizzazione dell'opera per la quale Slodtz non fu l'unico scultore coinvolto (Tav. 107)³⁹⁵. Il ritratto – oggi presso il

³⁹² Secondo Souchal (1967, pp. 701-702, cat. 193), la datazione dell'opera si deve fissare agli anni parigini dello scultore, quando il duca di Saint'Aignan lo avrebbe nuovamente incontrato, intorno agli anni Cinquanta del secolo, per commissionargli i busti dei due figli, Paul-Louis e Paul-François, escludendo il primo dal catalogo di Saly.

³⁹³ SOUCHAL 1966b, pp. 128-129.

³⁹⁴ JAMES-SARAZIN 2016, pp. 471-472, cat. P.1381 e anche p. 501 (ill.). Del dipinto, esistono due copie a mezzo busto, una con un'incisione al fondo della cornice che riporta la data 1727.

³⁹⁵ SOUCHAL 1967, p. 211, 672, cat. 160; HARENT 2005, p. 301, cat. 1; JALABERT, PÉNET 2016.

Musée des Beaux Arts di Nancy – fu commissionato a Slodtz intorno al 1743 e fu concluso nel 1747, prima che il francese facesse ritorno in patria.

La richiesta del busto è legata alla fondazione della *maison des Mission royales* di Nancy voluta, nel 1743, da re Stanislas sul progetto dell'architetto di casa reale Emmanuel Héré, in favore dell'ordine dei Gesuiti. In segno di riconoscenza, il padre superiore de Menoux, durante un suo viaggio a Roma, decise di far eseguire un ritratto scultoreo da collocare nel refettorio estivo delle Missioni Reali.

Il *Mercure de France* fornisce le informazioni circa l'esecuzione del busto «d'un très beau marbre blanc, que le père Demenoux, supérieur des Missions royale, avoit fait choisir et ébaucher à Rome par Mr. Slodtz, célèbre sculpteur de l'Académie de Paris. Cet ouvrage a été fini en Lorraine par un e bonne main, avec vérité de ressemblance, une noblesse d'attitude et une précision qui ne laissent rien à désirer aux connoisseurs»³⁹⁶. La collocazione del busto su un piedistallo (oggi disperso) con l'iscrizione "Regi optimo/Fundatori munificentissimo/Patres societatis Iesu/Posuere" completava l'assetto decorativo di un ciclo di otto grandi affreschi con *gli episodi dei Benefici di Stanislas* e fu inaugurata il 6 dicembre 1750 in presenza del sovrano³⁹⁷.

La vicenda riportata dalla fonte francese fa presumere che Slodtz non lavorò mai sul modello dal vero; si servì delle incisioni con l'effigie del re per sbizzare e scolpire sommariamente i tratti dell'effigiato sul busto marmoreo che, successivamente, sarebbe stato terminato e definito da uno scultore locale al servizio del sovrano. L'artista di «bonne main», che completò l'opera, deve essere identificato con Louis Lenoir (1712-1772), un modesto *praticiens* attivo nel ducato, l'autore nel 1760 di un ritratto a re Stanislas in pietra³⁹⁸.

Questa pratica era molto usata ai tempi di Luigi XV e il ruolo di Lenoir era proprio quello di cogliere la massima verosimiglianza del soggetto grazie alle sedute dal vivo. L'importanza del ritocco di un busto dedotto da una effigie bidimensionale, come quella delle incisioni utilizzate da Slodtz, trova corrispondenza con la teoria di Vleughels secondo cui un busto scultoreo, tratto da un'immagine su tela, non avrebbe soddisfatto interamente i criteri di verosimiglianza³⁹⁹.

³⁹⁶ *Mercure de France* febbraio 1751, p. 33.

³⁹⁷ *Mercure de France* (febbraio 1751, p. 33) racconta che per l'occasione Padre Leslie recitò un'ode al sovrano in cui lodò le sue vari imprese e atti benevoli, lodi che continuarono nel componimento di canzoni in suo onore durante la cena. L'evento terminò verso le cinque del pomeriggio con un suggestivo spettacolo pirotecnico dal balcone di una casa di fronte all'Hotel des Missions, la cui intera facciata era illuminata.

³⁹⁸ SOUCHAL 1967, p. 211, 672, cat. 160. Souchal smentisce la possibile attribuzione di questo secondo intervento al fratello di Slodtz, Nicolas Sébastien (LAMI I, p. 13) poiché a quel tempo lo scultore aveva raggiunto una discreta fama come Accademico reale, perciò il *Mercure de France* lo avrebbe citato di sicuro. Inoltre, Souchal riferisce che l'opera era stata inventariata a Nancy sia sotto il nome di Louis-Claude Vassé (1717-1772) sia sotto quello di Lenoir, rigettando l'intervento del primo poiché non aveva alcun contatto con il contesto lorenesse a quel tempo.

³⁹⁹ CD, IX, p. 232.

L'opera subì una movimentata storia collezionistica: nel 1793, durante la Rivoluzione, fu sequestrata e, nel 1807, trasferita all'Università di Nancy; nel 1814, fece ritorno alla casa delle Missioni Reali, quando era ormai diventato Gran Seminario di Nancy; infine, nel 1925, fu collocata nel Salon Carré del Municipio della città prima di essere acquistata dal Musée des Beaux Arts nel 2012⁴⁰⁰.

Il volto del sovrano ha un'espressione marcata – quasi caricaturale – a causa della sovrabbondanza adiposa, che lo scultore concentra nelle guance e nel sottomento, e delle sopracciglia ondulate, che danno un'aria grottesca all'effigiato. Nonostante l'eccesso espressivo, solitamente, non trovi riscontro nelle opere di Slodtz, è noto che lo scultore riporti con estrema sincerità i tratti dei suoi soggetti, dimostrandosi poco indulgente sui difetti fisici. Il ritratto, infatti, fortemente personalizzato e naturalistico, senza alcun tentativo di idealizzazione del soggetto, costituisce una delle più fedeli effigi del re, come conferma la descrizione del *Mercur de France*. Il secondo intervento dal vivo, inoltre, aveva evidenziato i tratti già sbazzati da Slodtz.

La rinuncia, tuttavia, a un ritratto ideale e la caratterizzazione eccentrica del personaggio sono simmetricamente ripresi nella lavorazione del busto e nella descrizione delle vesti del sovrano. Le dimensioni del busto tornano ad essere più ampie e le volumetrie del pannello più abbondanti, sulla scia della ritrattistica di tradizione seicentesca, francese e romana. L'imponenza della parrucca e la ricchezza della decorazione del mantello aumentano il tono di regalità e potere emanati dall'effigiato. L'attenzione ai dettagli è sorprendente: a partire dal bavero finemente intagliato – che ricorda i lavori di Giuliano Finelli (1602-1653) – alla testa di Medusa sul fronte dell'armatura, alla croce dell'Ordine di Santo Spirito, fino al particolarissimo fiocco della fascia indossata dal sovrano che copre parte del piedistallo.

Dello scultore si riconosce il modo di rendere le diverse consistenze materiche dei tessuti. Il mantello fa da protagonista al ritratto, per la splendida pelliccia di ermellino che lo riveste all'interno e le pieghe, che disegnano la corporatura del sovrano.

III.4 I busti dei cardinali Maria Neri Corsini e de La Tour d'Auvergne

Maria Neri Corsini (1685-1770), nipote di Clemente XII, fu certamente il personaggio più illustre e più potente della curia romana per gran parte del Settecento. Dopo la nomina di cardinale, ottenuta subito dopo l'elezione dello zio (1730), diventò Prefetto del Tribunale della Segnatura Apostolica e Segretario del Santo Ufficio, dimostrando di detenere l'effettivo controllo politico della chiesa.

⁴⁰⁰ Per la ricostruzione delle vicende collezionistiche si fa riferimento alla scheda di catalogo n. 59 *Annexes au catalogue numérique* del Musée Lorrain in JALABERT, PÉNET 2016, con bibliografia precedente.

L'appropriazione del potere da parte di Neri Corsini «qui governe toutes les affaires»⁴⁰¹, come ricorda De Brosses, fu dunque immediata, permettendo al cardinale di sostituirsi allo stesso pontefice – quest'ultimo divenne cieco già all'inizio del proprio mandato.

La commissione a Slodtz giunse sicuramente grazie all'intercessione di Vleughels, che godeva della stima e dei benefici dei due Corsini da quando Bouchardon aveva intrapreso il ritratto del pontefice, nel 1730. In quell'occasione, gli incontri con Clemente XII si verificarono tutte alla costante presenza del cardinale⁴⁰².

La richiesta dei ritratti ai due francesi è piuttosto significativa se messa in relazione con la tendenza della classe aristocratica settecentesca che alimentava preferenze nei confronti di artisti connazionali, provenienti, spesso, dalla stessa città di origine del committente. Questa pratica riguardò specialmente la famiglia dei Corsini, che prediligeva artisti fiorentini per le commesse più importanti⁴⁰³. È probabile che il carattere filofrancese del cardinale sia stato alimentato dal suo soggiorno a Parigi, tra il 1716 e il 1720, come inviato diplomatico di Cosimo III, Granduca di Toscana, presso la corte di Francia. Nonostante i suoi molteplici incarichi politici, De Brosses lo ricorda come un uomo dalle capacità mediocri, sottolineandone soltanto l'ambizione e i vantaggi che acquisì a causa del nepotismo della famiglia Corsini⁴⁰⁴.

L'emancipazione di Slodtz dall'*Académie* rende meno leggibile le dinamiche di realizzazione delle sue opere, che non sono più rintracciabili nella corrispondenza tra il direttore e il *surintendant*. Come apprendiamo dalla firma apposta sul retro del busto, il ritratto marmoreo fu terminato nel 1737 (Tav. 108). La collocazione odierna, presso Palazzo Corsini a Trastevere – progettato dall'architetto Ferdinando Fuga (1699-1782), i cui lavori furono sovrintesi proprio dallo stesso cardinale⁴⁰⁵ – sembra

⁴⁰¹ DE BROSSES 1858, lettera XL, p. 82.

⁴⁰² La ambiziosa politica culturale del cardinale fu dimostrata dai molteplici progetti artistici, urbanistici e architettonici a cui partecipò direttamente o indirettamente. Tra i principali ricordiamo la facciata di San Giovanni in Laterano (1731-1736), la costruzione del Palazzo della Consulta in Piazza del Quirinale (1732-1738), l'erezione del sontuoso Palazzo Corsini alla Lungara (1732-1755) e la decorazione della cappella Corsini in San Giovanni in Laterano (1732-1735), vedi JOHNS 2000, pp. 25-26. Nel 1732, alla decorazione scultorea della cappella Corsini, parteciparono anche Adam, con il bassorilievo della *Apparizione della Vergine a Sant'Andrea Corsini per ordinarlo di accettare l'episcopato di Fiesole*, e Bouchardon, che presentò il progetto per la statua della *Giustizia con due putti* (oggi presso Providence, Rhode Island School of Design), vedi KIEVEN 1989, pp. 69-95.

⁴⁰³ Un esempio dei criteri di preferenza della famiglia è rappresentato dal caso di Lorenzo Corsini che, per il cantiere della Basilica di San Giovanni in Laterano, aveva inizialmente incaricato il fiorentino Giambattista Foggini (1652-1725) per la statua del *San Bartolomeo*, di cui rimangono ancora dei disegni, vedi DESMAS 2004, p. 800, n. 35. Inoltre, per la decorazione scultorea della cappella nella basilica lateranense furono impiegati perlopiù scultori fiorentini: Giovanni Battista Maini (1690-1752), Agostino Cornacchini (1686-1754), Filippo Della Valle (1698-1768) e Giuseppe Lironi (1691 ca.-1746), vedi KIEVEN 1989, pp. 69-95. In generale, sulle dinamiche delle committenze che riguardavano la produzione scultorea della prima metà del secolo si rimanda a MONTAGU 2005a, pp. 35-41.

⁴⁰⁴ DE BROSSES 1858, lettera XL, p. 82.

⁴⁰⁵ Furono i nipoti di Clemente XII Corsini, Neri Maria e Bartolomeo (1683-1752) che nel 1736 acquistarono il palazzo Riario alla Lungara (che costituì l'ala sinistra del nuovo palazzo) e lo ampliarono su progetto dell'architetto fiorentino Fuga, vedi BORSELLINO 1988, pp. 49-66. Sulla figura dell'architetto alle dipendenze della famiglia Corsini vedi BRUNETTI 2001, pp. 127-134.

la stessa di quella risalente al 1754, descritta dalla *Guida di Roma del 1838* di Antonio Nibby⁴⁰⁶. Nel vestibolo del palazzo – nella nicchia di fronte alla porta della biblioteca – il busto di Neri Corsini era in corrispondenza di quello del pontefice Clemente XII (verosimilmente il ritratto realizzato da Bouchardon).

La fama e il potere ricoperto da Neri Corsini non impedirono a Slodtz di prediligere una rappresentazione sincera, semplice e caratterizzata da un accentuato naturalismo. Nonostante il soggetto sia raffigurato nei suoi austeri abiti cardinalizi, senza orpelli e decorazioni lussuose, e con una parrucca piuttosto minimale per le tipologie del secolo, Neri Corsini non appare solenne e distaccato. Ha un'espressione bonaria, data dai tratti paffuti del volto che lo scultore rende suggerendo anche la struttura ossea sottostante. Gli espedienti per dare movimento al personaggio sono ridotti al minimo, ma efficaci: la torsione della testa leggermente a sinistra; la morbida e graduale ondulazione delle pieghe della mozzetta; infine, un'improvvisa e accennata increspatura della veste all'altezza del braccio sinistro, per suggerirne la posa sul bracciolo di una poltrona, oppure impegnato a gesticolare. L'indole dell'effigiato e l'informalità della rappresentazione sono suggerite dall'abbottonatura sommaria della mozzetta e dallo sguardo indirizzato verso un punto indefinito che non perde, tuttavia, di intensità e vivezza.

L'opera consegnata dallo scultore non è la rappresentazione dell'opulenza, della potenza e dello sfarzo della famiglia fiorentina, piuttosto la prova della grande umanità ritrattistica di Slodtz.

A giudicare dalle fonti, diversamente dal caso di Bouchardon, quest'opera di Slodtz non fece «des bruits dans Rome», così come avvenne per il busto del pontefice o per il cardinale de Polignac realizzati dal collega⁴⁰⁷. Le testimonianze biografiche di Slodtz non riportano effettivamente il ritratto del cardinale Neri Corsini, né le lettere di Vleughels che, seppur malato, avrebbe sicuramente speso qualche parola su questa commessa così illustre che riguardava il suo pupillo Slodtz.

Un accento differente caratterizza il busto del *cardinale de la Tour d'Auvergne* (Tav. 110-111-112), oggi conservato presso il Chateau du Lude⁴⁰⁸. Fu commissionato allo scultore nel 1740, quando il cardinale era a Roma, in occasione del conclave che si concluse con l'elezione di Benedetto XIV. La realizzazione del busto è strettamente legata alla richiesta avvenuta, in quell'anno, dallo stesso cardinale, per il proprio monumento funebre destinato alla cattedrale di Vienna, composto dalle effigi a figura intera dei due arcivescovi della città: d'Auvergne e il cardinale Armand de Montmorin. Il ritratto fu certamente realizzato *ad vivum*, prima della partenza del cardinale, e terminato entro il 1742, come indica la firma

⁴⁰⁶ NIBBY 1838, pp. 197-198. Le opere citate da Nibby non portano alcuna attribuzione. A proposito del ritratto di Clemente XII, Nibby afferma che il busto era molto simile ad un altro del pontefice posto nella quarta stanza.

⁴⁰⁷ CD, VIII, p. 146, lettera del 5 ottobre 1730.

⁴⁰⁸ Il castello, alle porte della provincia francese dell'Anjou, fa parte del percorso dei Castelli della Loira.

sulla parte sinistra del retro della scultura: *M.A. Slodtz* F.R. 1742⁴⁰⁹. In un primo momento, l'opera doveva servire come bozza preliminare per la statua da inviare a Vienna ma, considerate le alte qualità scultoree, fu successivamente tradotta nella versione marmorea come ritratto autonomo. È certo che non facesse parte della commessa viennese poiché nel contratto pattuito era richiesto soltanto il sacello ornato dalle due figure monumentali⁴¹⁰.

Henry Oswald de la Tour d'Auvergne (1671-1747), arcivescovo di Vienna (1721), nacque ad Anversa da una illustre famiglia nobile composta dal generale, Frédéric Maurice, marchese di Lanquais, e di sua moglie, la principessa Henriette-Françoise von Hoenzollern-Hechingen. Nell'arco della sua carriera, a partire dal 1732, d'Auvergne moltiplicò i titoli che lo resero uno delle massime cariche ecclesiastiche: *Gran Prévôt* di Strasburgo, cappellano del re, commendatore dell'ordine di Santo Spirito; infine, l'elezione al cardinalato nel 1737, grazie alla protezione di Clemente XII.

È probabile che la scelta di Slodtz per la committenza di una simile opera non dipendesse soltanto dal suo successo raggiunto tra la cerchia romana e francese. Vale la pena indagare le possibili relazioni che avvicinarono Slodtz e d'Auvergne. L'attiva carriera a Parigi dei fratelli dello scultore, Sébastien-Antoine e Paul-Ambroise, potrebbe aver indotto il cardinale a impiegare il terzo fratello che aveva addirittura ottenuto una fama maggiore nella città pontificia. I due fratelli, inoltre, furono coinvolti nella decorazione scultorea della residenza parigina di d'Auvergne, in Rue de l'Université, nel quartiere di Saint-Germain⁴¹¹. Nel 1738, il cosiddetto Hotèl d'Auvergne fu rimodernato – per volere del cardinale – dall'architetto e decoratore Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), che realizzò la bellissima scalinata, demolita insieme all'intero palazzo alla fine del XIX secolo⁴¹². A seguito del soggiorno di

⁴⁰⁹ La firma e la somiglianza con la statua del *Monumento di Vienna* non lasciano alcun dubbio sulla attribuzione del busto come ritratto del cardinale d'Auvergne. Tuttavia, il busto passò erroneamente come ritratto del nipote del grande generale Henri de la Tour d'Auvergne, visconte di Turenne (1611-1675), il cardinale de Bouillon, zio di Henri Oswald, vedi SOUCHAL 1967, p. 664, cat. 154.

⁴¹⁰ Si rimanda al contratto trascritto in Appendice documentaria III.

⁴¹¹ Del palazzo e della scala rimangono alcune foto storiche, risalenti al 1880, che mostrano il vano scale, su cui affacciavano anche delle finestre ornate da balaustre. Sul pianerottolo dello scalone era collocata la statua di *Annibale vincitore a Cannes*, attribuita al fratello Sébastien Slodtz. Il palazzo fu costruito per François Duret (1673-1731), grande speculatore finanziario, dall'architetto Jan Cailleateau, detto «L'Assurance» (1690-1755), vedi GUIDOBONI 2014, pp. 119-129; PERREAU 2016. SOUCHAL (1967, p. 664, cat.154) riporta l'informazione data da Léon Palustre (*Un buste de Michela Ange Slodtz au chateau du Lude*, in *Union historique et littéraire du Maine*, t. II, 1894, p. 261) secondo cui il busto era destinato al castello di Navarre, presso Evreux, di proprietà della famiglia d'Auvergne. Successivamente, nel 1810, sotto l'impero napoleonico, il conte Roy cedette l'immobile a Napoleone che voleva a sua volta donarlo in dote alla moglie Giuseppina Beauharnais. Il conte, tuttavia, portò con sé alcune opere dell'arredamento, tra cui il busto del cardinale che, infine, confluì al castello de Lude.

⁴¹² George (1896, XXI, p. 328, 335-336), cita la lettera del 4 settembre 1742 che Slodtz inviò al cardinale in cui esprime grande ammirazione per la scala: «Je connois le beau génie et l'habileté de M. Servandoni, c'est pourquoy je suis bien persuadé de la beauté de l'escalier qu'il a fait pour Votre Altesse». George afferma di non conoscere a quale scalinata si riferisse lo scultore, supponendo si tratti di un intervento di Serandoni nel Palazzo d'Auvergne a Roma. Ciò non è possibile, sia perché Serandoni fu a Roma soltanto dal 1719 al 1720, sia perché sappiamo che il cardinale dimorava presso l'abbate de Canillac. Non c'è alcun dubbio che si tratti della meravigliosa scala progettata dall'architetto realizzata per l'Hotèl d'Auvergne di Parigi. È probabile che Slodtz avesse ricevuto delle informazioni sulla scala dal fratello maggiore Sébastien che a quella data stava

d'Auvergne nella città pontificia, già nel 1737, quando era stato eletto cardinale, l'arredamento sfarzoso del palazzo fu arricchito da numerose opere d'arte secondo il gusto romano. Una di queste fu il busto di Michelange Slodtz che, come registra l'*Inventaire après décès* del cardinale, era collocato nel salone di rappresentanza «sur son piédestal de marqueterie d'écaille en cuivre» (il piedistallo oggi risulta perduto)⁴¹³. I lavori del palazzo furono conclusi nel 1740, proprio quando d'Auvergne ripartì per Roma, in vista del conclave. Al suo arrivo in città, il cardinale fu ospite dell'influente auditore della Rota, l'abate de Canillac⁴¹⁴, presso il palazzo Cesarini che fungeva da sede della legazione del re di Francia⁴¹⁵.

Le informazioni sulla realizzazione del busto provengono dalla corrispondenza tra lo scultore, il cardinale e il direttore dell'*Académie*, De Troy. Quest'ultimo aggiornava d'Auvergne, ormai tornato in patria, sull'avanzamento dei lavori del mausoleo viennese e interveniva sulle modalità di pagamento a Slodtz⁴¹⁶.

L'esecuzione marmorea del ritratto è citata per la prima volta nella lettera del 15 dicembre 1741, inviata dallo scultore – di ritorno da Carrara – al cardinale⁴¹⁷. Slodtz non aveva ancora intrapreso la versione marmorea a causa dell'improvviso viaggio carrarese e non volle assolutamente che nessuno lavorasse al busto in sua assenza «parce que cette sorte d'ouvrage a besoin de ma presence et de ma main»⁴¹⁸, rivendicando le sue eccellenti doti da ritrattista.

lavorando proprio per il cardinale, eseguendo la statua di *Annibale*. Sulla carriera di Servandoni e sulle fasi di costruzione del palazzo D'Auvergne si rimanda allo studio di GUIDOBONI 2014. Le fonti non permettono di ricostruire le vicende collezionistiche che fecero confluire il busto nell'assetto decorativo del Chateau du Lude, che vide la residenza di diverse famiglie tra cui i Duvelaër dalla seconda metà del XVIII secolo, dai primi dell'Ottocento i de Talhouët-Roy e, infine, nel 1948 i de Nicolay.

⁴¹³ L'*Inventaire après décès* del cardinale D'Auvergne compare nel Testamento redatto il 2 maggio del 1747 (il cardinale morì il 23 aprile 1747), oggi conservato a Parigi presso gli Archives Nationales (AN, MC, ÉT CXVII, 770, 2 mai 1747), vedi GUIDOBONI 2014, p. 128, n. 211; PERREAU 2016.

⁴¹⁴ CAVIGLIA 2016.

⁴¹⁵ L'informazione sulla residenza romana del cardinale D'Auvergne è fornita dal contratto del monumento di Vienna (ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 39, vol. 323, ff. 229-238), per cui si rimanda al paragrafo successivo III.5. Claude-François de Montboissier de Canillac de Beaufort (1693-1761) ricoprì, a Roma, la carica di *chargé d'affaires* per la Corona, tra il 1733-1745. Fu il protettore di Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), pittore e architetto, nominato professore all'interno dell'*Académie* romana dal 1732. L'abate, che a Roma era una delle personalità più importanti e coinvolta nel contesto accademico, aveva proposto il nome di Pannini come successore di Vleughels alla direzione dell'istituto nel 1737. A partire dal 1732 fu a capo del cantiere della cappella di Santa Teresa nella chiesa di Santa Maria della Scala, commissionò a Slodtz il bassorilievo della *Transverberazione di Santa Teresa* (SOUCHAL 1967, p. 662, p. 152), vedi MICHEL 2016, pp. 109-142. Fu, probabilmente, in questa occasione che sbocciò il rapporto tra l'abate e lo scultore, mantenutosi durante la lunga gestazione del monumento di Montmorin e d'Auvergne a Vienna. Qui, Canillac intervenne attivamente nelle disposizioni per il progetto dell'altare maggiore, vedi paragrafo II.5.

⁴¹⁶ L'intera corrispondenza, compreso il contratto del *monumento agli Arcivescovi di Vienna*, tradotto in lingua francese, è pubblicata da Gaspar George (1896, sez. XXI, pp. 325-351), architetto e scrittore, nominato corrispondente del Comitato delle Belle Arti dei Dipartimenti della Francia, nelle *Reunion des Sociétés des Beaux Arts des Départements*, curate da CHAUVAT 1896. Sulle notizie biografiche di George vedi CHARVET 1899, p. 169. La corrispondenza era di proprietà di un erudito originario di Tain l'Hermitage (nella regione dell'Alvernia-Rodano), M. de Gallier i cui archivi privati purtroppo andarono distrutti, vedi SOUCHAL 1967, pp. 666-670, cat. 158.

⁴¹⁷ *Bibliothèque de Vienne*, ms. 34-28, estratto della lettera pubblicato in SOUCHAL 1967, p. 664, cat. 154.

⁴¹⁸ *Bibl. Mun. Grenoble, Saint-Maurice*, n. 277, n. 10 (lettera di Slodtz a d'Auvergne del 16 dicembre 1740) pubblicato in MOTTIN 1994, p. 112.

La stessa lettera riferisce le modalità di produzione all'interno dello studio di Slodtz, il quale poteva contare numerosi aiuti.

Nella lettera del 15 giugno 1742, De Troy, in visita all'atelier di Slodtz, comunicò al cardinale che il busto era pressoché terminato, insieme al modello in stucco del monumento, e che presto avrebbe inviato in Francia l'opera finita⁴¹⁹. Infatti, dalla corrispondenza dell'8 agosto del direttore, la versione marmorea del ritratto risulta perfettamente completata, pronta per essere spedita come prova delle abilità dello scultore e per far ben sperare il cardinale del risultato finale del grandioso monumento⁴²⁰. L'opera fu spedita nell'ottobre di quell'anno, incassata nello studio dello scultore, fatta partire via terra per Civitavecchia; soltanto nell'inverno del 1743, tale Monsieur Vidau si presentò nello studio dello scultore e gli comunicò che il busto era stato imbarcato, nel dicembre passato, sul vascello del signor Jean de Lima di Marsiglia⁴²¹.

Il busto giunse a Parigi nel maggio del 1743, rimanendo al porto di Marsiglia per circa cinque mesi. Fu scartato dal suo imballaggio dal fratello di Slodtz, Paul Ambroise – come già detto – alle dipendenze del cardinale. Il giudizio che rilasciò d'Auvergne fu «très beau et très ressemblant», nonostante i danni riscontrati alla base della mozzetta che furono adeguatamente riparati dallo scultore lì presente: fu necessario accorciare la parte destra della veste che, a detta del cardinale, «ce qui ne gate pas la symétrie»⁴²², come si vede ancora oggi nei due lembi non allineati al fondo della mozzetta. Anche la croce dell'ordine di Santo Spirito, che occupa il centro del petto, fu danneggiata sulle punte del lato destro.

Il ritratto preannuncia la posa che la figura del cardinale assume nella statua a grandezza naturale del monumento funebre: così come a Vienna, D'Auvergne è rivolto a destra (nel monumento, verso Montmorin) con la testa leggermente alzata e lo sguardo perfettamente inciso; corrisponde anche il suggerimento del braccio destro sollevato.

La cura dei dettagli e la sensibilità ritrattistica, tuttavia, sono di maggior qualità nel busto marmoreo, poiché si tratta di un'opera vista da vicino e destinata all'arredamento dell'appartamento del cardinale. La fedeltà al modello reale è massima: Slodtz si dimostra insuperabile nel saper lavorare la cedevolezza della pelle di un uomo ormai maturo suggerita dal particolare del doppio mento che, senza alcuna tonicità, poggia sul bavero della mozzetta. Di estremo naturalismo è il particolare dell'incavo oculare che

⁴¹⁹ «Le modèle de stuc est presque terminé; tous les marbres sont à Rome, ceux de l'architecture sont déjà travaillé et sous peu il enverra le buste de V. E.», CHAUVAT 1896, XXI, p. 334.

⁴²⁰ «Le buste de Son Eminence est fini entièrement et parfaitement beau; il ne tardera pas à l'envoyer et on pourra juger par ce morceau de ce qu'est capable de faire l'auteur», CHAUVAT 1896, XXI, pp. 328, 335.

⁴²¹ *Bibl. Mun. Grenoble, Saint-Maurice*, n. 277, n. 20 (lettera di Slodtz a d'Auvergne del 22 febbraio 1743) pubblicato in MOTTIN 1994, p. 114.

⁴²² Per le due citazioni vedi *Bibl. Mun. Grenoble, Saint-Maurice*, n. 277, n. 24 (lettera di Slodtz a d'Auvergne del 12 ottobre 1742) pubblicato in MOTTIN 1994, pp. 115-116.

sembra formare una cavità circolare da cui si dipartono le rughe della fronte e degli occhi. Il dato anatomico è minuziosamente descritto anche nella verruca che si nota a destra, all'altezza della bocca, come già lo scultore aveva messo in evidenza nei volti di *Vleughels* e *Neri Corsini*. Diversamente da quest'ultimo, la D'Auvergne esprime maggiormente la nobiltà e l'autorevolezza della carica ecclesiastica. Anche l'espressione è più austera e la composizione del busto è più magniloquente, rispetto a quello del cardinale fiorentino. Slodtz, tuttavia, non rinuncia a mostrare, in toni informali, l'indole dei suoi personaggi che sono interpretati attraverso un filtro di umanità. Per esempio, come nel caso di *Corsini*, attraverso l'abbottonatura imprecisa della cappa del cardinale (un particolare già utilizzato da Bernini nel busto di *Scipione Borghese*) mostrando alcune asole lasciate libere, a cui si aggiunge l'espedito escogitato dal fratello di accorciare uno dei due lembi al fondo della veste.

L'immagine del religioso nei suoi abiti ufficiali – sebbene questi siano arricchiti da pieghe movimentate – riprende il tradizionale schema figurativo presente in numerose effigi dipinte, come quello al Musée des Beaux Arts di Digione (inv. 5068), attribuito ad anonimo francese del XVIII secolo (Tav. 113)⁴²³. La stessa tipologia di rappresentazione si ritrova nelle medaglie che il cardinale fece incidere prima della sua morte, come quella del medaglista Joseph Charles Roettiers (1691-1772), del 1746 (Tav. 114)⁴²⁴. L'atteggiamento altero di d'Auvergne ricorda, infine, il dipinto che il grande pittore di corte, Hyacinthe Rigaud (1659-1743), realizzò per il cardinale, tra il 1732 e il 1735 (in occasione della sua promozione all'ordine di Santo Spirito). Recuperato alla critica soltanto nel 2015 – oggi, in collezione privata – (Tav. 115)⁴²⁵, il ritratto su tela esibisce l'autorità, il gusto artistico e la preziosità dell'abbigliamento che descrivono l'ascesa del personaggio e il suo potere all'interno della curia.

⁴²³ JAMES-SARAZIN 2016, pp. 510-511, cat. P.1456, con bibliografia precedente.

⁴²⁴ Alla data del 20 gennaio 1746, Roettiers comunica: «j'ay reçeu de Son Altesse Eminantissime, monseigneur le cardinal D'Auvergne, la somme de six cent livres et six jettons d'argent livres et six jetons d'argent pour les carrez de jettons que j'ay gravé et livré représentant d'un côté l'effigie de son Eminence, et de l'autre ses armes. Je promais réparer les accidants qui pouroient survenir auxdit carrez pendant cinq annéez à conter d'aujourd'huy, vingt janvier mil sept cent quarante-six», vedi *Nouvelles archives de l'art français*, II, t. III, 1882, p. 27.

⁴²⁵ Per la realizzazione, il pittore procedette in due tempi attraverso la particolare tecnica del *marouflage*: il volto viene, prima, abbozzato su una piccola tela e, successivamente, l'intera composizione viene trasferita su un altro supporto (una nuova tela) di dimensioni maggiori, vedi scheda di catalogo JAMES-SARAZIN 2016, pp. 510-511, cat. P.1456.

III.5 Il monumento degli arcivescovi di Vienna e le statue dei cardinali de La Tour d'Auvergne e Montmorin

L'intera vicenda assume una notevole importanza, all'interno della esperienza romana dello scultore, poiché l'impresa impegnò quasi per intero la produzione dell'atelier di Via dell'Armata. Slodtz fu capace di assumere il ruolo di scultore e progettista, alle dipendenze di una delle personalità più potenti all'interno della curia francese e romana.

Il desiderio del cardinale Henri Oswald de la Tour d'Auvergne di erigere un monumento commemorativo per il suo predecessore, Armand de Montmorin, arcivescovo dal 1693 al 1714 (a cui d'Auvergne successe soltanto nel 1722)⁴²⁶, si concretizzò a Roma. Dopo la chiusura del conclave del 1740, d'Auvergne coinvolse i migliori artisti locali affinché gli proponessero dei disegni che, a sua volta, il cardinale sottopose al giudizio di colleghi e esperti⁴²⁷.

La commessa del monumento (Tav. 116), destinato alla cattedrale di Vienna, fu formalizzata il primo ottobre 1740, quando fu redatto l'*Instrumentum contractus* tra il «Cardinalem ab Alvernia e Michaelum Angelum Slodtz»⁴²⁸.

La scelta ricadde sullo scultore francese, sia per la sua fama raggiunta nella capitale pontificia – tanto da essere considerato ormai un artista romano – sia, sicuramente, per il fascino che i monumenti funebri, della stagione barocca, suscitavano ancora negli stranieri – grazie alle esperienze imprescindibili di Bernini e Algardi.

È interessante seguire tutte le fasi che portarono al compimento dell'opera. Gli estratti della corrispondenza tra lo scultore e il cardinale (in aggiunta al documento notarile) fanno emergere i rapporti di Slodtz con le diverse personalità che presero parte attiva alla vicenda, evidenziano le modalità di produzione adottate. Il carteggio consente una maggiore comprensione sui ritardi della consegna della commessa, che avvenne soltanto nel 1747, come riporta l'iscrizione sulla base del documento *Mich. Ang. Slodtz Parisin Inv. Fec. Romae/Posuit Anno M.DCC.XLVII*⁴²⁹.

⁴²⁶ CD, IX, pp. 457-458.

⁴²⁷ Secondo le parole del cardinale de Tencin, in data 30 luglio 1740: «M. le Cardinal D'Auvergne s'est porté à merveille. Ses livrées, ses chevaux, sa berline, sa masse, son surtout, qu'on luy a envoyé à grands frais par la poste, Font occupé tour à tour. A présent, il s'amuse de son mausolée, dont il fait faire des desseins par les plus habiles sculpteurs de Rome, il en exposa plusieurs il y a quelques jours au jugement des Cardinaux» (CD, IX, pp. 430-431).

⁴²⁸ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 39, vol. 323, ff. 229-238, firmato dai notai Generoso Ginnetto e Claudius Steph. Bouviot.

⁴²⁹ La ricostruzione della vicenda che interessò la realizzazione del monumento nella cattedrale di Vienna si basa sulla corrispondenza tra lo scultore, il cardinale e il direttore De Troy, divisa in due nuclei: quello pubblicato da George (vedi paragrafo precedente, III.4, n. 416), e da un nucleo di lettere pubblicate inedite da Mottin (1994, 101-125) provenienti dalla Bibliothèque municipale di Grenoble, costituito da quindici lettere di Slodtz a d'Auvergne, quattro di d'Auvergne a Slodtz, una lettera di Slodtz a Orry, una di Slodtz a suo nipote, un "état du prix du mausolée" e, infine, un resoconto di spesa definitiva. sulle notizie riportate da Souchal (1967, pp. 666-670, cat. 158).

Per il progetto, descritto nel contratto, fu stabilito il compenso allo scultore pari a tremila e settecento scudi da elargire in tre diverse rate, dispensate al cardinale dal suo banchiere romano, Giuseppe Cioia: la prima, di mille e trecento scudi, fu versata alla stipula degli accordi; la seconda, di mille e duecento scudi, sarebbe stata inoltrata nell'ottobre dell'anno successivo. Entro questa data lo scultore avrebbe dovuto realizzare le teste delle figure e completare almeno la metà dell'apparato architettonico, sempre sotto l'attento giudizio di De Troy. Infine, soltanto alla consegna prevista entro due anni e mezzo a decorrere dalla firma del contratto, Slodtz avrebbe ricevuto il terzo pagamento di mille e duecento scudi. Un eventuale ritardo della conclusione del monumento rispetto ai termini pattuiti sarebbe costato allo scultore ben cinquecento scudi.

Secondo il *modus operandi* all'interno dei cantieri di scultura architettonica, soprattutto nel genere dei monumenti funebri, il lavoro dello scultore era spesso coadiuvato – se non addirittura prevaricato – dalla presenza di un architetto che solitamente progettava l'assetto generale. Allo scultore rimaneva realizzazione delle singole componenti. Questa modalità si verificò – in parte – nel caso dell'altra grande opera di Slodtz che chiuse la sua carriera romana: il *monumento del marchese Gregorio Capponi* (Tavv. 128, 131)⁴³⁰.

Diversamente, nel caso viennese, la progettazione autonoma emerge in maniera più definita; Slodtz fornì da solo tutti i progetti, intervenendo sia sulle specifiche tecniche architettoniche sia su quelle scultoree. Nel corso della vicenda fu predisposto l'affiancamento dell'architetto Soufflot, con cui Slodtz condivise gli anni della formazione all'*Académie*, a partire dal 1734. Secondo l'abate Lacroix Laval, era uno dei migliori artisti presenti a Roma in quegli anni⁴³¹. Soufflot, che dal 1738 era residente a Lione, aveva fornito a Slodtz un disegno con il prospetto dei piedistalli alla base dei pilastri che racchiudevano la nicchia, entro cui doveva inserirsi il monumento⁴³².

Per questa commessa Slodtz aveva mostrato una «pianta estimativa», a cui sarebbe seguito un modello in piccolo da presentare al cardinale che, soddisfatto della proposta, accordò allo scultore tale incarico.

Secondo il contratto, fu richiesto l'intervento del direttore De Troy come supervisore dei lavori, con il compito di esprimere il consenso per qualsiasi cambiamento apportato in corso d'opera, valutare gli avanzamenti della produzione e occuparsi dei versamenti dei diversi pagamenti.

⁴³⁰ Si rimanda al paragrafo successivo III.7.

⁴³¹ Si rimanda al paragrafo III.2.

⁴³² «Quand à la fondation et au petit caveau, c'est sans doute par où il faudra commencer suivant les intentions que V. A. me communiquera par lettres et en consultant, s'il sera besoin, le S^r Soufflet architecte qui est à Lyon. L'entrée de ce caveau au niveau du pavé de l'Eglise devra être couverte d'un marbre quaré autour duquel sera continuée la platebande qui règne au pied du mozolée ce que je feray exécuter suivant la proposition cy accusée si V. A. l'approuve» (CHAUVAT 1896, XXI, p. 328). E ancora nella lettera del cardinale indirizzata all'abate de Canillac: «M. Slodtz a dcja eu connaissance de cet affaire et c'est luy qui a envoyé de Rome le dessein cy joint sur un projet qui luy avait été envoyé par le S^r Soufflot» (CHAUVAT 1896, XXI, p. 328).

Le indicazioni del contratto, in merito alla realizzazione delle figure, riguardavano soltanto le dimensioni, che dovevano rispettare la misura di sei piedi di proporzione, e il materiale da utilizzare, limitato al pregiato marmo bianco detto statuario – ovvero quello di Carrara – destinato alla realizzazione dei due ritratti, del genio, del tappeto dell'iscrizione e dell'urna in cima alla piramide da cui esce il fumo⁴³³. Il resto del monumento prevedeva del semplice marmo venato, oppure una breccia di Serravezza con delle chiazze viola per tutte le altre parti costituite dal piedistallo, dai gradini, dalla piramide e dall'urna. Slodtz iniziò i lavori di sbazzatura nell'ottobre del 1742, restando fedele alle proporzioni indicate. Per le due figure degli arcivescovi e il genietto fanciullo stimò, erroneamente, il termine dei lavori entro la fine dell'anno seguente⁴³⁴.

Sono noti i motivi dei ritardi che portarono lo scultore a intraprendere l'opera soltanto due anni dopo la firma del contratto. L'impegno a Carrara aveva tenuto Slodtz lontano dal proprio atelier per troppi mesi e lo scultore non voleva assolutamente che i suoi allievi e *praticiens* si occupassero dell'opera in sua assenza⁴³⁵. Fu l'intercessione del direttore De Troy a far ottenere a Slodtz una proroga dei lavori, fintanto che non fosse ritornato in città⁴³⁶.

Non conosciamo il progetto nella sua veste originale poiché non sono state rintracciate delle testimonianze grafiche ma, dal contratto e dalle lettere, emerge che lo scultore aveva ideato l'intera struttura architettonica, scegliendo anche i marmi da destinare a ogni singola componente. La supervisione di De Troy, che regolarmente assicurava il cardinale sulla buona riuscita dell'opera, era, comunque, una condizione imprescindibile.

Fu proprio a conclusione dell'esperienza carrarese che lo scultore propose delle modifiche nei materiali usati, aggiungendo ulteriori varietà per le singole parti: una breccia violacea per la piramide, un giallo di Siena per l'urna (a imitazione del bronzo), un tono più scuro per lo zoccolo, un grigio blu chiaro (detto bardiglio chiaro o blu turchino) per i piedistalli e, infine, un altro colore non definito per i gradini.

Soltanto alla data del 15 giugno del 1742, il modello in grande in stucco risultò già terminato e tutti i marmi di pregiatissima qualità, destinati alla composizione del monumento, erano disponibili presso l'atelier dello scultore, così come era raccomandato dalle istruzioni del documento⁴³⁷.

⁴³³ Vedi Appendice documentaria III.

⁴³⁴ *Bibl. Mun. Grenoble, Saint-Maurice*, n. 277, n. 18 (lettera di Slodtz a d'Auvergne del 12 ottobre 1742) pubblicato in MOTTIN 1994, p. 113.

⁴³⁵ Un'altra interruzione fu causata da un viaggio di Slodtz in Bretagna, per far visita a un'abbazia: «Monseigneur envoie à M. de Troy de nouveaux fonds pour Slodtz. Il lui annonce qu'il va passer un mois ou six semaines en Bretagne où il a une abbaye depuis cinquante ans et où il n'a jamais été» (lettera del 4 settembre 1742 di De Troy al cardinale D'Auvergne).

⁴³⁶ Si rimanda alla lettera di Slodtz indirizzata a Orry (CD, IX, pp. 456-457 del 12 aprile 1741) in cui chiede di farsi rilasciare una giustificazione dalla Corona che accertasse il suo incarico per il re a Carrara.

⁴³⁷ CHAUVAT 1896, XXI, p. 328, lettera di De Troy al cardinale D'Auvergne del 15 giugno 1742.

Come abbiamo visto in precedenza, agli inizi dell'agosto del 1742, De Troy comunicò l'imminenza della spedizione in Francia del busto marmoreo del cardinale. A settembre, Slodtz ricevette un versamento di trecento scudi dal cardinale che si adoperò instancabilmente affinché allo scultore non mancassero i mezzi per terminare al più presto i lavori e per mantenere «les depenses continueles de cet ouvrage et payer tous les ouvriers qui y sont employez»⁴³⁸.

Dalla corrispondenza emerge che, durante l'anno del 1743, furono apportati degli accorgimenti e delle rifiniture alle diverse parti del monumento, relativi agli stemmi dei due arcivescovi che dovevano essere scolpiti con estrema cura e precisione secondo il desiderio del cardinale. Una volta approvati i piedistalli in marmo di bardiglio, Slodtz intervenne sulle diverse misure sia delle iscrizioni, incise da genietto sulle pagine del libro, sia di quelle scolpite sul pannello sul fronte dell'altare. I cambiamenti furono comunicati, presumibilmente, con nuovi disegni procurati dallo scultore, tramite l'abate Poissonneaux (ambasciatore a Roma presso il Tribunale della Sacra Rota) che si recò a Vienna per l'occasione⁴³⁹.

Nuove modifiche furono apportate nella primavera del 1743: l'ingrandimento della piramide, un marmo grigio venato per l'urna e i piedistalli (al posto del bardiglio proposto l'anno precedente), un'altro giallo antico per il vaso alla sommità, un alabastro simile all'onice per il pannello su cui poggia la figura di Montmorin e, infine, dei marmi colorati per il cuscino e le frange del drappaggio.

Con quest'ultimo progetto si arresta l'ambiziosa e quasi visionaria concezione del monumento. Slodtz approderà ad un amalgama di preziosità e realismo materico che riproporrà nei due suoi seguenti complessi monumenti funebri: quello del *marchese Capponi*, nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, e l'altro che appartiene alla sua successiva carriera parigina, dedicato a *Languet de Gergy* (1747-1753), nella chiesa di Saint-Sulpice⁴⁴⁰.

Tutto era pronto per la partenza delle casse, che da Roma sarebbero arrivate a Marsiglia e, da lì, avrebbero preso la strada per Vienna⁴⁴¹. Le prescrizioni indicate da Slodtz per il trasporto dell'intera opera prevedevano una spesa totale di trecentottanta scudi, che includevano la fornitura di trentadue

⁴³⁸ *Bibl. Mun. Grenoble, Saint-Maurice*, n. 277, n. 17 (lettera di Slodtz a d'Auvergne del 10 agosto 1742) pubblicato in MOTTIN 1994, p. 113. «Il envoie lettre de change de 300 écus romains. Il va passer un mois ou six semaines en Bretagne où il a une abbaye depuis 50 ans et ou il n'a jamais été» (CHAUVAT 1896, XXI, p. 328, lettera del 4 settembre 1742).

⁴³⁹ «J'ay receu les lettres de V. A. E. du 4 et 11 décembre qui contenoient ses armes et celle de M. de Montmorin. J'auray soin en les exécutant avec toute la précision possible de faire aux dernières des molletes d'éperon au lieu d'étoiles qu'on y voit marqué»; «Les mesures de l'inscription et du livre que V. A. demande luy seront remises par M. l'abbé Poissonneau qui partira incessamment avec le courrier» (CHAUVAT 1896, XXI, p. 335, lettera del 25 gennaio 1743).

⁴⁴⁰ Per le due opere si rimanda rispettivamente al paragrafo III.7 e a SOUCHAL 1967, pp. 675-676, cat. 164, 679-681, cat. 168.

⁴⁴¹ «L'approbation de Votre Altesse Eminentissime par ses lettres des 6 et 13 courant pour les amellieurements que je fais au mausolée me donnent beaucoup de satisfaction, puisque ma seule ambition, en employant toutes sortes de soins, est de contenter la délicatesse et le bon goût de Votre Altesse» (CHAUVAT 1896, XXI, pp. 329, 336, lettera di Slodtz al cardinale D'Auvergne del 31 maggio 1743).

casce, del legno più resistente possibile; negli angoli, erano rafforzate da staffe di ferro, poiché il peso totale stimato era di cinque mila tonnellate. Era escluso dal conto l'imbballaggio delle figure, per le quali necessitava una maggiorazione di venti o venticinque scudi, e il trasporto dall'atelier fino al porto di Ripa Grande che ammontava sui trenta scudi⁴⁴².

Il cardinale era costantemente aggiornato sull'avanzamento dei lavori e dimostrava di avere molta cura per questa opera, tanto che voleva essere presente al momento del montaggio in loco delle sculture⁴⁴³. Egli aveva predisposto di scavare il muro della chiesa e di creare uno spazio cavo, in cui allocare la sua statua e quella di Montmorin. Chiese, pertanto, allo scultore di recarsi a Vienna qualche giorno prima dell'arrivo delle casce per concordare insieme i lavori da intraprendere⁴⁴⁴.

Slodtz avrebbe terminato il montaggio e la rifinitura delle sculture direttamente in loco, avendo previsto un lungo periodo di gestazione dell'opera, a causa della sua complessità e della copiosa quantità dei pezzi che la componevano. Slodtz concluse che gli servivano almeno due lavoratori, affinché tutte le varie strutture fossero montate con la migliore precisione e in tempi brevi. Ovviamente, l'impiego di due assistenti avrebbe aumentato il costo della commessa, che incluse anche una sorta di diaria da riconoscere ai lavoratori⁴⁴⁵.

La spedizione delle casce, tuttavia, subì un ulteriore ritardo a causa della epidemia di peste, che da Messina si stava diffondendo in tutta Italia. Il pontefice emanò delle rigide misure di quarantena che

⁴⁴² «Il faudra environ 32 caisses pour tout l'ouvrage suivant le dénombrement que j'en ay fait avec un expert menuisier en ce genre. Il prévoit que cet encaissage devant être fait avec soin des bois fort solides et des équerts de fer aux angles des plus grands viendra à peuprès à la somme de 380 écus romains, sans y comprendre l'emballage de celles qui contiendront les figures, ce qui sera une affaire de 20 à 25 écus de plus. Il en faudra à peuprès une trentaine pour la conduite de toutes les caisses de mon atelier à Ripa Grande où elles seront embarquées» (CHAUVAT 1896, XXI, pp. 329, 336, lettera di Slodtz al cardinale D'Auvergne del 31 maggio 1743).

⁴⁴³ «Mon sentiment pour l'arrivée des caisses à Vienne est qu'il ne me parait pas possible que cela soit pour le milieu d'octobre qui est le temps que V. A. détermine d'en partir. C'est pourquoy, si elle n'avait pas quelque motif pressant de s'y rendre, elle pourrait différer ce voyage jusqu'au milieu de mars». I pagamenti a Slodtz furono elargiti in maniera regolare; tranne il secondo, per il quale dovette, alla primavera del 1743, richiedere i trecento scudi mancanti, giustificando la sollecitazione con la presenza dei numerosi lavoratori alle sue dipendenze: «Je supplie très humblement V. A. de ne point attendre jusqu'à juillet pour me faire toucher les 300 écus qu'il reste du 2^e payment, parccque j'ay une grande quantité d'ouvrier avec lesquels pour ne point rester court il faut continuellement de l'argent» (CHAUVAT 1896, XXI, pp. 329, 336, lettera di Slodtz al cardinale D'Auvergne del 31 maggio 1743). Slodtz garantisce a d'Auvergne che entro marzo del 1744 tutto sarebbe stato concluso: «Elle y trouverait tout le monument en place auquel je donnerais la dernière main, car je prévois qu'il faudra plusieurs mois pour le posage soit pour la quantité de pièces dont cet ouvrage est composé, ce qu'il faudra terminer en place, et soit pour les jours courts de la saison pendant laquelle il se fera» CHAUVAT 1896, XXI, pp. 329, 336.

⁴⁴⁴ [J'ai fait reflexion que comme pour placer le mausolée il faudra je crois faire des fondations et creuser le mur de l'église d'environ un demi pied en faisant au dessous un petit cavot pour y mettre le corps de M. de Montmorin et pour le mien, qu'il ne sera pas mal que vous arrivés quelques jour avant l'arrivée du mausolée [...]» (*Bibl. Mun. Grenoble, Saint-Maurice*, n. 277, n. 23 (lettera di d'Auvergne a Slodtz del 9 maggio 1743) pubblicato in MOTTIN 1994, p. 115).

⁴⁴⁵ «J'avais pensé, ajoute-t-il, qu'en conduisant à Vienne un ouvrier, cela pourrait me suffire; mais je vois que pour donner à Votre Altesse la satisfaction de voir au plus tôt le monument «en place, il m'en faudra un second qui ne sera occupé sous ma «direction que du soin du posage qui est considérable, pendant que l'autre et moi travaillerons à terminer la sculpture. Il m'en coûtera davantage pour leurs journées qu'il faudra a payer plus cher à Vienne qu'à Rome; mais cela n'est pas capable de m'arrêter et j'espère que Votre Altesse voudra bien me seconder en payant à l'un aussi bien qu'à l'autre les dépenses de leur voyage» (CHAUVAT 1896, XXI, pp. 339, lettera del 30 agosto 1743).

impedivano la partenza dei vascelli dai porti italiani. A questo si aggiunsero gli sviluppi della guerra di successione austriaca, che portò a una definitiva chiusura dei porti internazionali.

I continui imprevisti e il comportamento di De Troy, che si dimostrava piuttosto arrendevole e condiscendente nei confronti di Slodtz, indispettirono il cardinale che richiese l'intervento dell'abate di Canillac, segretario degli affari, per un giudizio e coinvolgimento attivo nelle scelte di realizzazione. L'abate fu incaricato di discutere insieme a Slodtz sulla realizzazione dell'altare maggiore, che il cardinale commissionò allo scultore in aggiunta al monumento, sfruttando la dilazione e il rallentamento della consegna dei lavori. Le lettere documentano la regolare frequentazione di Canillac dell'atelier dello scultore, già dal febbraio 1743, e del suo interesse alla buona riuscita del monumento⁴⁴⁶. In questa occasione, si intromise anche il canonico Bethelmy Delotz, ospite di Canillac – come lo era stato d'Auvergne – a Palazzo Cesarini⁴⁴⁷. In realtà, nel 1740, Delotz era già stato coinvolto nel contratto per il monumento; nelle disposizioni per l'altare propose di unificare il decoro del coro, poiché la semplicità della mensa e la grandiosa bellezza del mausoleo risultavano discordanti⁴⁴⁸.

Il progetto, per questo secondo intervento nella cattedrale viennese, fu modificato in due riprese diverse: la prima, dovuta all'intervento diretto dell'architetto francese residente a Roma, Nicolas-Marie Potain (1713-1791)⁴⁴⁹, l'altra, a causa della rivisitazione per mano del nuovo ambasciatore in carica, Frédéric-Jérôme de La Rochefoucauld de Roye (1701-1757), nominato, nel 1745, in successione a Canillac.

La corrispondenza del fondo di Grenoble fornisce informazioni utili all'approccio dello scultore nei confronti dei ritratti dei due cardinali. In una lettera del 1740, subito dopo la firma del contratto, Slodtz comunicava la sua preoccupazione che le effigi non fossero abbastanza espressive e verosimili. Questo timore doveva riguardare certamente il ritratto di Montmorin, ormai defunto, di cui lo scultore disponeva soltanto di un dipinto da cui tratte le fattezze del volto. Il ritratto su tela «qu'il n'ait pas été fait par un habile peintre on ne laisse pas d'y bien distinguer les formes»⁴⁵⁰, secondo le parole dello scultore, è probabile che sia quello oggi conservato al Musée des Beaux Arts di Vienna, attribuito a scuola parigina del XVIII e di mediocre fattura.

⁴⁴⁶ *Bibl. Mun. Grenoble, Saint-Maurice*, n. 277, n. 20 (lettera di Slodtz a d'Auvergne del 22 febbraio 1743) pubblicato in MOTTIN 1994, p. 114.

⁴⁴⁷ MICHEL 2012, pp. 112-113.

⁴⁴⁸ GEORGE 1896, pp. 343-348; SLODTZ 1967, pp. 662, 664, 666, 673; ASR, 30 Notai capitolini, ufficio 11, fascicolo 372 (Notaio Giovanni Nicola Venere, 1745, I parte), fol. 238, contratto del 6 aprile 1745 per la costruzione dell'altare maggiore, in cui compaiono i nomi di Delotz e di due familiari di de Canillac, Luigi Fabrini e Ignazio Francesco Simonetti, vedi MICHEL 2016, p. 142, n. 69.

⁴⁴⁹ Per le informazioni sull'architetto Potain, presso l'*Académie de France* a Roma, vedi CD, X, pp. 72, 75.

⁴⁵⁰ *Bibl. Mun. Grenoble, Saint-Maurice*, n. 277, n. 10 (lettera di Slodtz a d'Auvergne del 16 dicembre 1740) pubblicato in MOTTIN 1994, p. 112.

Il ritratto di Montmorin non trovò unanime approvazione al momento dell'assemblaggio del monumento, che avvenne alla presenza dello scultore aiutante di Slodtz, del soprintendente Caron e dell'abate Trivioli (egli doveva eseguire i disegni del mausoleo). In una lettera, Slodtz confidò a d'Auvergne la reazione che suscitò ai presenti il ritratto dell'arcivescovo, che fu giudicato poco somigliante al modello poiché rappresentato con dei tratti troppo giovanili. Lo scultore accusò il dipinto che gli era stato fornito a Roma, ma rassicurò il cardinale di aver ricevuto una stampa con l'effigie più matura dell'arcivescovo da cui poter eseguire degli accorgimenti sul volto di pietra. Così, l'effigie di Montmorin fu "invecchiata" *in loco*, senza difficoltà da parte dello scultore.

Il cardinale d'Auvergne non vide mai la messa in opera del bellissimo monumento, né dell'altare di cui sovvenzionò i lavori per ben sette anni: egli morì il 23 aprile 1747 e Slodtz terminò le operazioni soltanto il 4 gennaio 1748.

Il biografo Dezailler D'Argenville così descrisse le figure dei due arcivescovi scolpiti da Slodtz: «Le premier est demi-couché sur le tombeau; le second est debout; ils se tiennent par la main, et l'un appelle l'autre»; ne riassume efficacemente le altissime qualità ponendo l'attenzione su «des draperies sont nobles, les habits magnifiques; les têtes, dont les principales sont des portraits, brillent par la vérité et l'exécution»⁴⁵¹. Il commento che espresse D'Argenville risarcì lo scultore delle critiche mosse contro il ritratto di Montmorin.

L'assoluta novità della composizione per un artista di formazione francese è dimostrata dal giudizio che Castillon fece del *monumento di Languet* a Saint Sulpice che, ugualmente, era formato da diversi varietà di marmo e da un ritratto a figura intera: «ouvrage d'un genre nouveau en France, par l'emploi singulier des marbres de différentes couleurs; mais plus remarquable encore per la vérité des figures, par l'élégance de draperies et par la beauté de l'ensemble»⁴⁵².

III.6 Il ritratto al direttore Jean-François De Troy (1679-1752)

La data del busto dipende da un dipinto di De Troy, *Les enfants De Troy* (New York, collezione privata) (Tav. 119), che raffigura i suoi due figli mentre giocano con la nutrice, all'interno del suo appartamento a Palazzo Mancini, in cui su una consolle di legno – in secondo piano – appare proprio il ritratto scolpito da Slodtz⁴⁵³. La tela è databile *post* aprile del 1741, quando morì il figlio più piccolo di un anno e mezzo, Marie-François (che, infatti, non compare), e *ante* settembre 1741, quando morì la figlia

⁴⁵¹ DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, pp. 369-370.

⁴⁵² CASTILLON 1775 (1766), pp. 138-139.

⁴⁵³ LERIBAULT 2002, pp.112-114, 371, cat. P. 278.

Marie-Françoise, di sei anni (presente nel dipinto). Il secondo bambino raffigurato è il maggiore Marie-Joseph, di sette anni, anch'egli deceduto poco dopo, nel 1742.

La raffigurazione del ritratto mostra l'orgoglio e la soddisfazione, da parte del direttore, di possedere la propria effigie scolpita dal migliore scultore francese presente a Roma. L'opera fu destinata all'arredo del piccolo salotto, posta di fronte a una grande specchiera che dava la possibilità di mostrare anche la parte tergale del busto. Il gusto collezionistico per la scultura, anche negli appartamenti privati, è evidenziato dal dipinto dalla presenza della copia, a grandezza naturale, del *Fauno con il flauto*, oggi al Louvre.

In mancanza di riferimenti all'opera tra le lettere della *Correspondance* o nelle biografie delle fonti contemporanee, l'attribuzione del busto è basata sul confronto stilistico e sulla pertinenza delle vicende storiche. Il ritratto di De Troy non è né firmato né datato, ma è universalmente annesso alla produzione dello scultore per evidenti raffronti formali, che avvalorano le ipotesi basate sui legami personali tra il direttore e lo scultore. È più che verosimile che De Troy si rivolgesse a Slodtz che, qualche anno prima, aveva realizzato il ritratto del suo predecessore Vleughels e che, insieme a Bouchardon, aveva sancito il successo della formazione accademica francese.

Fu Souchal, per primo, a identificare la mano dello scultore sia nel modello in terracotta (Tav. 120-121), dipinto a finto gesso, ancora oggi presente nella Biblioteca di Villa Medici, sia un altro busto in gesso, conservato nella gipsoteca dell'istituto (Tav. 122)⁴⁵⁴. Grazie al suggerimento di Souchal, Hodgkinson ha potuto correggere l'attribuzione del busto conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (Tav. 118), che in precedenza era stato associato alla produzione di Willem de Groff (ca. 1680-1742)⁴⁵⁵. Fu lo stesso Souchal, successivamente, a ritrattare la tesi attributiva, proponendo, invece, una possibile realizzazione da parte di Pierre L'Estache, che aveva ricoperto il ruolo di direttore dell'Académie *ad interim*, nel passaggio tra Vleughels e De Troy. È piuttosto inverosimile, tuttavia, che quest'ultimo avesse incaricato un suo possibile rivale, nella direzione dell'istituto, a realizzare la propria effigie. Dopo una temporanea attribuzione allo scultore Coustou il Giovane (studio mai pubblicato), dal 2002, l'opera è tornata ad essere universalmente riconosciuta come opera di Slodtz⁴⁵⁶.

L'intera vicenda che portò alla conclusione del *monumento degli Arcivescovi di Vienna* ha dimostrato lo stretto legame che intercorreva tra De Troy e Slodtz, in un clima di grande complicità da parte del direttore, che aveva assistito e supportato lo scultore in ogni singola fase. La natura di questo rapporto

⁴⁵⁴ SOUCHAL (1982, p. 449, n. 5) afferma che fu Arizzoli-Clementel a segnalargli l'esistenza del busto in gesso.

⁴⁵⁵ HODGKINSON 1969, pp. 159-160. L'attribuzione a de Groff fu stabilita sulla base del confronto con il ritratto di *Joseph Effner*, realizzato dallo scultore nel 1733. Il busto di De Troy, passato come *Ritratto di Anonimo*, fu acquistato dal museo londinese nel 1952.

⁴⁵⁶ L'attribuzione a Coustou risale al 1995, come attesta la scheda di catalogo dell'opera, consultabile online sul sito del Victoria and Albert Museum, vedi Sitografia.

giustifica la richiesta da parte di De Troy di farsi ritrarre da Slodtz, così che il busto potesse fare da *pendant* a quello che Guillaume II Coustou, *pensionnaire* dal 1736 al 1740, aveva realizzato per la consorte Madame De Troy (1739), Marie-Anne Deslandes (collezione privata)⁴⁵⁷. Abbiamo già visto, nel caso di Bouchardon e dello stesso Slodtz, quanto fosse usuale la richiesta da parte dei direttori di richiedere il proprio busto insieme a quello della moglie a due artisti differenti, entrambi preminenti tra il gruppo di *pensionnaires* presenti.

Il ritratto, seppur non raggiunga la spontaneità naturale del busto di Nicolas Vleughels, trova corrispondenza nelle qualità tecniche dello scultore. La parrucca è composta da boccoli, finemente lavorati al trapano, che si innestano morbidamente sul capo del soggetto. La tecnica della lavorazione degli occhi e della superficie epidermica rende l'espressione intensa, che dà verosimiglianza all'effigie.

È interessante mettere a confronto i *pendants* dei coniugi De Troy e con quelli dei Vleughels: i primi ostentano maggiormente la propria condizione sociale. L'agio finanziario in cui si trovava De Troy derivava principalmente dalla condizione aristocratica della moglie, che morì durante il loro soggiorno romano, nel 1742.

III.7 Una variante tipologica: i monumenti di Nicolas Vleughels e di Alessandro Gregorio Capponi

Alla morte del direttore dell'*Académie*, avvenuta il 10 dicembre del 1737, la moglie Marie-Thérèse Gosset, insieme al figlio Bernardino, si rivolse a Slodtz per la realizzazione del monumento funebre del coniuge. Fu destinato alla navata destra della chiesa di San Luigi dei Francesi (Tav. 123)⁴⁵⁸, in cui, circa dieci anni prima, fu posta il sacello del predecessore Poerson, per mano di L'Estache⁴⁵⁹. Le formule adottate dai due artisti furono completamente diverse: Slodtz mise in scena una composizione narrativa, inserendo l'effigie del defunto a bassorilievo; L'Estache riutilizzò un busto scolpito *ad vivum* qualche anno prima, che, ancora oggi, risulta difforme rispetto alla

⁴⁵⁷ SOUCHAL 1996, pp. 95-106. Il busto datato e firmato M. Detroy P. Coustou à Rome 1739, passò sul mercato antiquario nel 1995, vendita Druot 22 maggio, etude Pescheteau-Badin, Godeau et Leroy, n. 266, ill. Vedi DESMAS 2002b, p. 355, n. 76.

⁴⁵⁸ Si riporta l'iscrizione posta sul fronte del monumento: «D. O. M. — Nicolao Vleughels Parisino, — Regii Ordinis S. Michaelis, — Equiti lorquato, — vitae integritate morumque suavitate insigni, — liberalium artium studiis, — pictura proesertim, — excellenti, — qui regiam in Urbe Academiam — singulari cura et laude moderatus — obiit — V Id. decembris, anno M DCC XXXII {lisez XXXVII}, — aetatis suae LXVIII, Maria Theresia Gosset, uxor, — et Bernardinus, filius, — moestiss. pp. (moestissimî posuerunt)», trascritta da DE CHENNEVIÈRES 1857, pp. 31-32. L'autore indica l'esistenza di un ritratto di Antoine Pesne, vincitore del Gran Prix del 1703, che fu donato all'*Académie* da M. de Julienne, vedi CD, P.V., 6 marzo 1746, t. V, p. 5.

⁴⁵⁹ DESMAS 2002b, pp. 345-348.

nicchia entro cui si inserisce a causa delle dimensioni, della accentuata magniloquenza e della torsione non perfettamente coerenti con il contesto.

Il monumento di Vleughels appartiene al gruppo delle commesse private, le cui dinamiche di realizzazione, disposizioni sulle componenti dell'opera e i metodi di pagamento esulano dalle comunicazioni delle *Correspondance*. L'iscrizione sulla incisione, che Claude-Olivier Gallimard (1718-1774) eseguì nel 1744, interviene a testimoniare l'autografia dell'opera: «In mutua amicitia monumentum M.A. Slodtz invenit et Romae in Tempio sancti Ludovici Nationis Gallicanae marmore exprimi et sumptibus suis incidi curavit O. Claudus Gallimard Parisinus incidit, 1744»⁴⁶⁰. La data di realizzazione, per quanto non sia specificata dall'incisione, risale tra il 1738 e il 1740. Il termine *ante quem* è stabilito dalla lettera di Slodtz del 1741 (inviata da Carrara), in cui il monumento non compare nella lista delle varie opere ancora da terminare o intraprendere⁴⁶¹.

La ricerca presso gli archivi dei Pieux Etablissements de la France, in cui sono conservati i *Decreti della Congregazione* e gli estratti delle *Giustificazioni delle spese* della Chiesa di San Luigi dei Francesi, non ha portato alla scoperta di informazioni circa le indicazioni da parte della confraternita sulla messa in opera del monumento, né di interventi collaterali alla vicenda che possano procurare chiarimenti sulla commessa⁴⁶².

La composizione delle figure, poste sopra l'architrave addossata al pilastro della navata, presenta una articolazione piuttosto contenuta: un putto regge il ritratto a bassorilievo del pittore e si copre con un ampio panneggio che racchiude, nella parte sinistra, l'intero gruppo; la tavolozza, che tiene nella mano sinistra, serve a rendere esplicita la professione del defunto (Tav. 124).

L'ovale marmoreo, che racchiude il ritratto, si stanZIA al centro della morbida diagonale creata dal ricco paludamento – in corrispondenza del ricco stemma da cui pende la croce di San Michele.

L'effigie del bassorilievo, per sua stessa natura, risulta più statica e distante rispetto ai busti su piedistallo (come dimostrano le due effigi di Vleughels realizzate dal *pensionnaire*). Slodtz, tuttavia, supera i limiti strutturali allestendo una ricca decorazione che ravviva l'immagine. La maestosa parrucca è lavorata a tre dimensioni, emerge floridamente dal piano marmoreo e copre gran parte delle spalle del pittore, occupando la maggior parte dell'ovale. Il bavero, finemente lavorato a intaglio, sporge vistosa-

⁴⁶⁰ Dell'incisione oggi sono conservate due stampe da questa incisione presso il *Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale* di Parigi, vedi SOUCHAL 1967, pp. 662-663, cat. 153.

⁴⁶¹ Vedi CD, IX, pp. 456-457 lettera di Slodtz a Orry del 12 aprile 1741.

⁴⁶² La ricognizione presso gli archivi dei *Pieux Etablissements de la France* ha riguardato la verifica di nuovi documenti rispetto a quelli già consultati da SOUCHAL (1967). Lo studio dell'autore aveva interessato le *Giustificazioni delle spese* (liasses nn. 107-109) e il *Registro Mastro* n. 227 (1731-1746). Si sono proseguite le ricerche consultando le *Giustificazioni delle spese* Liasses nn. 112 (1736-1737), 113 (1738-1739) e i *Decreti della Congregazione*, Registro Mastro n. 43 (1722-1741), senza ottenere informazioni utili alla vicenda legata al monumento di Vleughels. Desidero ringraziare la Dott.ssa Michela Berti, archivista dei *Pieux Etablissements*, per aver agevolato il mio studio rendendosi disponibile a confronti e chiarimenti.

mente attraverso il ricercato ritmo di pieghe che si aprono a ventaglio. Al fondo del busto si intravede la croce dell'ordine di San Michele, simbolo che dona al ritratto un tono di ufficialità, mostrando le onorificenze del defunto.

Accanto al minuzioso lavoro di scalpello, per esaltare i dettagli decorativi, Slodtz non tradisce la sua natura di attento ritrattista. Il volto di Vleughels è descritto con estrema verosimiglianza nei contorni epidermici – come la consistenza rilassata del doppio mento che appoggia sul colletto – delle rughe d'espressione attorno agli occhi e sulle tempie, il profilo del naso così pronunciato.

Villa Medici (oggi, sede dell'*Académie de France*) conserva la copia in gesso del busto in bassorilievo eseguita, nel XIX secolo, come testimonianza materiale destinata alla galleria dei ritratti dei direttori dell'istituto (Tav. 125)⁴⁶³.

Merita ancora un accenno il suggestivo motivo creato dalle due fiaccole, sotto al piede del genietto, che alimentano una nuvola di fumo. Il vortice cresce e si confonde tra le pieghe, morbide e profonde, del drappo. Il raffinato elemento della nube di soffici spire sarà riadattato in forma e volume maggiori nel *monumento degli Arcivescovi di Vienna*, all'apice della piramide.

L'effigie a bassorilievo fu un genere nuovo con cui lo scultore dovette misurarsi, fatta esclusione dell'esercitazione accademica del ritratto *en relief* del sovrano di Francia (1729 ca.), di cui alla fine consegnò soltanto il piedistallo⁴⁶⁴. Insieme al *ritratto di Alessandro Capponi* (nel monumento in San Giovanni dei Fiorentini) quello di Vleughels va analizzato in antitesi alla tipologia dei busti ritratto – più idonei a rendere l'immagine reale, viva e somigliante al modello. Realizzati in anni consecutivi, i due bassorilievi appartengono a una formula compositiva che condiziona la libera espressività e simulazione della viva presenza dell'effigiato. Per questo, lo scultore ricorre alla componente narrativa affidata al gruppo di figure che interagiscono con il ritratto e ne arricchiscono il significato.

La tipologia di “memoria entro medaglioni” rievoca uno schema figurativo già sperimentato fin dal secolo precedente, sia in Francia sia a Roma. La grande produzione del gruppo degli allievi di Bernini e Algardi aveva lasciato moltissime testimonianze nelle chiese romane. Il caso più fortunato fu quello di Ercole Ferrata (1610-1686) che si formò negli studi di entrambi i maestri, elaborando diverse formule di ritratti funebri a bassorilievo entro ovali, retti da virtù o putti. Slodtz, certamente, poté osservare il celebre *monumento di Carlo Bonelli* (1670) dello scultore romano, conservato nella chiesa di Santa Maria Sopra Minerva, proprio dove il francese aveva tratto la copia della statua del *Cristo di Michelangelo*. Nella stessa chiesa si ricorda ancora il *monumento di Maria Raggi* di Bernini (1647) in cui l'effigie è scolpita ad

⁴⁶³ Sicuramente realizzata prima del 1884 poiché è citata in *Revue de l'Art français*, décembre 1884, p. 185, vedi CD, IX, p. 332, nn. 1-1a. Ringrazio la Dott.ssa Alessandra Gariazzo, Assistente del patrimonio e degli archivi dell'*Académie de France* di Villa Medici, per aver condiviso la scheda di catalogo dell'opera e le notizie a riguardo.

⁴⁶⁴ Si rimanda a capitolo I.5.

alto rilievo, superando i vincoli di un ritratto entro un clipeo e mantenendo il carattere espressivo, suggestivo, tipico del linguaggio dello scultore.

L'iconografia, a cui ricorse Slodtz, fu completamente nuova, scostandosi dall'utilizzo di allegorie di *Virtù* che elogiavano la vita terrena del soggetto e ne garantivano l'eternità. I toni espressivi utilizzati per la raffigurazione del fanciullo, invece, si riallacciano alla tradizione dei monumenti romani. Ne è un esempio quelli di *Maffeo e Anton Francesco Farsetti* (1700-1704), realizzati da Giuseppe Mazzuoli (1644-1725) e dalla sua bottega, nella cappella di famiglia nella chiesa di Santa Maria Maddalena (Tavv. 126-127)⁴⁶⁵.

La complessità della progettazione di un monumento funebre, solitamente, richiedeva l'assistenza di un architetto nelle fasi di più tecniche della produzione. La scarsa documentazione, riguardo alla tomba di Vleughels, non ha fatto emergere una eventuale collaborazione o intervento diretto di un architetto a fianco dello scultore. Più problematica, invece, è stata la determinazione della totale autografia del *monumento del marchese Capponi* (Tav. 128).

Per quanto i biografi dello scultore gli avessero attribuito completamente l'invenzione e la realizzazione⁴⁶⁶, gli eruditi abati Filippo Titi e Ridolfino Venuti affermarono che il marchese Capponi «se lo fece erigere da Mansu Slodtz col disegno di Ferdinando Fuga», escludendo lo scultore dalla fase progettuale e di invenzione dell'opera⁴⁶⁷. La verifica dell'effettivo ruolo dei due artisti nella commessa è stata analizzata a partire dai documenti di spesa contabili.

Nell'*Obbligo e Ricevuta del saldo* redatto dallo scultore, egli afferma di aver realizzato «il modello sotto la direzione di Ferdinando Fuga architetto, consistente in un piedistallo con l'iscrizione, e arme, urna sopra con panno il tutto di marmo mischio secondo la qualità dell'annessa nota. Ed in alto mi obbligo di fare e sculpire in marmo statuario la medaglia con il ritratto del suddetto marchese nel suo abito proprio di foriere maggiore di Sua Santità, due putti che sostengono il medesimo, la statua in piedi raffigurante la statua Meditazione della morte, che ad essa convengono del teschio di morte e pecorella i piedi; tutto il qual lavoro mi obbligo di farlo sotto la direzione e disegno del suddetto architetto Fuga nello spazio di mesi sei, cioè dal primo luglio a tutto dicembre del prossimo anno 1745»⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ La critica odierna ritiene ancora di autore anonimo ma appartenente alla scuola di Mazzuoli. MORTARI (1987, pp. 117-120) nella descrizione della cappella non fa alcun riferimento a questo secondo monumento, mentre è citato da MARCHIONNE GUNTER (2003, pp. 78-79, 110 n.158.) che propone l'intervento di Bernardino Cametti e Francesco Moratti, dopo aver portato alla luce diversi pagamenti elargiti dalla famiglia Farsetti a Cametti. Lo scultore, tra l'agosto e il dicembre del 1700, insieme a Francesco Moratti, aveva ricevuto una somma pari a centodieci scudi, saldata da Maffeo Nicolò Farsetti, arcivescovo di Ravenna e nipote di monsignor Maffeo *senior*.

⁴⁶⁶ CASTILLON 1775 (1766), pp. 136-137; DEZAILLER D'ANGERVILLE 1858, pp. 368-369.

⁴⁶⁷ TITI 1763, p. 425 («Nell'ingresso di questa navata laterale sono due depositi di marmo, uno di monsignor Samminati scolpito da Filippo Della Valle, e l'altro del marchese Alessandro Capponi lavoro di Monsù Slodtz, e disegno del cavalier Fuga»); VENUTI 1767, II, p. 431.

⁴⁶⁸ ASC, Archivio Cardelli, carte diverse, t. 65, mazzo VII, n. 36E, pubblicato in DESMAS 2012, p. 393.

Slodtz si impegnò a terminare l'opera in soli sei mesi per un costo totale pari a mille e cento scudi. Dalle sue parole, appare evidente che l'architetto aveva fornito uno schema generale della composizione e, con mansioni direttive, supervisionava la disposizione del lavoro. Fuga intervenne in maniera decisiva sul preventivo, tarandone i costi a ribasso, in particolare in merito alle parti scolpite. Veniamo a conoscenza, infatti, che, in un primo momento, per il ritratto in medaglione fu stabilita una somma pari a 150 scudi che poi Fuga ridusse in 80 scudi⁴⁶⁹.

I giudizi di Capponi sull'andamento dei lavori non furono positivi, a causa del ritardo della consegna e della richiesta finale di Slodtz di un'ulteriore somma di 300 scudi come dono, a cui aggiunse altrettanti per alcune spese impreviste. Per queste continue imprecisioni e modifiche dagli accordi, Capponi preferì includere il parere di una terza persona: Giovanni Paolo Pannini che seguì i lavori fino al loro termine, nell'agosto 1746.

La composizione così innovativa, nella figura della *Meditazione sulla Morte* (Tav. 131), che derivava direttamente dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, fu suggerita dallo stesso committente. Lo scultore riuscì a interpretare le sue raffinate indicazioni nella splendida allegoria femminile, che mostra un accentuato richiamo all'antico, in particolare ai modelli di muse panneggiate⁴⁷⁰.

Del ritratto viene specificata la necessità di rappresentare Capponi nelle sue vesti ufficiali, con una certa formalità e rigore, che ben si accordano con la tipologia dell'effigie in clipeo. Si nota una certa somiglianza di impostazione, abbigliamento e resa dei particolari tra il ritratto di Capponi e quello di Vleughels: stessa parrucca scolpita ad alto rilievo, stessa fine intagliatura della rouges della camicia e stesso artificio del mantello che sporge dal piano scultoreo, coprendo parte della cornice.

Il committente, inoltre, richiese espressamente che il proprio monumento fosse eretto di fronte a quello realizzato da Filippo Della Valle, nel 1733, per l'auditore della Sacra Rota, Girolamo Sanminiati (Tav. 129)⁴⁷¹. I due sacelli sono stilisticamente concordi, nonostante siano da mettere in luce le dovute differenze: in Della Valle, il ritratto nel medaglione è colto in posizione frontale, come frequentemente si ritrova nella tradizione romana, e la composizione è semplificata ai soli elementi della piramide, dell'ovale e del putto che lo sostiene. Tra esse è instaurato un dialogo basato su toni delicati, sofisticati e classici, entrambe citate dalla guida di Roma del 1750 con l'attribuzione dei loro artefici⁴⁷².

⁴⁶⁹ Per tutti i preventivi si ASC, Archivio Cardelli, carte diverse, t. 65, mazzo VII, n. 36C, 36D, 36F, pubblicato in DESMAS 2012, pp. 391-393.

⁴⁷⁰ La figura della *Meditazione della Morte* richiama fedelmente, nei toni delicati e nella lavorazione del pannello, quella della musa *Polymnia*, oggi conservata presso i Musei Capitolini, nella sede della Centrale Montemartini, scoperta, tuttavia, nel XIX secolo.

⁴⁷¹ BAV, Capponiani, 293, fol. 259v-260, pubblicato in DESMAS 2012, p. 394.

⁴⁷² ROISECCO 1750, II, pp. 58, 60.

Castillon, nel suo *Éloge* a Slodtz, apprezza la raffinatezza scultorea del monumento tanto da considerarlo «digne d'être envié par l'école Romaine à l'école Française»⁴⁷³, a voler significare sia la conclusione positiva dell'esperienza romana dello scultore sia la necessità di introdurre queste innovative elaborazioni in Francia.

In seguito all'affioramento di nuove testimonianze materiali, merita, in questa sede, aggiornare le tesi di Souchal. Lo studio individua un primo progetto per il monumento di Vleughels, che non fu portato a compimento, e, in seguito, riutilizzato per la realizzazione di quello per Capponi⁴⁷⁴.

L'ipotesi dell'autore era fondata su una indicazione dal catalogo di vendita della collezione del direttore Charles Natoire (1700-1777), avvenuta il 14 dicembre 1778. Tra i beni inventariati, descritti graficamente dalle illustrazioni di Gabriel de Saint-Aubin, al numero 71 era indicato «un grand bas-relief, forme cintrée du haut, projet par Michelange Slodtz pour le tombeau de François De Troy» (Tav. 132)⁴⁷⁵, con la correzione a matita, probabilmente per mano dello stesso Saint-Aubin, che aggiunse il nome di Vleughels, sbarrando quello di De Troy. Il disegno dell'illustratore mostrava un bassorilievo composto da due putti che reggevano un drappo, su cui sarebbe stato inciso l'encomio del defunto. Souchal riconobbe la simile formula iconografica nel monumento di Capponi, in cui il telo, retto dalle due figurine, fu sostituito con il ritratto a bassorilievo del committente.

La nota apposta da Saint-Aubin deve essere considerata più che affidabile e coerente poiché De Troy, deceduto a Roma nel 1752, si sarebbe rivolto a un artista presente in città per la realizzazione del proprio monumento funebre e non, certamente, a Slodtz che in quella data era a Parigi.

Le testimonianze bibliografiche, oggi, sono avvalorate dalla comparsa sul mercato antiquario francese di un bassorilievo che riproduce fedelmente il disegno di Saint-Aubin: composto da una superficie a mezzaluna su cui si stagliano due putti che sorreggono un drappo (Tav. 130). Dai riscontri visivi è possibile, inoltre, stabilire la corrispondenza tra l'opera in terracotta e le figure di angioletti che sormontano il monumento di Capponi.

Nelle due opere, gli atteggiamenti dei cherubini sono molto simili, presentando lievi differenze soltanto nelle pose: il putto di sinistra, nel monumento marmoreo, è rappresentato in volo, mentre, nella terracotta, è in piedi con le gambe divaricate. L'altro di destra, invece, è maggiormente affine, in particolare, in riferimento alla lavorazione del panneggio attorno al corpicino del fanciullo. L'unica variazione è costituita dalla inclinazione della testa che, nella versione marmorea, è rivolta verso l'esterno, mentre il cherubino della terracotta guarda verso il panneggio che sta reggendo.

⁴⁷³ CASTILLON 1775 (1766), pp. 136-137.

⁴⁷⁴ SOUCHAL 1967, pp. 662-663, cat. 153.

⁴⁷⁵ CHARIOT, PAILLET 1778, p. 18.

Una volta stabilita la conformità del bassorilievo con la testimonianza grafica e la traduzione nel monumento in San Giovanni dei Fiorentini, rimane da giustificare la presenza dell'opera all'interno della collezione di Natoire, che divenne direttore molti anni dopo la morte di Vleughels.

È probabile che il bassorilievo fosse il modello del monumento di Vleughels proposto alla moglie; quale committente, bocciò il progetto in favore del ritratto in medaglione del coniuge, preferendo la composizione più originale del fanciullo che fa capolino dal drappo marmoreo.

L'appartenenza della terracotta al patrimonio di Natoire trova ragion d'essere nel rapporto amichevole tra la moglie di Vleughels, ancora residente presso l'appartamento a Palazzo Mancini (fino al 1756), in cui era conservato il modello in terracotta, e la sorella di Natoire. Quest'ultima avrebbe ricevuto in dono, da Marie-Thérèse, l'opera, confluita a sua volta nei possedimenti dell'abate Natoire (fratello di Charles) che procedette alla vendita dell'intera collezione.

In conclusione, la tipologia di questi ritratti realizzati da Slodtz rientra in quel filone d'arte funebre, costituito dalla struttura a piramide con il ritratto del defunto dentro un medaglione che, diffusasi nel corso del XVII secolo, ebbe una considerevole fortuna nei primi decenni del Settecento.

Dalla formula più consueta, caratterizzata dalla presenza di virtù o allegorie che reggono gli ovali scultorei, come nei due *monumenti a Lelio* (1674ca) e *Orazio Falconieri* (1665-1669), rispettivamente opere di Ercole Ferrata e Domenico Guidi (1625-1701)⁴⁷⁶ si giunge alle sperimentazioni di Bernardino Cametti (1670-1736): introduce il ritratto a bassorilievo di tre quarti, per dare un vigore maggiore all'immagine del defunto, cercando di superare i vincoli della rappresentazione bidimensionale del clipeo⁴⁷⁷. Così, ad esempio, fu concepito il *monumento a Gabriele Filippucci*, nella Basilica di San Giovanni in Laterano (Tav. 133). Al consueto modello a piramide tronca, sinonimo di vita eterna, su cui è addossata la figura di *Fama* che regge l'ovale con il ritratto, il defunto assume una centralità e interazione maggiore rispetto alla semplice raffigurazione di profilo. Dal confronto dei ritratti di Vleughels e Capponi con quello realizzato da Cametti, emerge come Slodtz abbia favorito una riduzione dello schema tipologico dell'effigie a bassorilievo, lasciando alle figure, che animano l'intera composizione, la funzione narrativa e le sperimentazioni formali.

⁴⁷⁶ Per il *monumento di Lelio Falconieri* si rinvia a BACCHI 1996, p. 803; FERRARI, PAPALDO 1999, pp. 133-134, 156. Per il modello in terracotta della *Fama*, conservata nella collezione dei modelli della Galleria Nazionale di Arte Antica (inv. GNA 2556) si fa riferimento a BARBERINI 1991, pp. 53-54; GIOMETTI 2011, pp. 63-64, cat. 45. L'ipotesi che l'originario progetto derivi da un modello di Melchiorre Cafà è analizzata da MONTAGU 2006, pp. 68-71, 245-246. Per il *monumento a Orazio Falconieri* si rimanda a GIOMETTI 2010a, pp. 184-187, cat. 22.S; pp. 287-288, cat. 3.M. I due monumenti affiancano il celebre gruppo scultoreo del *Battesimo di Cristo* realizzato da Antonio Raggi per l'altare maggiore (BACCHI, PIERGUIDI 2008, pp. 264-269, cat. 27).

⁴⁷⁷ Sulla figura di Bernardino Cametti si rimanda principalmente agli studi di SCHLEGEL 1963, pp. 44-83, 151-200; ENGGASS 1976a, pp. 149-158; BAUDI DI VESME, 1963, I, pp. 246-250; DESMAS 2012.

In conclusione, l'analisi delle due opere realizzate da Slodtz va contestualizzata all'interno della *querelle* sul rapporto tra architetti e scultori, nella fase di progettazione dei monumenti funerari. Diversamente dalle commissioni gestite da Bernini, che seguiva l'esecuzione delle sue opere dal progetto alla realizzazione, la fine del Seicento e, successivamente, il Settecento videro sempre più spesso l'utilizzo della scultura (in marmo e in stucco) come un completamento della struttura architettonica⁴⁷⁸. Quest'apparente subordinazione di una disciplina ad un'altra, che si manifestò soprattutto nella produzione funeraria, aveva spinto gli scultori a sottolineare la loro piena autografia e autonomia dell'opera realizzata. Così, professionisti come Bernardino Cametti e Camillo Rusconi (1658-1728), rispettivamente nel *Monumento a Gabriele Filippucci* (1712) e nel *Monumento a Papa Gregorio XIII* (1717), accanto alla firma aggiunsero il ruolo di "inventore", per rivendicarne l'indipendenza di esecuzione⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ Si rimanda ai saggi che analizzano il contesto artistico romano del Settecento di WALKER 2000a, pp. 211- 223; MONTAGU 2005a, pp. 35-41. Per uno studio sulla scultura barocca a Roma si fa riferimento a MONTAGU 1989, e specificatamente sugli orientamenti estetici del Tardo Barocco MONTAGU 2001. Per il nuovo rapporto tra architettura e scultura vedi ENGGASS 1976b, pp. 21-32; MONTAGU 1976, pp. 88-94; CONFORTI 1977, pp. 557-560; MONTAGU 1981, pp. 71-83.

⁴⁷⁹ La firma di Rusconi indica: EQU. CAMIL. RUSC. ONI. MEDIOLAN. INVEN. ET SCULP., vedi MONTAGU 2005a, pp. 35, 41 n. 4; quella di Cametti: EQUES BERNARDINUS CAMETTUS ROMANUS INVEN. ET SCULP. In realtà, l'architetto Simone Costanzi ebbe un ruolo marginale nella progettazione del *Monumento Filippucci*, entro la sua morte 1709.



Tavola 82 Michelange Slodtz, *Crise*, 1740, marmo, Lione, Académie des Sciences, Lettres et Beaux Arts



Tavola 83 Michelange Slodtz, *Iphigenia*, 1740, marmo, Lione, Académie des Sciences, Lettres et Beaux Arts



Tavola 84 Michelange Slodtz, *Crise*, 1740, terracotta, Parigi, Musée du Louvre (Crediti: RMN-Grand Palais musée du Louvre/René-Gabriel Ojéda)



Tavola 85 Michelange Slodtz, *Iphigenia*, 1740, terracotta, Parigi, Musée du Louvre (Crediti: RMN-Grand Palais musée du Louvre/René-Gabriel Ojéda)

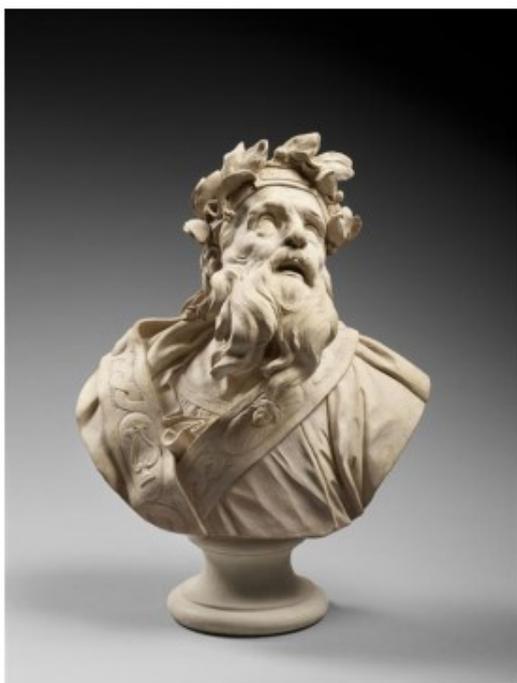


Tavola 86 Louis-Simon Boizot, *Busto di Cryse*, 1775, porcellana, Sèvres, Cité de la céramique (Crediti: RMN-Grand Palais-Sèvres, Cité de la céramique-Thierry Ollivier)



Tavola 87 Michelange Slodtz (attribuito), *Busto di Cryse*, post 1740, terracotta, Stoccolma, Nationalmuseum (Crediti: Linn Ahlgren/Nationalmuseum)

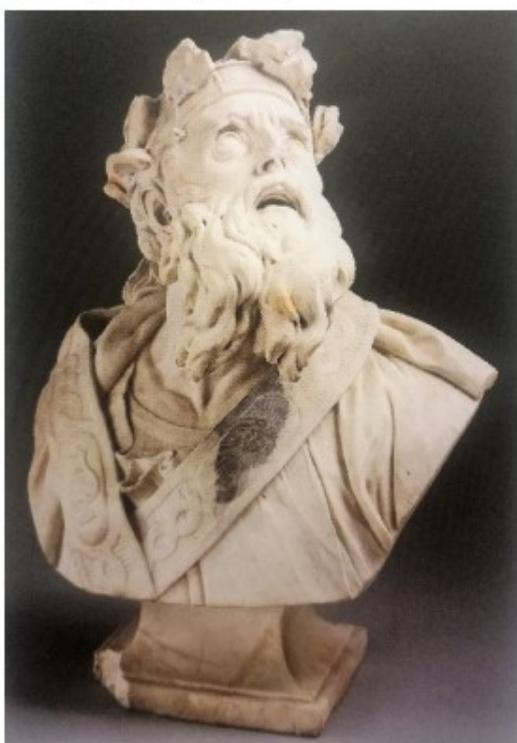


Tavola 88 Michelange Slodtz (attribuito), *Busto di Cryse*, post 1740, marmo, Collezione privata



Tavola 89 Michelange Slodtz (attribuito), *Busto di Iphigenia*, post 1740, marmo, Collezione privata



Tavola 90 Gianlorenzo Bernini, *Anima Beata*, 1732, marmo, Roma, Palazzo di Spagna



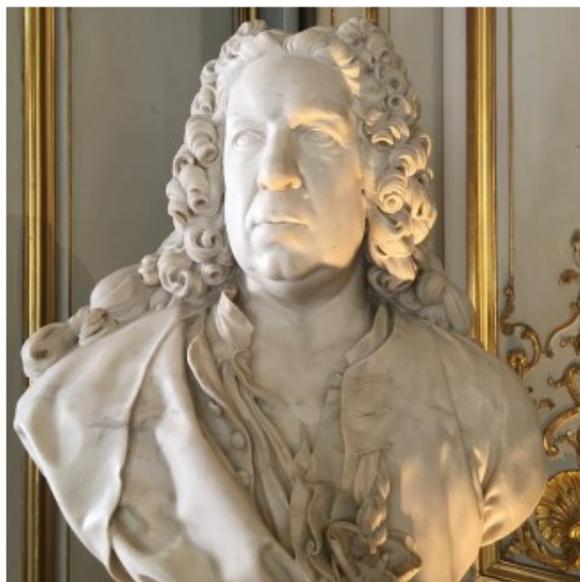
Tavola 91 Michelange Slodtz, *Iphigenia*, 1740, terracotta, Parigi, Musée du Louvre , particolare



Tavola 92 Filippo Della Valle, *Busto femminile*, 1750-1760, marmo, Firenze, collezione Giovanni Pratesi



Tavola 93 L-S. Adam, *Amphitrite*, 1725, terracotta, Chicago, Chicago Institute of Art



Tavole 94-95 Michelange Slodtz, *Busto di Nicolas Vleghels*, 1734-1736 marmo, Paris, Musée Jacquemart-André

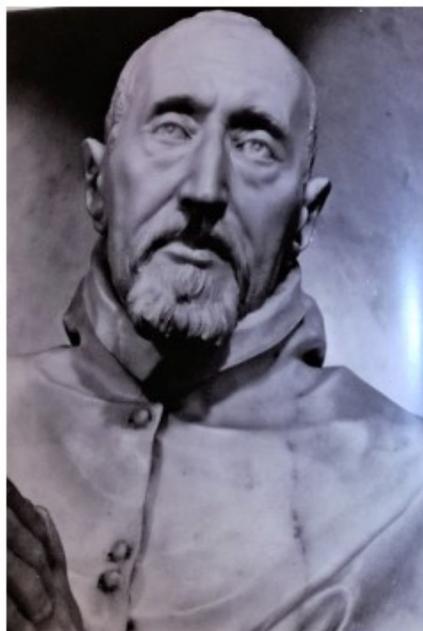


Tavola 96 Gianlorenzo Bernini, *Monumento funebre di Roberto Bellarmino*, 1623-1624, marmo, Roma, Chiesa del Gesù, particolare del busto ritratto



Tavola 97 Gianlorenzo Bernini, *Busto di Scipione Borghese*, 1632, marmo, Roma, Galleria Borghese



Tavola 98 Giuliano Finelli, *Busto del cardinale Scipione* 1731, marmo, New York, Metropolitan Museum

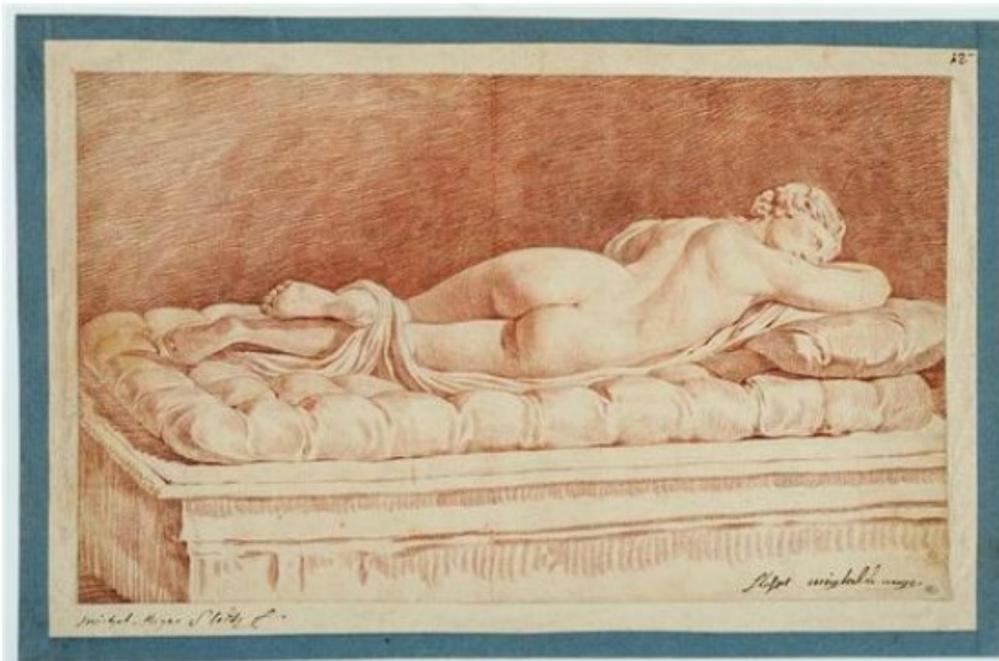


Tavola 99 Michelange Slodtz, *Copia dall'antico dell'Ermafrodito* (Intervento di Gianlorenzo Bernini), 1727-1735, sanguigna, Parigi, musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Credits: RMN-Grand Palais - Photo S. Nagy)

Il ritratto scultoreo a Roma nel primo Settecento

The image shows an open historical ledger book with handwritten entries in Italian. The pages are filled with text and numbers, organized in a structured manner typical of a ledger. The entries are written in a cursive script and include various financial details, likely related to the Banco di Santo Spirito. The book is bound in the center, and the pages are slightly aged and yellowed.

Tavola 100 Libro Mastro del 1739 del Banco di Santo Spirito (ASBIT, Banco di Santo Spirito, Contabilità, reg. 221b, c. 1888, Libro mastro dei depositi per l'anno 1739)



Tavola 101 Michelange Slodtz, *Busto del marechal d'Harcourt*, 1736, marmo, collezione privata



Tavola 102 Michelange Slodtz, *Busto di Anonimo Cavaliere di Santo Spirito*, 1737-1746, marmo, Cambridge, Fogg Art Museum (Crediti: President and Fellows of Harvard College)



Tavola 103 Michelangelo Slodtz, *Busto di Anonimo Cavaliere di Santo Spirito*, 1737-1746, marmo, Cambridge, Fogg Art Museum, particolare frontale (Crediti: President and Fellows of Harvard College)



Tavola 104 Pierre L'Estache, *Busto del marchese de l'Hopital*, 1740, marmo, Cambridge, Parigi, musée Jacquemart-André



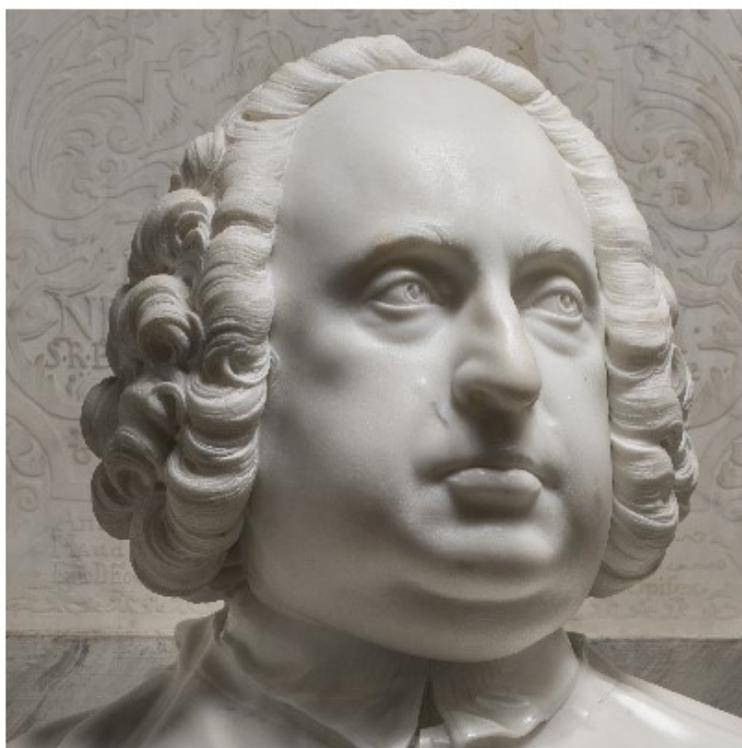
Tavola 105 Michelange Slodtz, *Busto di Paul-François de Beauvilliers, conte de Saint-Aignan* (attribuito), 1738-1750, marmo, collezione privata



Tavola 106 Hyacinthe Rigaud, *Paul-Hippolyte de Beauvilliers, Duca di Saint-Aignan*, 1722, olio su tela, collezione privata



Tavola 107 Michelange Slodtz (insieme a Louis Lenoir), *Busto del re di Polonia, Stanislas Leszczyński, Duca di Lorena*, 1743-1747, marmo, Nancy, Musée des Beaux Arts (Crediti: Nancy, musée des Beaux-Arts)



Tavole 108-109 Michelange Slodtz, *Busto del cardinale Neri Maria Corsini*, 1737, marmo, Roma, Palazzo Corsini, e particolare (Crediti: Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/Enrico Fontolan)



Tavole 110-111
Michelange Slodtz,
*Busto del cardinale De
La Tour d'Auvergne*,
1740-1742, marmo,
Sarthe, Chateau du
Lude, con particolare
(Crediti: Chateau du
Lude – Steven Lira)



Tavola 112 Michelange Slodtz, *Busto del cardinale De La Tour d'Auvergne*, 1740-1742, marmo, Sarthe, Chateau du Lude, profilo sinistro

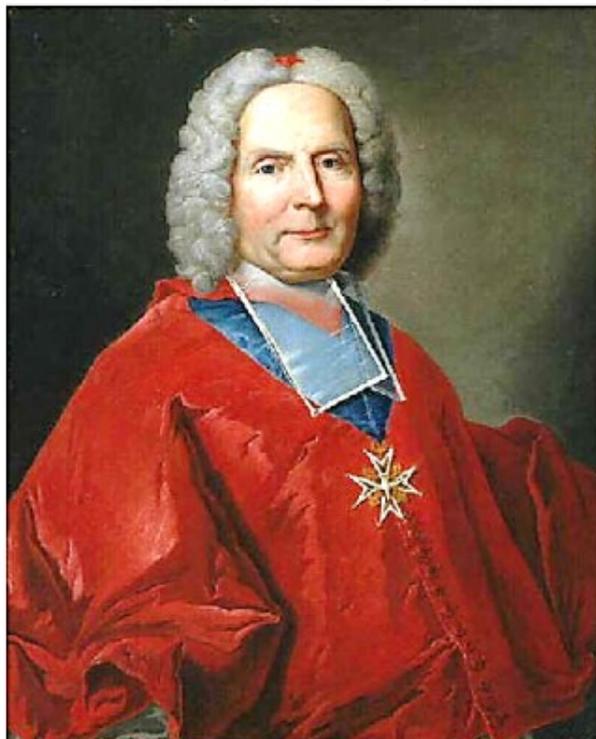


Tavola 113 Scuola francese del XVIII sec., *Ritratto del cardinale De La Tour d'Auvergne*, 1740, Digione, Musée des Beaux Arts di Digione



Tavola 114 Joseph Charles Roettiers, *Ritratto del cardinale De La Tour d'Auvergne*, 1742, moneta, collezione privata



Tavola 115 Hyacinthe Rigaud, *Ritratto del cardinale De La Tour d'Auvergne*, 1732-1735, olio su tela, collezione privata



Tavola 116-117 Michelange Slodtz *Mausoleo degli Arcivescovi di Vienna Montmorin et de La Tour d'Auvergne*, 1740-1747, Vienna, cattedrale di Saint Maurice

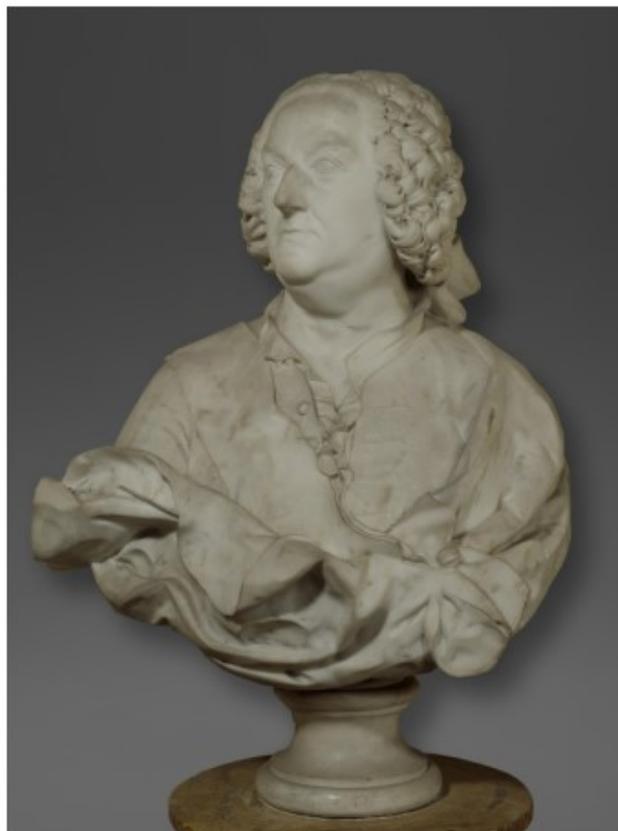
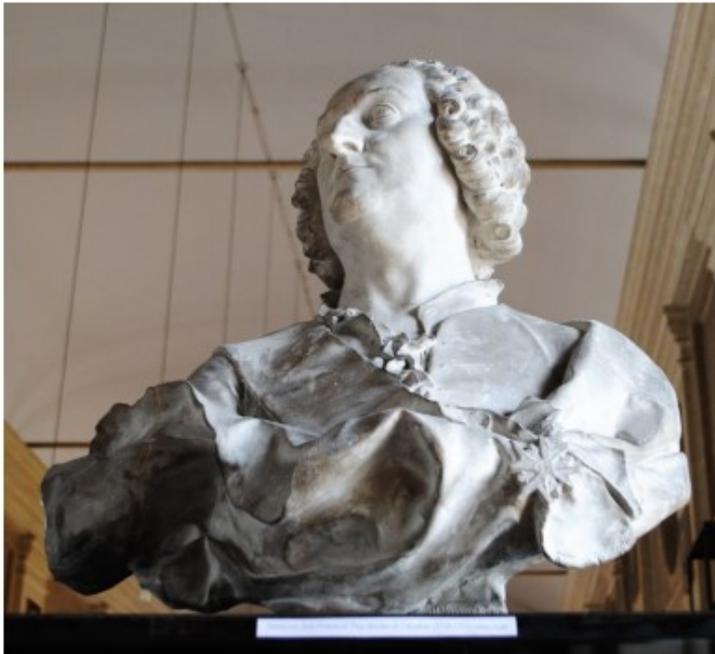


Tavola 118 Michelange Slodtz, *Busto di François De Troy*, marmo, 138-1741, Londra, Victoria and Albert Museum (Crediti: Victoria and Albert Museum, London)



Tavola 119 François De Troy, *Les enfants De Troy*, 1741-1742, olio su tela, New York, collezione privata



Tavole 120-121 Michelange Slodtz, *Busto di François De Troy*, terracotta dipinta a gesso, 138-1741, Roma, Villa Medici, con particolare del tergo

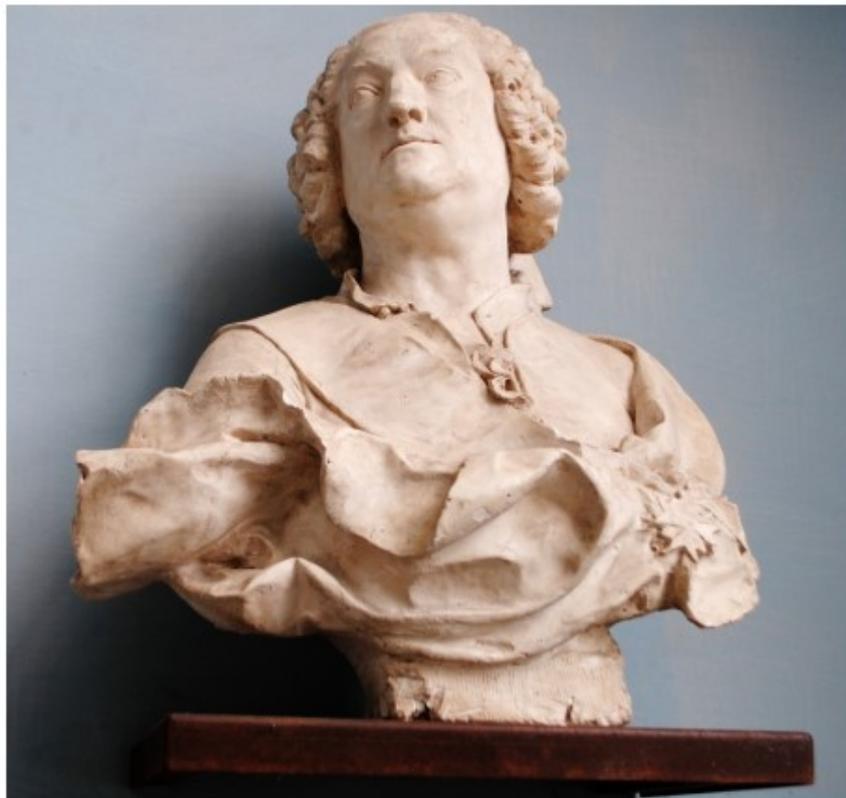
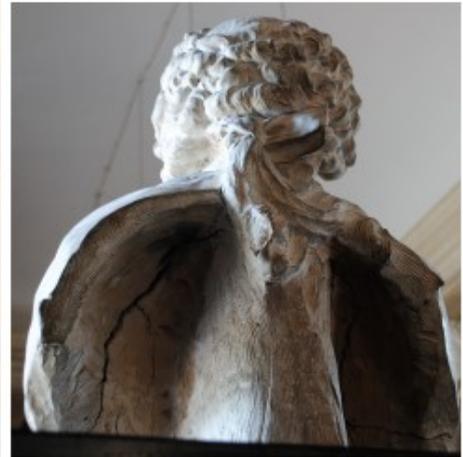


Tavola 122 Michelange Slodtz, *Busto di François De Troy*, gesso, post 1742, Roma, Villa Medici



Tavola 123 Michelangelo Slodtz, *Monumento di Nicolas Vleughels*, 1738-1740, marmo, Roma, San Luigi dei Francesi



Tavola 124 Michelangelo Slodtz, *Monumento di Nicolas Vleughels*, 1738-1740, marmo, Roma, San Luigi dei Francesi, particolare



Tavola 125 da Michelangelo Slodtz, *Ritratto in bassorilievo di Nicolas Vleughels (monumento funebre)*, XIX secolo, gesso, Roma, Villa Medici



Tavola 126 Giuseppe Mazzuoli, *Monumento a Maffeo Farsetti*, 1704, marmo e bronzo Roma, Chiesa di Santa Maria Maddalena, Cappella Farsetti



Tavola 127 Anonimo, *Monumento ad Anton Francesco Farsetti*, 1704, marmo e bronzo, Roma, Chiesa di Santa Maria Maddalena, Cappella Farsetti



Tavola 128 Michelange Slodtz, *Monumento a Gregorio Capponi* (progetto architettonico di Ferdinando Fuga) 1745-1746, marmo, Roma, San Giovanni dei Fiorentini



Tavola 129 Filippo Della Valle, *Monumento a Girolamo Sanminiati*, 1733, marmo, Roma, San Giovanni dei Fiorentini



Tavola 130 Michelange Slodtz, *Progetto (mai realizzato) per il Monumento a Nicolas Vleughels*, 1738-1740, terracotta, Collezione privata (Crediti: Edouard Ambroselli Gallery)



Tavola 131 Michelange Slodtz, *Monumento a Gregorio Capponi* (progetto architettonico di Ferdinando Fuga) 1745-1746, marmo, Roma, San Giovanni dei Fiorentini



Tavola 132 Gabriel de Saint-Aubin, *Catalogue de la vente Charle Natoire*, 1778



Tavola 133 Bernardino Cametti, *Monumento a Gabriele Filippucci*, 1712, marmo, Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano



Tavola 134 Ercole Ferrata, *Allegoria della Fede in atto di reggere il medaglione con il ritratto di Lelio Falconieri e Angelo*, 1669, marmo, Roma, Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini



Tavola 135 Domenico Guidi, *Allegoria della Carità in atto di reggere il medaglione con il ritratto di Orazio Falconieri e Ottavia Sacchetti con Putti*, 1669, marmo, Roma, Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini

IV. Riflessioni sull'eredità dell'esperienza romana di Adam, Bouchardon e Slodtz

IV.1 Parigi-Roma e ritorno. Note conclusive

È impossibile analizzare i risultati raggiunti dai tre scultori nel genere della ritrattistica prescindendo da un dato fondamentale: la realizzazione di effigi a mezzo busto – compresi i soggetti in chiave allegorico-mitologica di Adam – fu l'apice di una parabola di sperimentazioni che iniziò e si esaurì nell'arco cronologico del soggiorno a Roma. Il contributo della presente ricerca consiste nel tentativo di inquadrare la posizione eccezionale dei busti scultorei nella produzione di Slodtz, Bouchardon e Adam all'interno di questa parentesi geografica e temporale, ovvero la specificità delle committenze “romane” e l'insieme delle variabili economiche (e più generalmente culturali) sotto il cui segno maturarono le novità stilistiche elaborate dai nostri scultori. L'eccezionalità dei ritratti in busto non si riferisce esclusivamente alla carriera dei nostri artisti, ma emerge con tanta più evidenza alla luce del contesto capitolino.

La prima metà del secolo conosce una progressiva flessione nella domanda di sculture autonome (busti, statue, gruppi o statuette di piccolo formato) da parte della committenza privata romana a favore di interventi decorativi all'interno dei cantieri architettonici. La ritrattistica fu inesorabilmente coinvolta in questo processo e ridimensionata rispetto al secolo precedente, che poteva annoverare, fra gli specialisti del genere, nomi come Gianlorenzo Bernini (1598-1680), l'allievo Giuliano Finelli (1602-1653), Alessandro Algardi (1598-1654) e, della generazione successiva, Domenico Guidi (1625-1701) e Lorenzo Ottoni (1648 – 1726)⁴⁸⁰. Come mostrano numerosi inventari di prestigiose collezioni, la scultura – esclusa quella antica sulla scia dell'intensa attività di scavo che alimentava proficuamente gli interventi di restauro – non era il genere artistico predominante⁴⁸¹. Sfogliando i cataloghi degli scultori più affermati del tardo barocco romano, difficilmente si troveranno busti che non facciano parte di monumenti funebri o che siano stati scolpiti indipendentemente dalla committenza papale, che sotto Clemente XII (Tav. 136) e Benedetto XIV (Tav. 137), aveva coinvolto, perlopiù, Filippo Della Valle (1698-1768) e Pietro Bracci (1700-1773). Il successo di Adam, Bouchardon e Slodtz, alimentato dalla committenza straniera, andrà dunque ricercato (anche) nel nuovo contesto

⁴⁸⁰Sulla crisi generale che investì la ritrattistica pittorica nella prima metà del Settecento, legata alla condizione della classe nobiliare contemporanea (con uno sguardo più ampio alle sue origini storiche nel volgare del secolo precedente), si veda PETRUCCI 2004, pp. 149-162. Sulla produzione ritrattistica degli scultori citati si rimanda a: Per Bernini e Finelli BACCHI, MONTANARI, PAOLOZZI STROZZI 2009; per Algardi MONTAGU 1985; su Domenico Guidi GIOMETTI 2010a; infine per Lorenzo Ottoni GIOMETTI 2014.

⁴⁸¹La diminuzione della richiesta di sculture autonome nella prima metà del XVIII secolo, a vantaggio di una produzione in senso decorativo, dipendente dall'architettura, è stata approfonditamente affrontata da DESMAS 2012, in particolare nel capitolo V (pp. 179-185) in cui è analizzata e contestualizzata la presenza più scarsa della scultura nelle collezioni private. A questo fenomeno si aggiunse la febbrile ricerca dell'antico, vista come un «*effet négatif, pour ne pas dire dévastateur, sur la production contemporaine de sculpture*» (DESMAS 2012, p. 326).

della produzione scultorea. Non a caso, l'unico busto che Minor annovera all'interno del *corpus* di Della Valle è quello di un anonimo personaggio (1747, Bergamo, Accademia di Carrara) identificabile, come suggerisce l'incisione *Rome* al posto di Roma, con un nobile straniero (Tav. 138)⁴⁸².

La domanda di ritratti scultorei fra i turisti (specialmente francesi e inglesi) e le alte cariche religiose e politiche degli stati europei era infatti alta: i busti erano relativamente facili da trasportare, la fama degli scultori della scena romana era grande anche nel contesto di circuiti internazionali. Prendiamo il caso dei busti dei cardinali de Rohan e d'Auvergne (Tavv. 74-75; 110-112). Giunti a Roma in occasione dei conclavi (rispettivamente del 1730 e del 1740), i due cardinali erano direttamente legati a un ambiente accademico che fungeva al tempo stesso da centro diplomatico: approfittare della presenza di Bouchardon e Slodtz fu per loro del tutto naturale. Il busto di de Polignac (Bouchardon) (Tav. 77-78), al contrario, è il prodotto di un incarico realizzato su richiesta di un committente di stanza a Roma. Il motivo per cui tale commissione non coinvolse Adam, ovvero lo scultore 'privato' del cardinale, risiede nelle indiscusse abilità di Bouchardon come ritrattista, attestate dalle effigi di Clemente XII (Tav. 70) e della duchessa di Buckingham (Tav. 62), eseguite fra il 1731 e il 1732. Un discorso simile vale per il busto del cardinale Corsini (1737) (Tav. 108-109), eseguito da Slodtz: esso testimonia, al tempo stesso, l'appropriazione della scena artistica romana da parte dello scultore e l'intenzione da parte di Corsini di allestire all'interno del palazzo alla Lungara una sorta di pendant al ritratto di Clemente XII.

Neppure un artista come Camillo Rusconi – al centro della rete della committenza come «le plus habile sculpteur qui soit dans l'Italie»⁴⁸³ e considerato da Montesquieu di capacità persino superiori al favorito Legros⁴⁸⁴ – aveva lasciato un cospicuo numero di ritratti, se si eccettuano quelli a mezzo busto o in bassorilievo di alcuni celebri monumenti funebri, tra cui spicca quello di *Giulia Albani degli Abati Olivieri* (Tav. 139), realizzato tra il 1719 e il 1720 per la tomba della nobildonna nella chiesa di San Domenico a Pesaro⁴⁸⁵.

⁴⁸² MINOR 1994, pp. 214-215, cat. 32. Il busto faceva parte della collezione privata di Antonio Muñoz (1884-1960) e fu poi acquistata da Federico Zeri intorno agli anni Sessanta, dopo la morte dello studioso, insieme alla *Doppia erma con i ritratti di Anton Raphael Mengs e di José Nicolás de Azara* di Giovanni Volpato (1785-96). Entrambe le opere oggi sono conservate presso l'Accademia Carrara di Bergamo, a seguito del lascito testamentario di Zeri, vedi pp. 52-53, cat. 19; BACCHI, ROSSI 2000. Quando era ancora di proprietà di Muñoz, il busto di Della Valle era stato esposto alla mostra *Il Settecento a Roma* del 1979, nella sezione "L'Urbe" (pp. 1-16). Per la ricostruzione delle vicende collezionistiche dell'opera si rimanda a CALANNA 2017, pp. 607-608.

⁴⁸³ «Non seulement j'y donnerai tous mes soins, mais encore le cavalier Camille Rusconi le plus habile sculpteur qui soit dans l'Italie, dira son sentiment et viendra souvent voir les élèves travailler. J'ai cherché exprès à faire amitié avec lui, et il m'a bien promis de les aider de ses conseils, ce qui ne contribuera pas peu à rendre les figures les plus parfaites et nos sculpteurs plus habiles et dignes de votre protection» (CD, VII, p. 297).

⁴⁸⁴ MONTESQUIEU 1971, pp. 196, 219.

⁴⁸⁵ Oggi il busto si trova al Kunstmuseum di Vienna vedi MONTAGU 2005b, p. 171. Per lo scultore Camillo Rusconi si rimanda allo studio di MARTIN 2000, pp. 49-66.

Nel caso di Bernardino Cametti – per restare nella cerchia della clientela romana – gli unici due ritratti destinati ad un uso privato sono copie di quelli che lo stesso scultore realizzò per i monumenti funebri dell'effigiato: uno è il busto di *Taddeo Barberini*, in terracotta (Tav. 140), oggi al Museo di Roma, modello della versione marmorea inserita nel clipeo sul fronte della piramide del monumento funebre nel mausoleo della famiglia nella chiesa di Santa Rosalia a Palestrina (1704)⁴⁸⁶; l'altro è il raffinato ritratto marmoreo di *Giovanni Andrea Muti* (Tav. 141) conservato al Metropolitan Museum di New York, copia della figura in atteggiamento di adorazione perpetua, affacciata a una finta balaustra, nel monumento nella chiesa di San Marcello al Corso (1725)⁴⁸⁷.

La flessione della produzione ritrattistica ad uso privato, a vantaggio della scultura in senso decorativo intrinsecamente legata all'apparato architettonico⁴⁸⁸, sembra non allinearsi con la fortuna della ritrattistica nel resto d'Europa; è il caso della Francia (e della Gran Bretagna), dove, proprio a partire dal XVIII secolo, assistiamo alla rinascita di questo genere scultoreo al di fuori dei monumenti funebri a cui era stato relegato durante il regno di Luigi XIV⁴⁸⁹.

Tutti e tre gli scultori, al contrario, una volta ritornati in Francia, si dedicarono perlopiù alle grandi opere architettoniche, per prestigiose opere pubbliche nella città di Parigi o per incarichi destinati alle residenze reali. Essi furono impiegati pienamente alle dipendenze della Corona: Adam fu nominato scultore regio e ottenne «quartiere e studio nel palazzo reale del Louvre»⁴⁹⁰; Bouchardon divenne membro dell'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres* e scultore dell'*Académie royale*; Slodtz, fu nominato *Dessinateur de la chambre da Roi*, in successione al fratello Paul Ambroise, e lavorò principalmente per i *Menus plaisirs*, dedicandosi di fatto ai grandi apparati per i diversi eventi, festività e celebrazioni della Corona.

La differenza nell'orientamento verso i generi artistici da parte degli scultori tra il periodo italiano e quello francese deve essere indagata a partire dalla ricezione della loro eredità romana in Francia.

Il motivo per cui questi artisti non produssero ritratti nella fase matura della loro carriera presso la corte parigina deve essere individuato nelle scelte della committenza francese che indirizzava il lavoro degli scultori in opere monumentali destinate all'arredo di residenze e spazi urbani. Dopo la lunga

⁴⁸⁶ Il busto era attribuito a Bernini e, successivamente, alla sua scuola. La corretta assegnazione dell'opera alla produzione di Cametti si deve a MARTINELLI (1955, I, p. 49). Vedi anche MARTINELLI 1956, p. 40; SCHLEGEL 1963, pp. 54-60.

⁴⁸⁷ Anche il busto di Muti fu soggetto a una attribuzione errata, passato come opera di Coysevox. SCHLEGEL (1978, p. 100) riconobbe la corrispondenza con il monumento in San Marcello di Cametti. RAGGIO (1991, p. 242) ne individuò la possibile destinazione al palazzo della famiglia Muti in via dell'Aracoeli a Roma. Vedi anche WALKER 2000d, pp. 232-233, cat. 110.

⁴⁸⁸ Sull'analisi del contesto della produzione scultorea nella prima metà del Settecento si rimanda agli studi di DESMAS 2012; MONTAGU 2005, pp. 35-41.

⁴⁸⁹ Per l'analisi della ritrattistica in Francia nella prima metà del XVIII secolo si rimanda a SCHERF 1998, p. 226.

⁴⁹⁰ GABBURRI (1730 – 1742), ms. Palatino E.B.9.5, III, p. 1737.

esperienza romana, durante la quale il sovrano era stato privato del loro successo artistico, egli sfruttò l'abilità dei tre scultori per le opere di interesse pubblico, limitando il più possibile il loro impiego in incarichi per privati.

A che genere di resistenze andarono incontro le sperimentazioni elaborate durante il periodo romano dai nostri scultori?

Adam e Bouchardon svilupparono delle caratteristiche che avevano sconvolto il modello francese; il primo per un eccessivo slancio berniniano, il secondo per un linguaggio puro e essenziale, precursore di quello propriamente neoclassico. Se, nel caso di Adam, l'accusa di avere un «goust maniéré» spiega l'esigua produzione ritrattistica (soprattutto per la committenza ufficiale)⁴⁹¹, le innovazioni in chiave classica di Bouchardon incontrarono l'ammirazione della critica contemporanea, ma non bastarono a incoraggiare la sua produzione di mezzi busti all'antica per il mercato francese. Lo dimostrano due opere eseguite da Adam e Bouchardon pochi anni dopo il loro rientro a Parigi.

Adam tentò invano di importare lo stile berniniano in Francia: il busto di *Luigi XV nelle vesti di Apollo* (oggi, collezione privata) (Tavv. 49-50) fu rifiutato dalla Corona, che ordinò di ritirarlo dal castello di Choisy negando allo scultore il pagamento richiesto di settemila lire. L'opera, che, in mancanza di una collocazione, confluì nel catalogo di vendita delle *Recueil* e, successivamente, nel 1788, in quello della collezione di Madame Lenglier, fu realizzata in due fasi differenti: presentata al Salon del 1741 la versione in gesso e terminata, nel 1745, quella marmorea, Adam modificò quest'ultima perfezionandola sul modello dal vivo del sovrano nel 1749 (come dimostra la firma). A Nancy è conservata una ulteriore copia in terracotta, considerata non il modello preparatorio ma una rielaborazione autografa successiva in vista di eventuali repliche in marmo. Nonostante il re avesse espresso un giudizio positivo sia sulla fattura sia sulla somiglianza con la propria effigie, questa fu giudicata da Vandières «un ouvrage qui n'est digne ni de vos [di Adam] talents, ni de l'endroit ou vous [Adam] l'aviez placé». L'evidente richiamo al busto di *Luigi XIV* di Bernini (1665) spiega l'incompatibilità con il nuovo gusto che dominava la produzione artistica francese nel Settecento e a cui lo stile di Lemoyne, per esempio, era più conforme. La raffigurazione che quest'ultimo offriva del sovrano (Tav. 142), in vesti militari e colto con una posata dignità, riflette un modello figurativo tipico della ritrattistica ufficiale; esso veniva approvato dalla critica e ricercato dalla committenza.

In effetti, quello di Adam costituisce un caso particolare. Egli è l'unico dei tre pensionnaires che a Roma non fu coinvolto in simili committenze – ad esclusione del citato caso di Charles Ricard –, mentre in Francia fu autore di due ritratti di cui oggi non sono pervenute testimonianze materiali: quello del direttore dell'*Académie royale*, *Hyacinthe Rigaud* (1737), e quello di un certo *Jean François Rogier* (1757) (Tav. 52).

⁴⁹¹ COCHIN 1880, p. 85.

Bouchardon, ancora sulla scia delle sperimentazioni romane, nel 1736, aveva realizzato il busto in canoni antichi di *Charles Frédéric de La Tour du Pin, marchese di Gouvernet* (Tavv. 143-144), oggi presso il Louvre di Parigi, che rappresenta un vero e proprio hapax nella produzione parigina dello scultore. Esposta al Salon del 1738, l'opera fu l'unica vera presentazione pubblica dello stile antichizzante di Bouchardon. I ritratti eseguiti a Roma per gli inglesi erano rimasti confinati alla cerchia privata, ad eccezione del busto di *von Stosch* che fu reso parzialmente noto dalla incisione di Preissler.

L'unicità del busto di de La Tour du Pin suggerisce che i tempi non erano ancora maturi: sebbene improntati a formule classiche di eroicità, i nuovi stilemi non incontravano il gusto della nobiltà francese. Questa preferì affidare il senso della propria dignità e autorevolezza a forme più tradizionali.

Slodtz non ebbe di questi problemi. Sebbene i suoi busti fossero prodotti a Roma, lavorò principalmente per una committenza francese che riconosceva nello stile dello scultore la tradizione d'oltralpe.

Lo studio dell'esperienza romana getta una luce nuova sulla parabola artistica dei tre scultori, inchiodati, fino ad oggi, sul letto di Procuste di alcuni schemi convenzionali (Bouchardon precursore del gusto neoclassico, Adam fedele seguace del linguaggio berniniano, Slodtz prosecutore di Camillo Rusconi nella ricerca di un'equilibrata sensibilità arcadica). I maggiori incarichi romani dimostrano che i tre *pensionnaires* produssero opere molto diverse tra loro, pur partendo da una tradizione e da una formazione comune.

Il pathos barocco di Adam, pur evidente nelle teste allegoriche, non fu impermeabile al contatto immediato con l'antico, propiziato dalla pratica del restauro.

Nella mostra del 1998, Raspi Serra evidenzia come lo scultore tradisca nei visi delle figure di *Achille* e delle *figlie di Lycomedes* i caratteri «rococò»⁴⁹², in particolare nelle capigliature così manierate (Tavv. 26, 28). Non si può fare a meno di citare, tuttavia, il giudizio espresso da Dezailler D'Argenville in riferimento alle figure reintegrate da Adam, nelle quali era «presque impossible la distinction des parties antiques & de celles dont il a été le créateur»⁴⁹³. L'affermazione secondo cui «quelques connoisseurs ont dit qu'il est heureux que la tête ait été perdue, ayant peine à croire que

⁴⁹² HÜNEKE 1998f, p. 74, cat. 49, a cui si rimanda anche alle altre schede di catalogo della serie di *Ulisse e le figlie di Lycomedes*.

⁴⁹³ «La plupart de ces figures étoient mutilées sans tête quelques unes n'avoient que la moitié du corps. Le cardinal persuadé qu'Adam avoit formé son goût sur les plus précieux ouvrages de l'antiquité, lui en confia la restauration. Son choix ne pouvoit mieux tomber, puisqu'il, de l'aveu même des envieux de sa gloire, il s'en acquitta d'une manière qui fera éternellement honneur à son talent. Elle rend presque impossible la distinction des parties antiques & de celles dont il a été le créateur. N'a-t-on pas eu raison de dire que le moyen de réuffir dans ces ouvrages est d'être extrêmement initié aux myères de l'ancienne Sculpture?» (DEZAILLER D'ARGENVILLE, 1787, p. 341).

l'antique eût été aussi belle»⁴⁹⁴ risarciva quindi lo scultore, che agli occhi dei contemporanei si era misurato con l'antico con risultati convincenti, andando contro alle teorie del restauro di Bernini (decisamente più invasive in questo genere di operazione⁴⁹⁵). A sostegno dell'opinione dei contemporanei interviene la lettura critica fornita da Souchal, che riconosce in Adam un ritrattista dello stesso rango di Bouchardon.

Bouchardon si fece interprete di uno stile inedito, costruito sulla semplicità e purezza del modello antico, senza rinunciare al confronto con le sperimentazioni della ritrattistica seicentesca romana, come attestano i disegni contenuti nell'album *Vade Mecum*. Le riproduzioni grafiche dei busti algardiani di *Odoardo Santarelli* (1640 ca, Roma Basilica di Santa Maria Maggiore) e di *Giovanni Garzia Mellini* (1637-1640 ca, Roma, Santa Maria del Popolo) (Tavv. 146-147) sono la prova dell'ammirazione che Bouchardon nutriva verso lo scultore romano⁴⁹⁶: a differenza della copia a sanguigna del busto di *Scipione Borghese* di Bernini (Tav. 12-13), in cui l'opera è analizzata dal punto di vista formale e tipologico, Bouchardon guarda alle rappresentazioni di Algardi dal punto di vista del trattamento delle superfici, sottolineandone il naturalismo e l'umanità delle espressioni.

Un discorso a parte merita la produzione di Slodtz, nelle cui opere, invece, si mantennero le caratteristiche della tradizione francese, come dimostrano le interessanti conclusioni di Souchal sulla esperienza di ritrattista dello scultore. Souchal non riconosce all'artista, né ai due fratelli (che ugualmente si erano misurati con questo genere), alcun tratto di innovazione. In Slodtz apprezza principalmente le qualità nel trattamento della materia e la capacità di saper cogliere in profondità la verosimiglianza del soggetto, perseguendo la verità dell'immagine da rappresentare. Souchal sostiene, tuttavia, che lo scultore non raggiunge la spontaneità e la vigoresità che invece si riscontrano nei grandi rappresentanti della scultura francese, come Antoine Coysevox (1640-1720), Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778) e Jean-Jacques Caffieri (1725-1792). La maggior parte dei ritratti commissionati, infatti, provenivano da una committenza agiata che contava al suo interno illustri cariche politiche e religiose. Pertanto, Slodtz fu vincolato nelle sue raffigurazioni a un registro ufficiale e apologetico. Dimostrò più personalità artistica – o *enthousiasme*, per usare le parole di Cochin⁴⁹⁷ – in opere di invenzione come i *pendants* di *Cryse* e *Iphigenia* (Tavv. 82-85). Il realismo scrupoloso di Slodtz gli permette di raggiungere altissime qualità nella costruzione dei panneggi, nell'individualità dei volti e nella gestualità dei corpi, valorizzate soprattutto nei ritratti a figura intera, come i due arcivescovi *Montmorin* e *d'Auvergne* (Tav. 117), con la loro aria nobile e sovrana.

⁴⁹⁴ CD, VIII, p. 9. Per l'attività di restauratore di Adam si rimanda al paragrafo II.1.

⁴⁹⁵ Sulle metodologie del restauro in epoca seicentesca si rimanda a MONTAGU 1989.

⁴⁹⁶ MONTAGU, 1985, v. II, pp. 437-438.

⁴⁹⁷ Giudizio di Cochin riportato in SOUCHAL 1967, p. 212.

L'attività di Slodtz si lega necessariamente alla sua posizione privilegiata di scultore indipendente all'interno del proprio atelier, alimentato in maniera costante dalla committenza francese di passaggio a Roma. Emerge spontanea una domanda: per quale ragione non fece ritorno in Francia dopo gli anni trascorsi presso l'*Académie*? La risposta risiede proprio nella convenienza di ricoprire il ruolo di professionista autonomo, che non sarebbe stato possibile mantenere al ritorno in Francia, dove, come dimostrano gli anni a seguire, fu direttamente posto alle dipendenze reali. Roma, invece, era per Slodtz una vetrina di primo piano in cui affermarsi come imprenditore a capo di uno studio di scultura, continuando a godere dei benefici diplomatici dell'*Académie* che, in maniera diretta e agevolata, gli procurava la clientela più prestigiosa.

Queste scelte di carattere biografico (o, più precisamente, relative a esigenze di "carriera" ed economiche) vanno inquadrare all'interno di un contesto storico più ampio, in cui gioca un ruolo di primo il progressivo decremento della produzione ritrattistica privata entro i confini capitolini. La postazione romana offriva a Slodtz un duplice vantaggio: quello di referente presso i nobili e alti prelati romani e francesi, da un lato; quello, dall'altro, di operare in un regime di "bassa concorrenza" rispetto al mercato parigino, dove l'offerta era senz'altro più alta.

Slodtz e lo stesso Adam non riscontrarono nelle loro terre d'origine quella fama che, invece, era stata loro riconosciuta presso la corte pontificia. Come riporta la biografia di Cochin, la critica di Caylus fu spietata⁴⁹⁸. Essa causò a Slodtz non poche difficoltà per guadagnarsi una carriera degna di quella intrapresa a Roma. Il biografo, grande sostenitore dello scultore, ammise che i lavori in cui Slodtz fu impiegato furono ben al di sotto del suo talento e persino alla monumentale tomba a San Sulpice per *Languet de Gergy* (1757), un'opera di grande innovazione nella scultura funeraria francese, fu riconosciuto un prezzo decisamente mediocre rispetto alla preziosità dei materiali e alla finezza d'esecuzione.

Al contrario, Bouchardon godette del solido sostegno del conte di Caylus che ne riconosceva «l'élégance, l'accord, la juftesse, la précision, et la convenance dans toutes les parties conséquentes de l'âge, de l'expression, et du caractère»⁴⁹⁹.

Aldilà della diversa ricezione presso la corte francese, i tre scultori raggiunsero un risultato comune frutto del periodo romano. Riuscirono a scalfire uno dei pregiudizi più radicati nell'ambiente d'oltralpe secondo cui la città pontificia fosse un «pays où les étrangers n'en obtiennent pas ai-

⁴⁹⁸ «[...] une des principales causes de son inimitié contre M. Michel-René Slodtz, car on ne voit point que cet artiste ail rien eu à démêler directement avec lui. Cependant M. le comte de Caylus le persécuta sourdement partout où il put le rencontrer [...] M. le comte de Caylus n'admettait la comparaison de qui que ce fût avec M. Bouchardon, à qui il rendoit un culte exclusif» (COCHIN 1880, pp. 31-32).

⁴⁹⁹ CAYLUS 1973 (1762), p. 10.

sémenb⁵⁰⁰, un sistema viziato da rapporti preferenziali a favore degli artisti locali. Grazie al ruolo dell'*Académie* in grado di fornire una sorta di circuito al tempo stesso interno e parallelo a quello della committenza capitolina, Adam, Bouchardon e Slodtz riuscirono ad inserirsi in quell'esclusivo ingranaggio, in continuità con le esperienze pregresse di Monnot, Théodon e Legros.

⁵⁰⁰ CAYLUS 1973 (1762), p. 20.



Tavola 136 Filippo Della Valle, *Busto di Clemente XII*, 1730ca, marmo, Roma, Museo di Roma (Crediti: Musei in comune)



Tavola 137 Pietro Bracci, *Busto di Benedetto XIV*, 1740-1758, marmo, Venezia, Collezione Cini

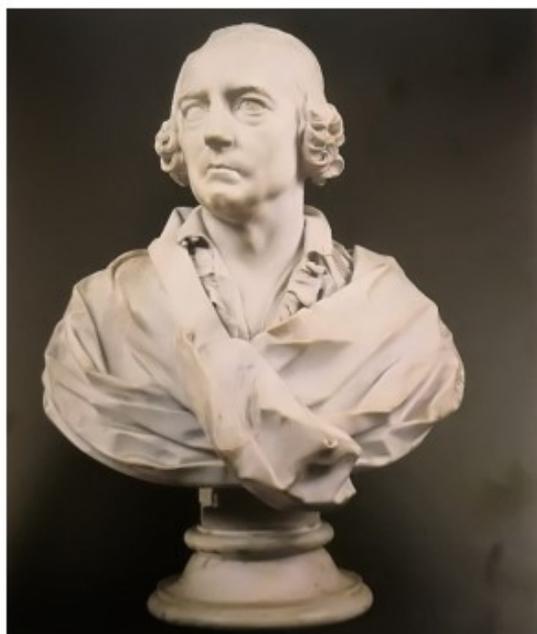


Tavola 138 Filippo Della Valle, *Busto di ignoto*, 1747, Bergamo, Accademia di Carrara

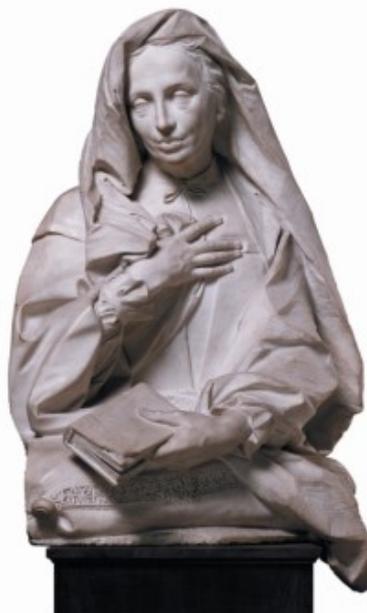


Tavola 139 Camillo Rusconi, *Busto di Giulia Albani degli Abati Olivieri*, 1720, marmo, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Tavola 140 Bernardino Cametti, *Ritratto di Taddeo Barberini*, 1704, terracotta, Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi



Tavola 141 Bernardino Cametti, *Busto di Giovanni Andrea Muti*, 1725, New York, Metropolitan Museum



Tavola 142 Jean-Baptiste Lemoyne, *Ritratto di Luigi XIV*, 1749, marmo, Versailles, Musée de Chateau (Crediti: RMN-GP; Château de Versailles/Gérard Blot)

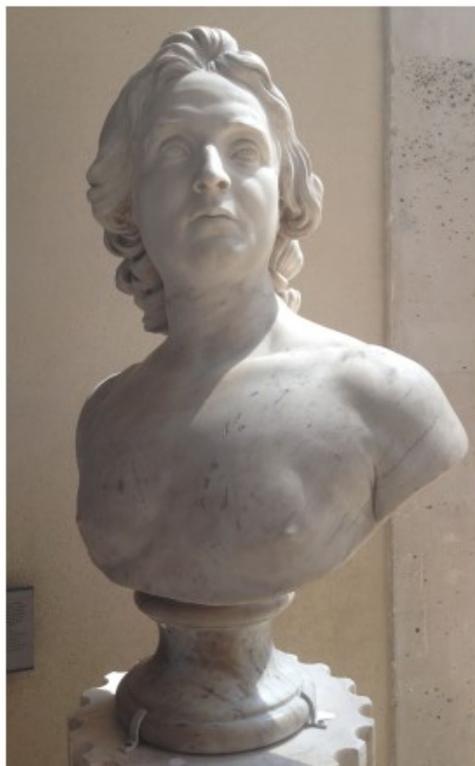


Tavola 143 Edme Bouchardon, *Busto del marchese di Gouvernet*, marmo, 1736, Parigi, Musée du Louvre



Tavola 144 Edme Bouchardon, *Busto del marchese di Gouvernet*, 1736, terracotta, Parigi, Musée Jacquemart-André

Appendice documentaria

Abbreviazioni

AN: Archives Nationale, Paris

ASBR: Archivio Storico della Banca di Roma

ASC: Archivio Storico Capitolino

ASF: Archivio di Stato di Firenze

ASR: Archivio di Stato di Roma

ASV: Archivio Storico del Vicariato

ASASL: Archivio Storico dell'Accademia di San Luca

BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana

CD: *Correspondance des Directeurs et des Surintendants*, edito da A. De Montaignon

I.

Regolamenti Accademia di Francia

1666

Jean Baptiste Colbert e Charles Errard

CD, I, pp. 8-11

Statuts et Règlement que le Roy veut et ordonne estre observés dans l'Académie de peinture, sculpture et architecture, que Sa Majesté a résolu d'establir dans la ville de Rome pour Cinstruction des jeunes Peintres, Sculpteurs et Architectes François, qui y seront envoyés pour estudier, arrestes par Nous, Jean-Baptiste Colbert, conseiller ordinaire du Roy en tous ses Conseils, etc., suivant le pouvoir à nous donné par Sa Majesté

I. L'Académie de peinture, sculpture et architecture sera composée de douze jeunes hommes, François, de Religion Catholique, Apostolique et Romaine, scavoir: six Peintres, quatre Sculpteurs et deux Architectes; sous la conduite et direction d'un Peintre du Roy, qui sera estably Recteur de la dite Académie, auquel ils seront obligez d'obéir avec toute sorte de soumissions et de respects.

II. Il sera achepté ou loué une maison, dans laquelle seront pratiquez deux grands ateliers, l'un pour les Peintres, l'autre pour les Sculpteurs, et au-dessus de la porte de ladite maison seront mises les Armes du Roy, avec cette inscription: (l'inscription manque).

III. La maison où sera establie l'Académie estant dédiée à la vertu doit estre en singulière vénération à tous ceux qui y logeront. Partant, s'il arrivoit qu'aucun vinst à blasphémer le saint nom de Dieu, ou parler de la Religion ou des choses saintes par dérision et par mépris, ou proférer des paroles impies ou deshonestes, il en sera chassé et décheu de la grâce qu'il a pieu à Sa Majesté de luy accorder.

IV. Il y aura une estroite union et correspondance entre les estudians de ladite Académie, parcequ'il n'y a rien de plus contraire à la vertu que l'envie, la médisance et la discorde, et, si quelqu'un estoit enclin à ces vices et qu'il ne s'en voulust pas corriger, après quelques réprimandes, il seroit pareillement descheu des grâces de Sa Majesté.

V. Le nombre des douze estudians ne pourra estre augmenté, pour quelque occasion que ce soit; mais, lorsqu'il viendra à vacquer quelque place, le Surintendant des Bastimens, Arts et Manufactures de France, à qui il appartient d'y pourvoir, en sera averty par le Peintre de Sa Majesté ayant la Direction de lad. Académie, et sera très humblement supplié de préférer ceux qui auront remporté les Prix de l'Académie, en conformité de ses Statuts.

VI. Tous lesdits estudians mangeront ensemble avec leur Recteur, qui en ordonnera un, par jour ou par semaine, pour lire l'Histoire pendant le repas, estant très important qu'ils en soyent bien instruits.

VII Ils se lèveront, en esté, à cinq heures précises, et, en hyver, à six, se coucheront à dix heures et observeront ponctuellement, les matins, aussytost qu'ils seront levés, et, les soirs, avant qu'ils se

couchent, de se rendre au lieu qui sera destiné par leur Recteur pour y faire la prière, à laquelle ils assisteront avec toute l'attention et la modestie requises.

VIII. Ils estudieront tous les jours deux heures l'arithmétique, géométrie, perspective et architecture, aux heures qui seront prescrites et qui auront esté données aux Maistres qu'ils auront pour cet effet, et le reste du temps sera par eux employé suivant la destination qui en aura esté faicte par leur Recteur.

IX. La connoissance de l'anatomie estant d'une grande utilité pour les Peintres et Sculpteurs qui veulent devenir sçavans et qui veulent rendre raison des différens effets que produisent les muscles suivant les différens mouvemens, le Recteur de ladite Académie fera faire la dissection d'un corps tous les hyvers et prendra soin mesme de le faire mouler, afin que les estudians apprennent la scituation des muscles et les effets de leurs mouvemens.

X. Ceux qui auront l'honneur d'estre entretenus dans ladite Académie se remettront entièrement de leur conduite, et particulièrement pour ce qui regarde les estudes au Recteur que Sa Majesté aura préposé pour cet effet, en sorte qu'ils ne peuvent jamais copier, ou exécuter aucune chose, sans son conseil ou son consentement, à peine d'estre exclus de ladite Académie.

XI. Et, comme l'expérience fait connoistre que la plupart de ceux qui vont à Rome n'en reviennent pas plus sçavans qu'ils y sont allés, ce qui provient de leurs desbauches ou de ce qu'au lieu d'estudier d'après les bonnes choses qui devroient former leur génie, ils s'amuse à travailler pour les uns et pour les autres et perdent absolument leur temps et leur fortune pour un gain de rien qui ne leur fait aucun profit, Sa Majesté deffend absolument à tous ceux qui auront l'honneur d'estre entretenus dans ladite Académie de travailler pour qui que ce soit que pour Sa Majesté, voulant que les Peintres fassent des copies de tous les beaux tableaux qui seront à Rome, les Sculpteurs des statues d'après l'Antique, et les Architectes les plans et les élévations de tous les beaux palais et édifices, tant de Rome que des environs, le tout suivant les ordres du Recteur de ladite Académie.

XII. Le Recteur aura soin d'aller ponctuellement tous les jours visiter les estudians dans les lieux où il leur a donné du travail en la ville, tant afin de les corriger, prendre garde s'ils suivent les mesures qui leur auront esté données et s'ils employent le temps, que pour voir s'ils ne se débauchent point.

XIII. Et, afin de donner quelque relasche aux estudians et qu'ils ayent la liberté ou de se divertir ou de travailler à ce qu'il leur plaira, il leur sera donné un jour de congé pour chaque semaine, qui a été fixé au jeudy, soit qu'il y eust feste ou non, sans qu'ils en puissent prétendre davantage, pour quelque raison que ce puisse estre.

XIV. Toutes les fois que l'on posera le modèle, l'Académie sera ouverte gratuitement à tous ceux qui y viendront dessiner, tant François qu'Estrangers, après toutefois qu'ils en auront demandé la permission au Recteur de ladite Académie, qui les exhortera de s'y comporter avec toute l'honnesteté et la

modestie requises dans un lieu destiné pour l'étude des beaux-arts et où le bon exemple est d'une grande édification.

XV. Il sera, tous les ans, proposé un Prix aux dits estudians, qui sera donné, le jour de la Saint-Louis, à celui qui en aura été jugé le plus digne.

XVI. Le Recteur de l'Académie rendra compte soigneusement tous les mois au Surintendant des Bastimens, Arts et Manufactures, de la conduite desdits estudians, des progrès de leurs études et du succès que l'on peut espérer, comme aussy du temps auquel il estimera que les plus avancés seront en estât de rendre service au Roy, afin de disposer leur retour et d'examiner ceux qui mériteront d'estre envoyés à Rome pour remplir leur place.

Fait à Paris, le xi e jour de février XVIe soixante et six.

1676

Jean Baptiste Colbert e Charles Errard

CD, I, pp. 68-69

«Règlement fait, par ordre du roy, pour l'academie Françoise d'architecture, peinture et sculpture, établie a Rome» (Copie envoyée par M. de la Teulière le 22 juin 1694. Apparemment que ce Règlement est signé par M. Colbert)

Le sieur Erard, Peintre de Sa Majesté, ayant esté estably Directeur de lad. Académie, tous les Élèves qui y sont et seront cy après envoyez par ordre de Sa Majesté obéiront audit S r Errard et aux autres Directeurs qui seront cy après establys par ses ordres, et. en cas de refus ou de retardement, Sa Majesté leur donne pouvoir et autorité de les mettre hors de lad. Académie, à condition de rendre compte à Sa Majesté aussy tost des raisons qu'ils auront eu de les chasser. Tous les ouvrages auxquels lesd. Directeurs ordonneront auxdits Eslèves de s'appliquer seront par eux exécutés sans difficulté ny retardement; sinon ils seront exclus de lad. Académie. Enjoint Sa Majesté auxd. Directeurs de luy rendre compte exact tous les mois de la conduite et des mœurs desd. Eslèves pour recevoir ses ordres sur tout ce qui les concerne. Lesd. Eslèves se rendront aux heures réglées par lesd. Directeurs, tant pour le travail que pour les repas et pour la retraite du soir, et, en cas qu'aucun desd. Eslèves manque aux heures jusques à trois ou quatre fois dans un mois, il sera mis hors de lad. Académie par lesd. Directeurs. Les portes de lad. Académie seront fermées à neuf heures du soir précises, et, en cas qu'aucun desdits Eslèves ne soit point retiré à lad. heure, il ne sera plus reçu dans lad. Académie. Lesd. Directeurs tiendront soigneusement la main à l'exécution du présent Règlement et donneront advis à Sa Majesté de tout ce qui se passera dans lad. Académie et des ordres qu'il sera nécessaire de donner pour le bien, l'avantage et l'instruction desd. Eslèves et pour les rendre capables de servir Sa Majesté, affin qu'elle y puisse parvenir. Fait à Saint-Germain en Laye, le quatriesme jour de décembre 1676»

1677, 28 ottobre

Jean Baptiste Colbert e Charles Errard

CD, I, p. 71

[Manca all'interno dell'epistolario diplomatico ma dalle lettere in cui vi si fa riferimento si deduce che aveva imposto norme molto ristrettive riguardo alla durata del soggiorno romano, che tassativamente non doveva superare i tre anni]

Règlement du 28 octobre 1677

On verra plus loin, à la date du 20 mai 1679¹, dans un congé de trois Elèves revenant de Rome, cette trace d'un Règlement que nous n'avons pas retrouvé:

Estant informé que les nommés ont finy les trois années auxquelles nous avons fixé le temps du séjour des Élèves dans l'Académie par le Règlement par nous fait le 28 octobre de l'année 1677, en vertu du pouvoir à nous donné par Sa Majesté

¹ «Estant informé que les nommés Flamen, Prou et Hurtrel, Sculpteurs, estant présentement dans l'Académie de peinture, sculpture et architecture, establie par ordre du Roy, à Rome, ont finy les trois années auxquelles nous avons fixé le temps du séjour des Élèves dans l'Académie, par le Règlement par nous fait le 28 octobre de l'année 1677, en vertu du pouvoir à nous donné par Sa Majesté», CD, I, p. 82.

1708, 4 ottobre

Duc D'Antin e Charles François Poerson

CD, III, pp. 238-239

Fait, par ordre du Roy. — pâmons, Louis-Antoine de Gondrin, Marquis d'Antin de Montespan et de Gondrin, Seigneur des Duché/d'Épernon et de Bellegarde Vicomte de Murât, Baron de Mielan, de Belisle, de Cursé et de Montcontour. Seigneur d'Offron et autres lieux, Lieutenant-général des Armées du Roy et de la haute et basse Alsace, Hangaut et Brisgaut, Menin de Monseigneur le Dauphin, Gouverneur et Lieutenant-Général pour Sa Majesté des Villes et Duchés d'Orléans, pays Chartrain, Perche-Gouët, Sologne, Vendômois, Orléannois, Blaisois et dépendances d'iceux, et de la Ville et Château d'Amboise, Directeur-général des Bâtiynents, Jardins, Arts et Manufactures de Sa Majesté, —

pour l'Académie Royale de peinture, sculpture et architecture, établie à Rome. Le S' Poerson, Peintre de Sa Majesté, ayant été établi Directeur de la dite Académie, tous les Élèves qui y sont, et seront cy après envoyés par ordre de Sa Majesté, obéiront au dit S^m Directeur et autres Directeurs qui seront cy après établis par ses ordres, et, en cas de refus et retardement, Sa Majesté leur donne pouvoir et autorité de les mettre hors de la dite Académie, à condition de nous rendre compte aussitôt des raisons qu'ils auront eues de les chasser. Tous les ouvrages, auxquels les Directeurs ordonneront aux Elèves de s'appliquer, seront par eux exécutez sans difficulté ny retardement; sinon ils seront exclus de l'Académie, Enjoint Sa Majesté au dit Directeur de nous rendre compte, tous les mois, de la conduite et des moeurs des dits Élèves pour recevoir nos ordres sur tout ce qui les concerne. Les dits Élèves se rendront aux heures réglées par les Directeurs, tant pour le travail que pour les repas et pour la retraite du soir, et, au cas qu'aucun des dits Élèves manquent jusqu'à deux ou trois fois, ils seront mis hors de la dite Académie par les dits Directeurs. Les portes de la dite Académie seront fermées à neuf heures du soir précises, et, en cas qu'aucun des dits Élèves ne soient pas retirés à la dite heure, ils ne seront plus reçeus dans la dite Académie. Les Directeurs tiendront soigneusement la main à l'exécution du présent Règlement et nous donneront avis de tout ce qui se passera dans la dite Académie et des ordres qu'il sera nécessaire de donner pour le bien, l'avantage et l'instruction des dits Élèves, et pour les rendre capables de servir Sa Majesté, afin que nous y puissions pourvoir.

Fait à Marly, le quatrième jour d'octobre mil sept cent huit. Signé: D'Antin de Gondrin.

1737

Duc D'Antin, Nicolas Vleughels e Jean François De Troy

CD, IX, pp. 315-318

*«Instruction pour la régie de l'Académie de Rome**Cette instruction a été faite au mois d'aoust 1737*

1. Le séjour de quatre années pouvant n'estre pas suffisant pour certains sujets qui donnent des espérances de devenir peintres ou sculpteurs de premier ordre, il sera quelquefois fort bon d'en prolonger le terme, comme de le retrancher à d'autres dont les progrès sont visiblement limittez par foiblesse de génie ou par nonchalance et deffaut d'application, ces derniers occupent des places dans l'Académie privativement à d'autres de grande espérance formez dans l'Académie de Paris. Pour estre instruit du progrès des pensionnaires, le Directeur nous enverra tous les six mois de chaque année un état exact et bien circonstancié de ce que chacun desdits pensionnaires aura fait, avec son jugement sur la qualité et progrès du travail, comme sur le deffaut de progrès dans l'art auquel il est destiné; il accompagnera même ces états de desseins de composition de génie que ceux qui paroissent le plus avancez auront fait. Lorsque le temps aprochera du terme fixé pour le séjour à Rome, il nous donnera son avis pour prolonger ce terme, en cas de nécessité, à ceux qui méritent cette faveur, observant de ne le pas proposer légèrement, afin de ne pas retrancher des places à d'autres qui seroient en état d'aller profiter des avantages de l'Académie. Et à mesure que des génies médiocres ne montreront aucun avancement, ou que des élèves paresseux négligeront leurs études, le Directeur nous en informera pour les retrancher de l'Académie et les remplacer par de meilleurs sujets: examinant cependant si ces génies tardifs, qui ont peine à produire, ne peuvent pas, par des études assidues, se développer par les suites.

2. Un des premiers objets de l'étude des pensionnaires du Roy est de copier les tableaux des grands maîtres, particulièrement ceux de Raphaël; le Directeur aura soin de les y occuper en deux différentes manières, suivant la portée de leurs talents: les uns par parcelles, afin de les former insensiblement, comme une tête, une figure, un groupe, les autres à des tableaux entiers; les fragments d'étude des premiers doivent leur rester; à l'égard des copies de tableaux entiers, elles appartiennent au Roy et doivent rester à S. M. Le Directeur n'en disposera d'aucuns sans un ordre exprès de nous et par écrit. Il pourra cependant, après nous en avoir donné avis, permettre aux pensionnaires de s'occuper quelquefois à des ouvrages demandés par l'ambassadeur du Roy ou par des prélats de la nation résidens à Rome, pourveu que ces occupations ne les détournent pas des études utiles; cette sorte de travail donne naturellement de l'émulation.

3. Le Directeur ne permettra et n'employera aucuns des pensionnaires qui montreront quelques talens à faire des tableaux de vierges et de saints pour des églises ou des particuliers, à dessein d'en retirer

rétribution, ou d'orner les apartemens du palais de l'Académie; toutes productions de ceux qui sont à la pension du Roy doivent appartenir à S. M., et il n'en doit disposer que suivant l'ordre qu'il recevra de nous, sur le compte qu'il nous en rendra.

4. Mon dessein étant de renouveler les copies de tableaux de Raphaël qui ont servy aux tentures de tapisseries qui se fabriquent pour le Roy aux Gobelins, le Directeur projettera un arrangement pour les faire copier fidèlement d'après les originaux. On a proposé d'employer les sieurs Blanchet, Duflot et Frontier; le premier n'est plus à l'Académie, les deux autres y sont encore; je trouverois un inconvénient à y faire rentrer le premier et à y prolonger le temps des deux autres, qui osterioient des places dont on peut disposer pour des aspirans dignes de les remplir; s'ils sont tous trois capables de faire correctement de belles copies de ces tableaux et de suppléer aux choses qui ne prononcent que foiblement. on pourroit les laisser à Rome et les y occuper, en leur donnant à chacun un logement à l'Académie dont le palais est assez grand; je pourvoyeray à leurs salaires. C'est de quoy le Directeur nous rendra compte dans l'arrangement qu'il proposera.

5. Le Directeur n'employera aucunes dépenses à des représentations publiques, soit dans les temps du Carnaval ou autres fêtes qui surviennent à Rome. Le palais de l'Académie est une maison d'étude; nous réservons, dans des cas où il seroit convenable de représenter, d'en donner nos ordres; les étrangers que la curiosité attire à l'Académie s'y peuvent recevoir avec toute la décence que leur dignité exige.

6. Le Directeur procurera par son crédit et ses connoissances aux pensionnaires la permission de copier de bons tableaux des grands maîtres dans les églises et palais où il y en a; et. s'il est nécessaire de lettres de nous pour obtenir ces permissions, il nous les demandera.

7. Lorsque les pensionnaires travaillent à ces copies, il doit les y aller voir travailler, les instruire par conseils et corriger leurs deffauts essentiels; cette même application doit estre à leurs études d'après l'antique qui se font d'après les belles statues, et sur le model que l'on expose publiquement.

8. L'étude d'après les beaux antiques qui sont à Rome étant la baze du beau caractère qui forme l'excellent homme, tant en peinture qu'en sculpture, et toutes les plus belles statues ayant été moulées et placées dans le palais de l'Académie, le Directeur les fera arranger de façon qu'elles puissent servir plustost à l'étude qu'à la décoration, en les mettant en beau jour, tournées de sorte que plusieurs personnes les puissent voir par différentes faces; on les avoit élevé autrefois sur des pivots qui donnoient la commodité de les disposer suivant la veue la plus convenable, à ceux qui avoient dessein de les dessiner; il se conformera à cette disposition, estant la partie la plus essentielle de l'étude.

9. Le Directeur détachera de l'appartement haut du palais de l'Académie les deux pièces que nous avons marquées sur le plan qui lui a été envoyé, pour servir de salles communes à l'étude et travail de composition des pensionnaires qui n'ont pas les commoditez convenables dans leurs chambres

particulières dont le jour est trop bas. Il les fera garnir de tables, de chevalets et autres meubles et ustanciles propres à cet usage; il fera faire plusieurs clefs pour donner à ceux qu'il jugera capables de cette sorte de travail, et il les visitera souvent pour les ayder de son conseil et les contenir dans leurs occupations.

10. Notre intention estant que tout l'argent que le Roy donne pour la subsistance des pensionnaires soit employé, le Directeur veillera à ce que ceux qu'il en chargera ne lésinent pas sur ce qu'ils doivent fournir par un trop grand désir de gain, et aura soin que ce qu'on leur donne soit toujours bon. Nous remettons au surplus aux bonnes dispositions du Directeur pour maintenir une bonne règle dans tout ce qui concerne l'Académie».

II.

Il conto corrente di Michelange Slodtz al Banco di Santo Spirito (1736-1740)

Legenda:

[Uscite-sx]

[Entrate-dx]

1736

ASBIT, Banco di Santo Spirito, *Contabilità*, reg., 187, c. 3095, Libro mastro dei depositi per l'anno 1736

Uscite:

[1737] Michel Ange Slodez scudi

185

Entrate:

[illeggibile] Cinquanta scudi

50

Cinquanta scudi

50

Venticinque scudi

25

Venticinque scudi

25

Venti scudi

20

Quindici scudi

15

185

1737

ASBIT, Banco di Santo Spirito, *Contabilità*, reg. 189, c. 1960, Libro mastro dei depositi per l'anno 1737

Uscite:

Michel Ange Slodez dati 11 maggio mp = [illeggibile]	25
--	----

A dì 16 [illeggibile]	--
-----------------------	----

A dì 13 luglio venticinque	--
[2804]	25
	155
	205

Entrate:

A dì 25 marzo trenta scudi	30
----------------------------	----

[...] Venti scudi	20
-------------------	----

[...] Venti scudi	20
-------------------	----

A dì 9 maggio venticinque scudi	24
---------------------------------	----

A dì 11 [...] venti scudi	20
---------------------------	----

A dì 5 luglio quaranta scudi	40
------------------------------	----

[illeggibile] venticinque scudi	25
---------------------------------	----

[illeggibile] venticinque scudi	25
	205

A dì 25 marzo dieci scudi	10
---------------------------	----

ASBIT, Banco di Santo Spirito, *Contabilità*, reg. 190, c. 2804, Libro mastro dei depositi per l'anno 1737

Uscite:

[1960] Michele Ang. Slodtz dati 20 Luglio venti scudi m.p. [moneta pagata]	20
A di 14 Agosto dieci e cinquanta scudi	10:50
A di 30 Agosto trenta scudi Alessandro Mettinier	30
A di 17 Settembre scudi dieci Carlo Piazini	10
A di 5 Ottobre quaranta scudi Solium de Sanctis	40
	<hr/>
[1738]	110:50
	<hr/>
	100
	<hr/>
	210:50

Entrate:

A di 13 Luglio venti scudi	20
A di [...] Cento cinquantacinque = [illeggibile] [1960]	155
A di 10 [...] quindici	15
A di 13 agosto venti,50 [monete]	20:50
A di 6 settembre venti [scudi]	20
	<hr/>
	210:50

1739

ASBIT, Banco di Santo Spirito, *Contabilità*, reg. 221b, c. 502, Libro mastro dei depositi per l'anno 1739

Uscite:

[1740] Michel Ange Slodez dare	150:50
--------------------------------	--------

Entrate:

A di 5 gennaio centocinquanta e cinquanta	150:50
---	--------

ASBIT, Banco di Santo Spirito, *Contabilità*, reg. 221b, c. 1888, Libro mastro dei depositi per l'anno 1739

Uscite:

MichelAnge Slodtz danti il 12 marzo venti scudi à Giovanni Biana	25
A di il 16 marzo venticinque scudi à Raimondo Migliorucci	25
A di il 16 aprile venticinque scudi à Carlo Ballanti anzi quindici scudi	15
A di 7 [illeggibile] detto	20
	<hr/> 85
A di 16 settembre ventisei a Gio. [illeggibile] Gradi	26
	<hr/> 111
A di 19 settembre dieci e cinquanta a Francesco La Puente	10:50
	<hr/> 121:50
[1740] [illeggibile]	9:50
	<hr/> 131
Entrate:	
[illeggibile] centotrentuno	131

1740

ASBIT, Banco di Santo Spirito, *Contabilità*, reg. 230a, c. 341, Libro mastro dei depositi per l'anno 1740

Uscite:

Michel Ang. Slodez danti centocinquanta e 50 scudi si porta [credito] in alto conti 505	150:50
---	--------

Entrate:

[illeggibile] centocinquanta 50	150:50
---------------------------------	--------

III.

Contratto stipulato tra il cardinale d'Auvergne e Michelange Slodtz per la realizzazione del monumento nella cattedrale di Saint Maurice di Vienna

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 39, vol. 323, ff. 229-238

[p. 229] *Instrumentum Contractus Scutorum 3700 mtae Rom. ae factum inter Seren. mum Em. mum Cardinalem ab Alvernia e Michaelum Angelum Slodtz*

«Die primo octobris 1740

Quanti il nostro pubblico [...] presenza a testimoni onorati fu presente il Seren.mo Em.mo Sig. Errigo Osvaldo della Torre d'Alvernia attualmente in Roma abitantovi nel Palazzo Cesarini Parrocchia Sig. Niccolò Cesarini il quale per mettere in essenzione il progetto che ha fatto di fare in deposito di marmo nella sua chiesa archiepale di Vienna nel Delfinato in memoria del fu Ill.mo e R.mo Armando de Montmorin Arcivescovo di Vienna l'uno defusi predecessori del quale Sua Altezza Em.mo è stato Vicario generale avendo ordinato al Sig. Michele Angelo Slodtz scultore francese a questo presente di fare una pianta estimativa del detto deposito il detto Sig. Slodtz doppo aver fatto il modello esanimato et approvato dal detto Em.mo sono convenuti insieme della somma di tremila settecento scudi Romani la quale somma deve essere contata in tre pagamenti diversi, cioè il primo di mille trecento scudi Romani li quali sono stati depositati al Sig. Giuseppe Cioia Banchiere ordinario di detta Sua Altezza Em.ma per essere dati al detto Sig. Slodtz a misura della spesa che ne farà si per la compra di marmi necessari che per i lavori che farà di consenso et ordine che il Sig. Cav. De Troy direttore dell'Accademia Reale di pittura e scultura in Roma averà la bontà di dare, dichiarando il detto Sig. Slodtz che avendo a morire prima del finire a perfezzione di detta opera Sua Altezza Em.ma averà il jus di prendere li marmi e lavori di detto deposito nello stato in cui si troveranno per il rimborso delle somme e pagamenti che avrebbe fatto al detto Sig. Slodtz per preferenza a tutti i suoi creditori et eredi. Di più il detto Sig. Slodtz si obbliga nel tempo che farà venire li marmi di principale suo lavoro per fare in modello in stato grande di tutto il deposito conforme al modello in piccolo che ha rimesso a Sua Altezza Em.ma sigillato con sigillo all'armi di detta Sua Altezza Em.ma e del sigillo del detto Sig. Slodtz dal quale l'essenzione deve essere rimessa in meglio secondo le mutazioni che vi ha fatto il detto Sig. Slodtz o che vi farà del consenso del detto mong. De Troy, il quale modello in grande fare nel suo studio posto nella strada o Rione detto L'Armata, in caso di morte del detto Sig. Slodtz apparterrà al detto Em.mo per fornire a fare finire il detto deposito e il detto Sig. Slodtz averà cura di fare di finire e per finire per preferenza [p. 230] le teste delle figure, il secondo pagamento che sarà di mille dugento scudi Romani si farà nel corrente del mese dell'anno prossimo millesettecentoquarantuno dell'istesso modo che il primo nelle mani del detto Sig. Cioia per

essere parimente dato al detto Sig. Slodtz secondo il consiglio e l'ordine del detto Sig. De Troy in caso che il detto deposito sia a metà di sua perfezione, il terzo e ultimo pagamento che sarà di mille dugento scudi Romani si farà al detto Sig. Slodtz medesimo doppo che il deposito sarà stato collocato Ricevuto e approvato in Vienna secondo le considerazioni seguenti:

Il deposito sarà di altezza di venti quattro o venti cinque piedi e di dodici in circa di larghezza senza comprendervi la nicchia o arco, traso che si fa sicuramente la forma che il luogo costringerà di darvi e la [sallia] la più eccedente sarà in circa di tre piedi e mezzo. Le figure del detto deposito averanno sei piedi di proporzione il genio in circa tre, e in caso che il [...] donasi dove porre il detto deposito essigesse qualche cosa di più o di meno sì in larghezza o altezza o sallita per sodisfare al genio di detto Em.mo questo accrescimento o diminuzione non farà nessuna variazione.

Sarà messo in uso il marmo bianco venato e non marmo bianco ordinario per fare il piedistallo li gradini l'urna e la Piramide se fa ne puol trovare del bellissimo si fornirà del marmo chiamato Breccia del saravezza che uno distingue per macchie pavonazze di diversa tinta sopra in fondo bianco.

Le figure il genio il tappeto dell'iscrizione e il vaso da dove esce il fumo saranno di marmo finissimo bianco che si chiama statuario; per la compra da tutti li marmi lavori o politura di tutta l'architettura senza comprendervi l'arco fare la scultura delle figure e di tutti li ornamenti; le lettere stampate nel marmo a riempire di nero sì del libro che dell'iscrizione in sommo il detto lavoro intieramente terminato con diligenza il detto Sig. Slodtz si è obligato e si obliga lui dati suoi beni mobili ed immobili presenti e futuri di qualunque natura che possino essere verso il detto Em.mo di rendere il detto lavoro perfetto del modo doppo descritto nello spazio di due anni e mezzo da contarsi dal giorno della sottoscrizione del presente atto sotto pena in caso di più longa dilazione di cinquecento scudi che Sua Em.ma pagherà di meno al detto Sig. Slodtz e la presente clausola on sarà stimata cominatoria volendo che sortisca il suo pieno effetto atteso che S.A. Em.ma gli farà dare per il suo viaggio scudi cento venti romani tanto per l'andare che per il ritorno e sarà loggiato e alimentato durante il suo soggiorno in Vienna avendogli accordato sei mesi di Sua Altezza accio che l'obblighi di detto Sig. Slodtz per andare a collocare il detto deposito nella chiesa di San Maurizio in Vienna, ben sotteso che Sua Altezza Em.ma farà le spese della cassa imballaggio e trasporto di detto deposito in Vienna di modo che si paga per metterlo in luogo, che non saranno di scultura, non essendovi compensi nella somma suddetta e per l'esecuzione dicciò Sua Altezza Em.ma pretende in caso di morte prima dell'intiero pagamento a fine del detto lavoro suoi eredi siano tenuti di eseguirlo preferibilmente a tutti altri crediti fatto o passato indetto Roma questo di primo ottobre 1740 in presenza de li Signori Bartolomeo Delotz e [Fabrini] testimoni richiesti questo di eramo suddetti

Pro Generoso Ginnetto

Claudius Steph. Bouviot»

Bibliografia

Fonti e storiografia artistica

ACHARD 1786

C-F. ACHARD, *Dictionnaire de la Provence et du Comté-Venaissin*, t. III, Marsiglia 1786

AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS 1771

F. A. AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS, *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire et la Chronologie des Familles Nobles de France*, II, Paris 1771

BALDINUCCI 1682

F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682

BASAN 1765

P-F. BASAN, *Catalogue des tableaux, estampes, desseins, qui seront vendus après le décès de M. Michel-Ange Slodtz, sculpteur du Roi Sculpteur du Roi, et dessinateur des Menus Plaisirs de Sa Majesté, par Fr. Basan, graveur, la vente sera indiquée par des affiches et se fera Grande rue du Fauxbourg S. Honoré, au n.11*, Paris 1765

CALMET 1751

A. CALMET, *Bibliothèque lorraine, ou histoire des hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine*, Nancy 1751

CARNADET 1855

J-B. CARNADET, *Notice historique sur Edme Bouchardon, suivie de quelques lettres de ce statuaire*, Parigi, Techener 1855

CASTILLON 1775 (1766)

J. CASTILLON, *Éloge de M. Slodtz*, in *Necrologe des hommes célèbres de France*, Lione 1775 (1766), pp. 133-144

CAYLUS 1773 (1762)

A.C.P. CAYLUS, *Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du Roi*, Parigi 1773 (1762)

CHARIOT, PAILLET 1778

A-C. CHARIOT, A-J. PAILLET, *Catalogue de tableaux et dessins originaux des plus grands maîtres des différentes écoles, morceaux à gouasse, terres-cuites, pierres gravées et pâtes de composition, etc. qui composaient le cabinet de feu Charles Natoire, ancien professeur et directeur de l'Académie de France à Rome, cette vente se fera le lundi 14 décembre 1778, quatre heures de relevée et jours suivans, rue S. Honoré, à l'Hôtel d'Aligre*, Parigi 1778

CHARVET 1899

L. CHARVET, *Architectes: notices biographiques et bibliographiques*, Lione 1899

CHAUVAT 1896

F. CHAUVAT, *Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne, Section des beaux arts/Ministère de l'instruction publique*, Parigi 1896

COCHIN 1765

C-N. COCHIN, *Lettre de M. Cochin aux auteurs de la Galette Littéraire*, Parigi 1765

COCHIN 1880

C-N. COCHIN, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, Paris, Baur 1880

DE BROSSES 1858

C. DE BROSSES, *Le président De Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1730 et 1740* par Charles De Brosses, voll. I-II, Parigi 1858

DE CHENNEVIÈRES 1857

P. DE CHENNEVIÈRES, *Épitaphes de quelques artistes français dans l'église de Saint-Louis-des-Français à Rome*, in "Archives de l'Art français", 1, 1857, t. V, pp. 31-32

DESCHAMPS 1786

P. S. DESCHAMPS, *Extrait de l'éloge de feu M. l'abbé La Croix, obéancier de St Just, par M. Deschamps*, in "Journal de Lyon", XI, 1786, pp. 5-24

DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787

A-J. DEZAILLER D'ARGENVILLE, *Vie des fameux sculpteurs*, Parigi 1787 (1972)

DIDEROT 1818

D. DIDEROT, *Oeuvres complètes*, IV, Paris 1818

DUBOS 1749

J-B. DUBOS, *Réflexions critiques*, Parigi 1749

FAILLON 1835

A. FAILLON, *Monumens de l'Église de Sainte-Marthe à Trarascon, département des Bouches-du-Rhône, avec un essai sur l'apostolat de Sainte Marthe et des autres saints tutélaires de Provence*, Tarascon 1835

FONTENAI 1776

L-A. DE BONAFONS FONTENAI, *Dictionnaire des artistes, ou Notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs & danseurs, imprimeurs, horlogers & mechaniciens*, tomo I, Parigi 1776

GABBURRI (1730-1742) 1968

N. GABBURRI, *Vite*, Firenze 1968

GEORGE 1896

vedi CHAUVAT 1896

GOUGENOT 1748

L. GOUGENOT, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture. A M.****, 1748

GUIFFREY 1869 (1737)

J. GUIFFREY, *Collection des Livrets des Anciennes Expositions*, Paris 1869 (1737)

JOMBERT 1755

C. A. JOMBERT, *Methode pour apprendre le dessein, ou l'on donne les règles générales de ce grand art, et des préceptes pour acquérir la connoissance, et s'y perfectionner en peu de tems ; enrichie de 100 planches... d'après Raphael et les autres grands maîtres*, Paris 1755

JORDAN 1732

C. JORDAN, *Suite de la Clef ou Journal sur les methières du tems*, t. XXXI, Verdun 1732

LAGRANGE 1864

L. LAGRANGE, *Les Vernet: Joseph Vernet et la peinture au XVIIIa siècle; avec le texte des Livres de Raison et un grand nombre de documents inédits*, Paris 1864

LE BRUN 1698

C. LE BRUN, *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions proposée dans une conférence sur l'expression général et particulière*, Parigi 1698

LEBRUN 1776

J.B.P LEBRUN, *Catalogue d'une belle collection de tableaux originaux des bons maîtres des trois écoles, figures, bustes de marbre & de bronze, d'ancienne porcelaine de la Chine & du Japon, lacques, pierres gravées & autres, médailles, estampes & objets curieux, qui composent le cabinet de feu M. Le duc de Saint-Aignan, dont la vente se fera le lundi 17 juin 1776, en son hôtel rue Sainte Avoye*, Parigi 1776

MARIETTE 1750

J-P. MARIETTE, *Lettres de M.M** à un Ami (Caylus), le 31 mai 1750*

MARIETTE 1853-1862

J-P- MARIETTE, *Abecedario*, 6 voll., 1853-1862

MERCURE DE FRANCE 1766

Mercur de France, Janvier 1755

MONTAIGLON 1878-1892

A. DE MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'Ecole des Beaux-Arts*, voll. 10, Paris 1878-1892

MONTAIGLON 1887-1912

A. DE MONTAIGLON, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, voll. 18, Paris 1887-1912

MONTESQUIEU 1971

C. L. S. MONTESQUIEU, *Viaggio in Italia*, Bari 1971

REMI 1769

P. REMY, *Catalogue raisonné des Tableaux de différentes Ecoles, des Figures et Bulles de Marbre; des Figures, Groupes et Bss reliefs de Terre cuite; des Morceaux en ivoire; des Dessesins et Estampes; des Meubles précieux, par Boule et Philippe Caffieri; des Coquilles Univalves qui composent le Cabinet de M. De La Live De Jully, ancien Introduceur des Ambassadeurs, Honoraire de l'Académie Royale de Peinture*, Parigi 1769

RICHARDSON 1725 (1715)

J. RICHARDSON, *An Essay on the Theory of Painting*, Londra 1725 (1715)

ROISECCO 1750

G. ROISECCO, *Roma Antica e Moderna, o sia, Nuova Descrizione di tutti gli antichi e moderni*, Roma 1750

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS 1882

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS, *Nouvelles Archives de l'art français*, Deuxième série, t. III, Parigi 1882

TITI 1763

F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763

VALESIO 1700-1742 (1977-1979)

F. VALESIO, *Diario di Roma*, Milano 1977 (1977-1979)

VENUTI 1767

R. VENUTI, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna, opera postuma dell'abate Ridolfino Venuti*, Tomo primo-secondo, Roma 1767

Bibliografia generale

ADAMCZAK 2001

A. ADAMCZAK, *De Paris à Rome: Jean-Baptiste Théodon (1645-1713) et la sculpture française après Bernin*, in “Bulletin de l'Association des Historiens de l'art italien”, 17, 2011, pp. 106-113

AGRESTI 2010

A. AGRESTI, *Pietro Bracci e la protezione degli Orsini: dal monumento a Benedetto XIII al monumento a Benedetto XIV*, in “Paragone. Arte”, Ser. 3, 61, 2010, pp. 53-70

AGRESTI 2011

A. AGRESTI, *La chiesa del SS. Nome di Maria alla Colonna Traiana: un crocevia dei linguaggi della scultura romana intorno al 1740*, in “Nuovi studi”, 16, 2011(2012), pp. 155-177

ARIZZOLI-CLÈMENTEL 1985,

P. ARIZZOLI-CLÈMENTEL, *Les envois de la couronne à l'Accademie de France à Rome au XVIII siècle*, in “Revue de l'art”, 68.1985, pp. 77-84

BACCHI 1989

Il conoscitore d'arte: sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, catalogo della mostra (Milano 1989), a cura di A. Bacchi, pp. 52-53, cat. 19

BACCHI 1996

A. BACCHI, *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996

BACCHI 2000A

A. BACCHI, in *I Marmi Vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra (Firenze 2009), a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2009, p. 345, cat. A15

BACCHI 2000B

A. BACCHI, in *I Marmi Vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra (Firenze 2009), a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2009, p. 304, cat. 24

BACCHI 2008

A. BACCHI, in *Bernini and the birth of Baroque portrait sculpture*, catalogo della mostra (Los Angeles 2008-Ottawa 2009), a cura di A. Bacchi, Los Angeles 2008, cat. 4.3

BACCHI 2017

A. BACCHI, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma 2017), a cura di A. Bacchi A, Coliva, pp. 44-45, cat. I.6

BACCHI, PIERGUIDI 2008

A. BACCHI, S. PIERGUIDI, *Bernini e gli allievi*, Firenze 2008

BACCHI, MONTANARI, PAOLOZZI STROZZI 2009

I Marmi Vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco, catalogo della mostra (Firenze 2009), a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2009

BACCHI, ROSSI 2000

La donazione Federico Zeri: cinquanta sculture per Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo 2000), a cura di A. Bacchi, F. Rossi, Bergamo 2000

BAKER 2000

M. BAKER, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia 2000), a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia, 2000, pp. 229-230, cat. 107

BAKER 2007

M. BAKER, *Playing with plinths in eighteenth-century sculpture*, in *Display and displacement*, a cura di A. Gerstein, Londra 2007, pp. 62-72

BAKER, HARRISON, LAING 2000

M. BAKER, C. HARRISON, A. LAING, *Bouchardon's British Sitters: sculptural portraiture in Rome and the classicising bust around 1730*, in "The Burlington Magazine", 142, 2000, pp. 752-762

BARBERINI 1991

M.G. BARBERINI, *Sculture in terracotta del barocco romano: bozzetti e modelli del Museo Nazionale del Palazzo Venezia*, Roma 1991

BARBERINI 2000

M.G. BARBERINI, "Tantum Sculptor et Arte favet": appunti per gli scultori dei concorsi dell'Accademia di San Luca, in *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di A. Cipriani, Roma 2000, pp. 85-86

BARBERINI 2005

M. G. BARBERINI, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Milano 2005, p. 162, cat. 45

BAUDI DI VESME 1963-1982

A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963-1982

BAYARD, BECK SAIELLO, GOBET 2016

M. BAYARD, E. BECK SAIELLO, A. GOBET, a cura di, *L'Académie de France à Rome: le Palais Mancini, un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Rennes 2016

BEAULIEU 1982

M. BEAULIEU, *Le buste de Louis XV en Apollon: une terre cuite de Lambert-Sigisbert Adam*, in "Revue du Louvre", 32, 1982, pp. 131-132

BEAULIEU 1992

M. BEAULIEU, *Les "écrits" de Facolnet sur la sculpture (1716-1791)*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1991 (1992), pp. 173-185

BELLESI 2010

S. BELLESI, in *Roma e l'Antico. Realtà e visioni nel '700*, catalogo della mostra (Roma 2010), a cura di C. Brook, V. Curzi, Ginevra, 2010, pp. 455-456, cat. VII.4

BENHAMOU 2015

R. BENHAMOU, *Charles-Joseph Natoire and the Académie de France in Rome: a re-evaluation*, Oxford 2015

BENOCCI 1990

C. BENOCCI, *Documenti inediti sul "Nettuno e Tritone" di Gian Lorenzo Bernini per la peschiera della Villa Peretti Montalto a Roma*, in "Storia della città", 14, 1989(1990), 50, pp. 83-86

BERTI 2012

M. BERTI, *La vetrina del Re: il Duca di Saint-Aignan, Ambasciatore Francese a Roma, tra musicofilia e politica del prestigio (1731-1741)*, in *Miscellanea Ruspoli II, Studi sulla musica dell'età barocca, Mecenate e musica tra i secoli XVII e XVIII*, a cura di G. Monari, Lucca 2012, pp. 233-290

BORRONI SALVADORI 1974

F. BORRONI SALVADORI, *Francesco Maria Nicolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, 3.Ser, 4.1974, 4, pp. 1503-1564

BORSELLINO 1988

E. BORSELLINO, *Palazzo Corsini alla Lungara: storia di un cantiere*, Fasano 1988

BOWRON, RISHEL 2000

Art in Rome in Eighteenth century, catalogo della mostra (Philadelphia 2000), a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Londra 2000

BRESC-BAUTIER 2000

G. BRESC-BAUTIER, *Copier l'antique à la cour de Louis XIV*, in *D'après l'antique*, catalogo della mostra (Paris 2000-2001), a cura di J-P. Cuzin, J-R. Gaborit, A. Pasquier, Parigi 2000, pp. 60-68

BROOK 2016

Roma-Parigi – accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo, catalogo della mostra (Roma 2016), a cura di C. Brook, Roma 2016

BROOK, CURZI 2012

C. BROOK, V. CURZI, *Riflessioni a margine della mostra "Roma e l'Antico, Realtà e visione nel '700": questioni di metodo e genesi della ricerca*, in "Le due muse", S., pp. 155-173

BRUGEROLLES 1993

E. BRUGEROLLES, *Artistes, mécènes et collectionneurs du Palais Altemps de Roma aux XVIe et XVIIIe siècles*, 1993, in "Gazette des beaux-arts", 6, 121, 1993, pp. 59-76

BRUNETTI 2001

O. BRUNETTI, *Fuga e i Corsini*, in *Ferdinando Fuga 1699-1999 Roma, Napoli, Palermo*, a cura di A. Bambardella, Napoli 2001, pp. 127-134

BUKDAHL 1979

E-M. BUKDAHL, *Portraits d'artistes de Diderot et ses attaques contre les dogmatiques de l'Académie des Beaux-Arts*, in "Hafnia", 6, 1979, pp. 7-26

CALANNA 2017

G. CALANNA, *Da Antonio Muñoz a Federico Zeri: un'eredità culturale svelata dalle fotografie*, in *Critica d'arte e tutela in Italia*, a cura di Cristina Galassi, Passignano 2017, pp. 599-611

CAMBONI 2016

E. CAMBONI, *Da Vouet a Errard: gli artisti francesi nell'Accademia di San Luca tra rifondazione e progettata unione*, in *Roma-Parigi. Accademie a confronto*, catalogo della mostra (Roma 2016), a cura di C. Brook, pp. 21-30

CARTA 1996

M. CARTA, *La cappella del Monte di Pietà di Roma*, Roma 1996

CAVIGLIA-BRUNEL 2016

S. CAVIGLIA-BRUNEL, *La sociabilité à l'Académie de France à Rome sous le directorat de Charles-Joseph Natoire (1752–1775)*, in *Artistes savants et amateurs: art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715-1815)*, a cura di J. L. Frapp, A. Gorse, N. Manceau, N. Struckmeyer, Parigi 2016, pp. 77-85

CIPRIANI 2000

A. CIPRIANI, *Aequa potestas: le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma 2000), Roma 2000

CIPRIANI 2002

A. CIPRIANI, *Presenze francesi all'Accademia di San Luca: 1664–1675*, in *L'idéal classique*, a cura di O. Bonfait, A-L. Desmas, Parigi 2002, pp. 223-228

CIPRIANI, VALERIANI 1989

I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, catalogo della mostra (Roma 1989), a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, vol. 2, Roma 1989

CLAMORGAN 1924

P. CLAMORGAN, *René-Michel, dit Michel-Ange Slodtz, à propos du buste de Nicolas Vleughels, au musée Jacquemart-André*, in *Melanges Bertaux*, a cura di P. Clamorgan, Parigi 1924, pp. 43-50

CLARK 1998

Mastery et elegance: two centuries of French drawings from the collection of Jeffrey E. Horvitz, a cura di A. K. Clark, catalogo della mostra (Cambridge 1998), Cambridge, 1998

COLIN 1962

Edme Bouchardon: sculpteur du roi, 1698-1762, catalogo della mostra (Chaumont 1962), a cura di O. Colin, Chaumont 1962

CONFORTI 1977

M. CONFORTI, *Pierre Legros and the rôle of sculptors as designers in late Baroque Rome*, "The Burlington Magazine", 119, 1977, pp. 557-560

CONFORTI 1980

M. CONFORTI, *Planning the Lateran Apostles*, in *Studies in Italian art and architecture, 15th through 18th centuries*, a cura di H. A. Millon, pp. 243-260

CORP 2011

E. T. CORP, *The Stuart court and the patronage of portrait-painters in Rome, 1717- 1757*, in *Roma Britannica*, a cura di D.R. Marshall, S. Russell, K. Wolfe, Londra 2011, pp. 39-53

COUTURIER 2011

Pour l'amour de l'art: artistes et amateurs français à Rome au XVIIIe siècle, catalogo della mostra (Ottawa-Caen 2011), a cura di S. Couturier, Milano, 2011

DAUTREY, MERCIER 2010

P. DAUTREY, J. MERCIER, *Mémoire d'atelier, documents inédits sur les Bouchardon*, in "Cahiers haut-marnais", nn. 262-263, 2010, pp. 137-240

DEBENEDETTI 2002

E. DEBENEDETTI, *Lambert Sigisbert Adam e Pietro Pacilli, due protagonisti della distensione del Barocco*, in *Sculture romane del Settecento. La Professione dello scultore, II, Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2002, pp. 55-79

DELLE CESE 2002

R. DELLE CESE, *Il busto del dolore di Lambert-Sigisbert Adam all'Accademia di San Luca*, in "Lazio ieri e oggi", 38, 2002, pp. 342-343

DEN BROEDER 1967

F. DEN BROEDER, *The Lateran Apostles: the major sculpture commission in eighteenth-century Rome*, "Apollo", 85, 1967, pp. 360-365

DESMAS 2002A

A-L. DESMAS, *Pierre de L'Estache (1688 ca-1774): un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux*, in "Studiolo", 1, 2002, pp. 105-148

DESMAS 2002B

A-L. DESMAS, *Portraits de français sculptés à Rome par un français, Pierre l'Estache, entre 1720 et 1750*, in "Gazette des Beaux Arts", 144, 2012, pp. 333-356

DESMAS 2005A

A-L. DESMAS, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Roma, 2005, p. 146, cat. 29

DESMAS 2005B

A-L. DESMAS, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Roma, 2005, p. 146, cat. 28

DESMAS 2005C

A-L. DESMAS, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Roma, 2005, p. 144, cat. 25

DESMAS 2005D

A-L. DESMAS, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Roma, 2005, p. 172, cat. 58

DESMAS 2005E

A-L. DESMAS, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Milano, 2005, p. 171, cat. 57

DESMAS 2007

A-L. DESMAS, *Lo studio di Guidi e il vicolo dell'Armata nel Settecento: Moderati, Benaglia, Corsini e Slodtz*, in *Uno studio e i suoi scultori: gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, a cura di C. Giometti, Pisa 2007, pp. 95-105

DESMAS 2008

A-L. DESMAS, *Sous les toits du palais Mancini à Rome: un dessin nouvellement attribué d'Edme Bouchardon pour le tombeau de Clément XI Albani*, in *Dessins du sculpteurs, Troisièmes rencontres internationales du Salon du Dessin, 9 et 10 avril 2008*, atti del convegno a cura di G. Scherf, C. Hattori, vol. 1, Digione 2008, pp. 87-101, 175-177

DESMAS 2012

A-L. DESMAS, *Le ciseau e la tiare: les sculpteurs dans la Rome de Benoît XIII, Clément XII et Benoît XIV (1724-1758)*, Rome 2012

DESMAS 2016A

Edme Bouchardon: une idée du beau, catalogo della mostra (Parigi – Los Angeles 2016), a cura di A-L. Desmas, Parigi 2016

DESMAS 2016B

A-L. DESMAS, *L'Atelier des sculpteurs au Palais Mancini*, in *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, a cura di M. Bayard, B. Saiello, A. Gobet, Rennes 2016, pp. 257-271

DESMAS, FREDDOLINI 2014

A-L. DESMAS, F. FREDDOLINI, *Sculpture in the palace: narratives of comparison, legacy, and unity*, in *Display of art in Roman palace. 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum, F. Freddolini, Los Angeles 2014, pp. 267-282

DI MACCO 2013

M. DI MACCO, *Roma 1702: un intreccio, tra arte e politica, filofrancese e molto romano*, in *Arte e politica*, a cura di N. Barbolani Di Montauto, Firenze 2013, pp. 111-116

DOLATA 2015

K. DOLATA, *Bezaubernder Gesang und begeisterte Ruhmesdichtung*, in *Gefährliche Liebschaften. Die Kunst des Französischen Rokoko*, catalogo della mostra (Frankfurt 2015), a cura di H. Von Maraike Bückling, Monaco 2015, pp. 72-85

DORATI DA EMPOLI 2008

M.C. DORATI DA EMPOLI, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Roma 2008

DOSTERT 1999

A. DOSTERT, "Recueil de Sculptures antiques grecques et romaines" der Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam und die Skulpturen des Kardinals Melchior de Polignac, in *Von der Schönheit weissen Marmors*, catalogo della mostra (Mainz 1999), a cura di T. Weiss, A. Dostert, Mainz 1999, pp. 35-49

DOSTERT, POLIGNAC 2001

A. DOSTERT, F. DE POLIGNAC, *La 'description historique' des antiques du cardinal de Polignac par Moreau de Mautour: une collection "romaine" sous le regard de l'érudition française*, in "Journal des savants", 2001, pp. 93-151

DROT 1991

J-M. DROT, *L'Accademia di Francia a Roma: villa Medici*, Roma 1991

ENGGASS 1976A

R. ENGGASS, *Early Eighteenth-Century sculpture in Rome, an illustrated catalogue raisonné*, The Pennsylvania State University Press 1976

ENGGASS 1976B

R. ENGGASS, *Un problème du baroque romain tardif. Projets de sculptures par des artistes non sculpteurs*, "Revue de l'art", 31, 1976, pp. 21-32

ESQUIEU 1979 (1976)

Y. ESQUIEU, *L'église Sainte-Marthe de Tarascon*, in "Congrès archéologique de France", Arles 1976, Paris 1979, pp. 126-51

FAROULT, LERIBAULT, SCHERF 2010

L'Antiquité revée. innovations et résistances au XVIIIe siècle, catalogo della mostra (Parigi 2010), a cura di G. Faroult, C. Leribault, G. Scherf, Parigi, 2010

FERRARI, PAPALDO 1999

O. FERRARI, S. PAPALDO, *Le Sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999

FUMAROLI 2016

M. FUMAROLI, *Le comte de Caylus et Edme Bouchardon: deux réformateurs du goût sous Louis XV*, Parigi 2016

FURCI-RAYNAUD 1997

M. FURCY-RAYNAUD, *Inventaire des sculptures commandées au XVIIIe siècle par la direction générale des bâtiments du Roi (1720-1790)*, Parigi 1997

FUSCO 1975

P. FUSCO, *Lambert-Sigisbert Adam's Bust of Neptune*, in "Bulletin Los Angeles County Museum of Art", 21, 1975, pp. 12-25

FUSCO 1978

P. FUSCO, *L-S. Adam's adieu to Rome*, in "Antologia di belle arti", 7/8, 2, 1978, pp. 225-232

GALLO 2007

D. GALLO, *Gli scultori francesi e le antichità romane*, in *Roma triumphans?*, a cura di L. Norci Cagliano, Roma 2007, pp. 275-296

GANI 2000

M. GANI, *Il ciclo dei Santi Fondatori*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, vol. 3, Modena 2000, pp. 355-358

GAUNA 2017

C. GAUNA, *La sfida delle stampe: Parigi-Torino 1650-1906*, Torino 2017

GIOMETTI 2007

C. GIOMETTI, *Uno studio e i suoi scultori: gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa 2007

GIOMETTI 2010A

C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010

GIOMETTI 2010B

C. GIOMETTI, *Ricerche sull'antico a Roma nella scultura del primo Settecento*, in *Roma e l'Antico*, catalogo della mostra (Roma 2010), a cura di C. Brook, V. Curzi, Roma, 2010, pp. 221-226

GIOMETTI 2010C

C. GIOMETTI, *Slodtz, René-Michel (Michel-Ange)*, in *Encyclopedia of Sculpture*, a cura di A. Bostrom, III, P-Z, 2010, pp. 1573-1574

GIOMETTI 2011

C. GIOMETTI, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia: sculture in terracotta*, Roma 2011

GIOMETTI 2014

C. GIOMETTI, "Ottoni, Lorenzo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, Roma 2014

GRADARA 1915

C. GRADARA, *Il diario dello scultore Pietro Bracci*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", 15, 1915, pp. 242-252

GUERCI 2005

M. GUERCI, *Una colonia tutta francese: l'Accademia di Francia in palazzo Mancini*, in "Bollettino d'arte", 6, 89, 2004 (2005), pp. 63-82

GUERCI 2011

M. GUERCI, *Palazzo Mancini*, Roma, 2011

GUIDOBONI 2014

F. GUIDOBONI, *Jean-Nicolas Servandoni à Paris ou la légitimation de l'architecte par le dessin*, in *Le dessin instrument et témoin de l'invention architecturale*, a cura di C. Mignot, Parigi 2014, pp. 111-130, 194-197

HARENT 2005

S. HARENT, in *De l'esprit des villes*, catalogo della mostra (Nancy 2005), a cura di A. Gady, J-M. Pérouse de Montclos, B. Chavanne, S. Harent, p. 301, cat. 1

HERINGA 1981

J. HERINGA, *Philipp von Stosch als Vermittler bei Kunstankäufen François Fagels*, in "Nederlands kunsthistorisch jaarboek", 32.1981, pp. 55-110

HOBSON 2002

M. HOBSON, *La Physionomie: le portrait d'un exemple*, in, *Le Metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Venezia 2002, pp. 203-219

HODGKINSON 1952

T. HODGKINSON, *A Bust of Louis XV by Lambert Sigisbert Adam*, in "The Burlington Magazine", 587, 94, 1952, pp. 37-41

HODGKINSON 1969

T. HODGKINSON, *Recensione di: F. Souchal, Les Slodtz sculpteurs du roi (1685-1764)*, in "The Burlington Magazine", 111.1969, 792, pp. 159-160

HODGKINSON 1972

T. HODGKINSON, *French eighteenth-century portrait sculptures in the Victoria and Albert Museum*, in "Yearbook/Victoria and Albert Museum", 3, 1972, pp. 101-115

HÜNEKE 1998A

S. HÜNEKE, in *La fascination de l'antique, 1700 – 1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di J. Raspi Serra, Parigi, 1998, p. 72, cat. 43

HÜNEKE 1998B

S. HÜNEKE, in *La fascination de l'antique, 1700 – 1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di J. Raspi Serra, Parigi, 1998, p. 72, cat. 44

HÜNEKE 1998C

S. HÜNEKE, in *La fascination de l'antique, 1700 – 1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di J. Raspi Serra, Parigi, 1998, p. 73, cat. 47

HÜNEKE 1998D

S. HÜNEKE, in *La fascination de l'antique, 1700 – 1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di J. Raspi Serra, Parigi, 1998, p. 73, cat. 45

HÜNEKE 1998E

S. HÜNEKE, in *La fascination de l'antique, 1700 – 1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di J. Raspi Serra, Parigi, 1998, p. 74, cat. 48

HÜNEKE 1998F

S. HÜNEKE, in *La fascination de l'antique, 1700 – 1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di J. Raspi Serra, Parigi, 1998, p. 74, cat. 49

IL SETTECENTO A ROMA

Il settecento a Roma, catalogo della mostra (Roma 1959), Roma 1959

JALABERT, PÉNET 2016

L. JALABERT, P-H. PÉNET, *La Lorraine pour horizon. La France et les duchés, de René II à Stanislas*, catalogo della mostra (Nancy 2016), Nancy 2016

JAMES SARAZIN 2016

A. JAMES SARAZIN, *Hyacinthe Rigaud 1659-1743*, Digione 2016

JANSON 1977A

H. W. JANSON, *Catalogues of the Paris Salons, 1673 to 1881. Paris Salons de 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1743, 1745, 1746, 1747, 1748*, New York 1977

JANSON 1977B

H. W. JANSON, *Catalogues of the Paris Salons, 1673 to 1881. Paris Salons de 1750, 1751, 1753, 1755, 1757, 1759, 1761, 1763*, New York 1977

JOHNS 2000

C. M. S. JOHNS, *The Entrepôt of Europe: Rome in Eighteenth Century*, in *Art in Rome in Eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia 2000), a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Londra 2000, pp. 17-45

JOLLET 2016

E. JOLLET, *Présenter la sculpture: les supports des statues en France à l'époque moderne*, in "Revue de l'art", 154.2006, pp.13-37

KAGAN 1985

J. O. KAGAN, *Philipp von Stosch in Porträts auf geschnittenen Steinen aus den Sammlungen der Leningrader Ermitage und der Berliner Museen und einige Fragen der Ikonographie*, in “Forschungen und Berichte/Staatliche Museen zu Berlin”, 25, 1985, pp. 9-15

KESSLER 2005

A-U. KESSLER, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di A. Lo Bianco, pp. 144, 146, cat. 27

KIEVEN 2016

E. KIEVEN, *Edme Bouchardon (1698-1762) e la scena artistica romana*, in *L'Académie de France à Rome*, a cura di M. Bayard, B. Saiello, A. Gobet, Rennes 2016, pp. 307-320

KOPP 2015

E. KOPP, *A new portrait of Pier Leone Ghezzi by Edme Bouchardon*, in “Master drawings”, 53, 4, 2015, pp. 481-484

LAMI 1910

S. LAMI, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française*, Parigi 1910

LAPAUZE 1924

H. LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France a Rome*, Paris 1924

LE MOËL, ROSENBERG 1969

M. LE MOËL, P. ROSENBERG, *La collection de tableaux du Duc de Saint-Aignan et le catalogue de sa vente*, in “Revue de l'art”, 6.1969, pp. 51-67

LERIBAULT 2002

C. LERIBAULT, *Jean François De Troy (1679-1752)*, Parigi 2002

LERIBAULT 2016

C. LERIBAULT, *Proviseur ou Ambassadeur?: Jean-François de Troy directeur de l'Académie de France à Rome (1738-1752)*, in *L'Académie de France à Rome*, a cura di M. Bayard, B. Saiello, A. Gobet, Rennes, 2016, pp. 183-190

LEVEY 1993

M. LEVEY, *Painting and sculpture in France: 1700 – 1789*, New Haven 1993

LEWIS 1961

L. LEWIS, *Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth century Rome*, Londra 1961

LUDMANN 1979

J-D. LUDMANN, *Le Palais Rohan de Strasbourg*, Strasburgo 1979

LUDMANN 1985

J-D. LUDMANN, *Les grands appartements du Palais Rohan de Strasbourg*, [S.l.] 1985

MACSOTAY BUNT 2014

T. MACSOTAY BUNT, *The profession of sculpture in the Paris Académie*, Oxford 2014

MARAL 2006

A. MARAL, *Le buste du cardinal Melchior de Polignac par Antoine Coysevox*, in “La revue des Musées de France. Revue du Louvre”, 1, 2006, pp. 14-17

MARCHIONNE GUNTER 2003

A. MARCHIONNE GUNTER, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti*, in *Sculture romane del Settecento*, III, *La Professione dello scultore*, a cura di, E. Debenedetti, Studi sul Settecento romani, 19, 2003, pp. 67-146

MARIE 1984

A. MARIE, *Versailles au temps de Louis XV: 1715-1745*, Paris 1984

MARTIN 2000

F. MARTIN, *Camillo Rusconi in English collections*, in *The lustrous trade*, a cura di C. Sicca e A. Yarrington, Londra 2000, pp. 49-66

MARTINELLI 1955

V. MARTINELLI, *Capolavori noti ed ignoti del Bernini. I ritratti dei Barberini, di Innocenzo X, di Alessandro VII*, in “Studi Romani”, 3, 1955, fasc. I, Roma 1955

MARTINELLI 1956

V. MARTINELLI, *I ritratti di pontefici di G. L. Bernini*, in “Quaderni di Storia dell'Arte”, III, Roma 1956

MAZEI 2015

C. MAZEI, *Le portrait d'Antoine Coysevox sous le plume de Fermel'buis: un sculpteur en mouvement*, in “Revue de l'art”, 190, 2015, 4, pp. 67-74

MAZEL 2006

C. MAZEL, *Transformations et pouvoirs de l'effigie pendant la Contre-Réforme: le portrait funéraire au XVIIe siècle (Rome, Paris)*, in "Studiolo", 4, 2006, pp. 61-77

MCPHEE 2017A

S. MCPHEE, *Il ritratto "parlante"*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma 2017), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, M.G. Barberini, A-L. Desmas, L. Ficacci, pp. 234-247

MCPHEE 2017B

S. MCPHEE, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma 2017), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, M.G. Barberini, A-L. Desmas, L. Ficacci, pp. 240-245, catt. 1-2

MÉJANÈS 1998

J-F. MÉJANÈS, *Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome et l'Antiquité*, in *La fascination de l'antique, 1700 – 1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di J. Raspi Serra, Parigi, 1998, pp. 95-97

METZ 1957

P. METZ, *Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokòko: aus den Beständen der Skulpturen-Abteilung der Ehem. Staatlichen Museen Berlin-Dahlem*, München, 1957

MICHEL 1987

O. MICHEL, *Subleyras: 1699–1749*, Parigi 1987

MICHEL 1996

O. MICHEL, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Paris 1996

MICHEL 2002

O. MICHEL, *Charles-François Poerson*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, atti del convegno di Roma, a cura di O. Bonfait, Paris 2002, pp. 187-208

MICHEL 2016

P. MICHEL, *Le palais de l'Académie de France à Rome: une vitrine du «bon goût» français dans la Rome pontificale*, in *L'Académie de France à Rome*, a cura di M. Bayard, B. Saiello, A. Gobet, Rennes 2016, pp. 79-92

MINOR 1997

V. H. MINOR, *Passive tranquillity: the sculpture of Filippo Della Valle*, Philadelphia 1997

MINOR 2000

V. H. MINOR 2000, *A Portrait of Benedict XIV by Bernardino Ludovisi*, in “Antologia di belle arti”, 59/62, 2000, pp. 52-55

MONTAGU 1981

J. MONTAGU, *Architects and sculptors in baroque Rome*, “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 23, 1981, pp. 71-83

MONTAGU 1985

J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven 1985

MONTAGU 1989

J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture. The industry of art*, Yale University Press 1989

MONTAGU 1994

J. MONTAGU, *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's “Conference sur l'expression générale et particulière”*, New Haven 1994

MONTAGU 2000

J. MONTAGU, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia 2000), a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia, 2000, pp. 283-284, cat. 152

MONTAGU 2001

J. MONTAGU, *The Aesthetics of Roman Eighteenth Century Sculpture. “Late Baroque”, “Barocchetto” or “A Discrete Art Historical Period”?*, Baarn 2001

MONTAGU 2005A

J. MONTAGU, *La prima metà del secolo*, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Roma, 2005, pp. 35-41, cat. 56

MONTAGU 2005B

J. MONTAGU, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Roma, 2005, p. 171, cat. 56

MONTAGU 2006

J. MONTAGU, *Melchiorre Cafà's models for Ercole Ferrata*, in *Melchiorre Cafà: Maltese genius of the Roman baroque*, a cura di K. Sciberras, Valletta 2006, pp. 67-78

MONTAGU 2016

J. MONTAGU, *Connoisseurship of sculpture. Camillo Rusconi? Three case of studies*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, a cura di S. Albl, A. Aggujaro, Roma 2016, pp. 153-169

MONTANARI 2007

T. MONTANARI, in *Bernini pittore*, catalogo della mostra (Roma 2007), a cura di T. Montanari, Cinisello Balsamo 2007, cat. 14

MONTANARI 2009

T. MONTANARI, in *I Marmi Vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra (Firenze 2009), a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2009, pp. 326-331, cat. 29

MONTANARI 2017

T. MONTANARI, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma 2017), pp. 308-311, cat. 25

MOTTIN 1993

B. MOTTIN, *Le cardinal et le sculpteur: une correspondance inédite entre Michel-Ange Slodtz et le cardinal de la Tour d'Auvergne à propos des monuments de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1993, pp. 101-125

NAVA CELLINI 1981

A. NAVA CELLINI, *La scultura del Settecento*, Torino 1981

NEGRO 2001

A. NEGRO, *La decorazione clementina di San Giovanni in Laterano*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma*, catalogo della mostra di Urbino, a cura di G. Cucco, Venezia 2001 pp. 99-103

NORCI CAGIANO DE AZEVEDO 2004

L. NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, *La Rome de Caylus et "l'idea del bello"*, in *Le Comte de Caylus*, a cura di N. Cronk, K. Peeters, Amsterdam 2004, pp. 111-123

PENNY 1992

N. PENNY, in *Catalogue of European sculpture in the Ashmolean Museum: 1540 to the present day*, Oxford 1992, I, pp. 27-28, cat. 22-25

PENNY 2008

N. PENNY, *The Evolution of the Plinth, Pedestal, and Socle*, in "Studies in the history of art", 70.2008, pp. 461-481

PÉREZ 1998

M-F. PÉREZ, in *La fascination de l'antique, 1700-1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di J. Raspi Serra, Parigi, 1998, p. 160, catt. 132-133

PERREAU 2016

S. PERREAU, *Quand Hyacinthe Rigaud peint Monseigneur d'Auvergne ou genèse d'un chef d'oeuvre*, 16 mars 2016 (www.hyacinthe-rigaud.over-blog.com)

PETRUCCI 2004

F. PETRUCCI, *Il ritratto cortigiano a Roma nell'età barocca*, in "La spina nel guanto: corti e cortigiani nella Roma barocca" a cura di F. Calcaterra, Roma 2004, pp. 149-162

POLIGNAC 1998

F. DE POLIGNAC, in *La fascination de l'antique, 1700-1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di J. Raspi Serra, Parigi, 1998, p. 25, cat. 3

POLIGNAC, RASPI SERRA 1998

L'Antiquité, prétexte ou modèle? L'invention de «filles de Lycomède», in *La fascination de l'antique, 1700-1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di F. De Polignac, J. Raspi Serra, Parigi, 1998, pp. 70-71

PRIMAROSA 2018

Y. PRIMAROSA, *Elpidio Benedetti (1609-1690): committenza e relazioni artistiche di un agente del re di Francia nella Roma del Seicento*, in *Collana Alti studi sull'età e la cultura del Barocco. III, La civiltà del Barocco e le declinazioni della "Historia"*, Torino 2018

RACIOPPI 2010

P. P. RACIOPPI, in *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma 2010), a cura di C. Brook, V. Curzi, Ginevra, 2010, pp. 453-454, cat. VII.1

RAGGIO 1991

O. RAGGIO, *New galleries for French and Italian sculpture at the Metropolitan Museum of Art*, "Gazette des beaux-arts", 118, 1991, pp. 231-252

RASPI SERRA 1998

J. RASPI SERRA, in *La fascination de l'antique, 1700 – 1770: Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lione 1998), a cura di F. De Polignac, J. Raspi Serra, Parigi, 1998, p. 80, cat. 55

RAVE 1957

P. O. RAVE, *Eine neu erworbene Bildnisbüste des Barons Philipp von Stosch von Edme Bouchardon*, in "Berliner Museen", 7, 1957, pp. 19-26

RÉAU 1959

L. RÉAU, *Les oeuvres romaines de Bouchardon*, in "Archives de l'art français", 22, 1959, pp. 142-149

RICCOBONI 1942

A. RICCOBONI, *Roma nell'arte. La scultura nell'Evo Moderno*, Roma 1942

RONOT 1958

M-H. RONOT, *Une oeuvre inédite d'Edme Bouchardon: la statue à l'antique de Louis XV*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art française", 1957/1958, pp. 223-228

RONOT 2002

M-H. RONOT, *Jean-Baptiste Bouchardon: architecte et sculpteur*, vol. 2, Dijon 2002

ROSENBERG, SAINT-AUBIN 2011 (1775)

P. ROSENBERG, G. SAINT-AUBIN, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le cabinet de feu Mr Mariette, controleur général de la Grande Chancellerie de France, honoraire amateur de l'Académie Rle. de Peinture, et de celle de Florence*, Milano 2011 (Parigi 1775)

ROSEROT 1910

A. ROSEROT, *Edme Bouchardon*, Paris, 1910

ROTILI 1973

M. ROTILI, *I progetti di Luigi Vanvitelli per la fontana di Trevi*, in "Studi Romani", 21, 1973, pp. 314-331

ROTILI 2016

V. ROTILI, in *Roma-Parigi: Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi*, catalogo della mostra (Roma 2016), a cura di C. Brook, G-P. Consoli, S. Pasquali, Roma, 2016, p. 178

SAFARIK, MILANTONI 1991

E.A. SAFARIK, G. MILANTONII, in *Fasto romano. Dipinti, Sculture, Arredi dai Palazzini di Roma*, catalogo della mostra (Roma 1991), a cura di A. G. Palacios, E. A. Safarik, Roma 1991, pp. 121-122, catt. 25-26

SALERNO (S.D.)

L. SALERNO, *La Cappella del Monte di Pietà di Roma*, Roma

SAUMAREZ SMITH 1990

C. SAUMAREZ SMITH, *The Building of Castle Howard*, Chicago 1990

SCHERF 1998

G. SCHERF, *Le XVIIIe siècle européen*, in *Mille sculptures des musées de France*, a cura di J.L. Champion, Paris 1998, pp. 222-245

SCHERF 1999

G. SCHERF, *Le portrait de Madame Vleughels, sculpté en 1732 par Bouchardon, revient en France pour entrer au Louvre*, in "Revue du Louvre", 49, 2, 1999, pp. 18-21

SCHERF 2001

G. SCHERF, *Collections et collectionneurs de sculptures modernes: un nouveau champ d'étude*, in *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, a cura di T.W. Gaehtgens, C. Michel, Paris 2001, pp. 147-164

SCHERF 2002

G. SCHERF, in *Nouvelles acquisitions du Département des Sculptures, 1996–2001*, catalogo della mostra (Parigi 2002), a cura di J-R. Gaborit, Parigi, 2002, pp. 47-49, cat. 20

SCHERF 2003

G. SCHERF, *Un sculpteur qui dessin: Michelange Slodtz*, in *Dessins français aux XVIIe et XVIIIe siècles*, a cura di N. Sainte Fare Garnot, Parigi 2003, pp. 351-366

SCHERF 2010A

G. SCHERF, in *L'Antiquité revée. innovations et résistances au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi 2010), a cura di G. Faroult, C. Leribault, G. Scherf, M. Fumaroli, T. W. Gaehtgens, Parigi 2010, pp. 110-111, cat. 4

SCHERF 2010B

G. SCHERF, *Edme Bouchardon, une figure de renouveau*, in *L'Antiquité revée. innovations et résistances au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi 2010), a cura di G. Faroult, C. Leribault, G. Scherf, Parigi, 2010, pp. 114-118

SCHERF 2010C

G. SCHERF, *Le buste à l'antique 1720-1730*, in *L'Antiquité revée. innovations et résistances au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi 2010), a cura di G. Faroult, C. Leribault, G. Scherf, M. Fumaroli, T. W. Gaehtgens, Parigi 2010, pp. 105-107

SCHERF 2010D

G. SCHERF, in *L'Antiquité revée. innovations et résistances au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi 2010), a cura di G. Faroult, C. Leribault, G. Scherf, Parigi, 2010, pp. 108-110, cat. 3

SCHERF 2010E

G. SCHERF, in *L'Antiquité revée. innovations et résistances au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi 2010), a cura di G. Faroult, C. Leribault, G. Scherf, Parigi 2010, pp. 111-112, cat. 5

SCHERF 2012

G. SCHERF, *Paris, musée du Louvre: le buste du marquis de Gouvernet par Edme Bouchardon*, in “La revue des musées de France”, 62, 2012, 4, pp. 13-15

SCHERF 2015

G. SCHERF, *The rediscovered marble busts of the Four Elements by Lambert-Sigisbert Adam*, in *The Eternal Baroque. Studies in honor of Jennifer Montagu*, a cura di C-H. Miner, Milano, 2015, pp. 519-534

SCHLEGEL 1963

U. SCHLEGEL, *Bernardino Cametti*, in “Jahrbuch der Berliner Museen”, V, Berlin 1963

SCHLEGEL 1978

U. SCHLEGEL, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18 Jahrhunderts*, in *Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze, mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen*, Berlino 1978

SCOTT 1973

B. SCOTT, *La Live de Jully: pioneer of neo-Classicism*, in “Apollo”, 97, 1973, pp. 72-77

SÉNECHAL 2000

P. SÉNECHAL, *"Attaché entièrement à l'Antiquité et à mon caprice": die Büste des Barons Philipp von Stosch von Edme Bouchardon*, in *Inszenierung der Dynastien*, a cura di U. Fleckner, M. Schieder, M. F. Zimmermann, T. W. Gahtgens, pp. 136-148

SOUCHAL 1960

F. SOUCHAL, *Recherches sur la joueuse d'osselets: le modèle helénistique et les copies antiques et modernes*, in “Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France”, 1960, pp. 119-120

SOUCHAL 1961

F. SOUCHAL, *Les bustes de Chrysis et d'Iphigénie sculptés à Rome par Michel-Ange Slodtz*, in “Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français”, 1961, pp. 85-96

SOUCHAL 1966A

F. SOUCHAL, *A propos des chevaux de Coustou. La mission de Michelangelo Slodtz à Carrare (1740)*, in “Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français”, 1966, pp. 247-255

SOUCHAL 1966B

F. SOUCHAL, *Oeuvres retrouvées de Puget et de Saly*, in “Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français”, 1966, pp. 127-129

SOUCHAL 1967

F. SOUCHAL, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du roi (1685-1764)*, Paris 1967

SOUCHAL 1970

F. SOUCHAL, *Gli Slodtz nella tradizione di Bernini*, in “Arte illustrata”, 27/29, 3, 1970, pp. 56-65

SOUCHAL 1974

F. SOUCHAL, *L’inventaire après décès du sculpteur Lambert-Sigisbert Adam*, in “Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français”, 1973/74 (1974), pp. 181-191

SOUCHAL 1980

F. SOUCHAL, *Guillaume II Coustou (1716-1777): notes biographiques sur un sculpteur de Louis XV*, in *Thèmes et figures du siècle des Lumières: mélanges offerts à Roland Mortier*, a cura di R. Trousson, Ginevra 1980, pp. 119-120

SOUCHAL 1982

F. SOUCHAL, *A propos du buste du peintre Jean-François de Troy*, “The Burlington magazine”, 124, 1982, pp. 446-449

SOUCHAL 1993

F. SOUCHAL, *Les Adam et les Michel. Des Lorraine en Prusse*, in *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIIIe siècle*, atti del convegno, a cura di G. Scherf, Parigi, 1993, pp. 15-31

VALE 2014

T. L. M. VALE, *Contributo alla scultura romana del tardo Settecento: un ritratto inedito di Pio VI*, in “Arte cristiana”, 102, 2014, 883, pp. 267-272

VANEL 1904

J. VANEL, *Un pèlerin lyonnais à Rome et Lorette en 1749: biographie, relation [du voyage fait par M. Visse, directeur au séminaire de Saint-Irénée de Lyon], notes historiques/l’abbé J.-B. Vanel*, Trevoux 1904

VETTER 1962

E. M. VETTER, *Edme Bouchardon in Rom und seine Büsten Papst' Clemens XII*, in "Heidelberger Jahrbücher", 6, 1962, pp. 51-72

VIGNAL 1989

F. VIGNAL, *Tarascon au XVIIIe siècle: de la peste à la Révolution*, Montpellier 1989

VILAIN 1970

J. VILAIN, *Une nativité de Carle van Loo*, in "Revue du Louvre", 20.1970, pp. 371-376

WALKER 2000A

D. WALKER, *An Introduction to Sculpture in Rome in the Eighteenth century*, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia 2000), a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia, 2000, pp. 211-217

WALKER 2000B

D. WALKER, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia 2000), a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia, 2000, pp. 288-289, cat. 157

WALKER 2000C

D. WALKER, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia 2000), a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia, 2000, pp. 224-225, cat. 103

WALKER 2000D

S. WALKER, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia 2000), a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia, 2000, pp. 232-233, cat. 110

WALKER 2000E

S. WALKER, *Pierre-Etienne Monnot*, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia 2000), a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Londra, 2000, p. 266

WARDROPPER 1985

I. WARDROPPER, *Adam to Clodion: Four French Terracotta Sculptures*, in "Museum Studies. The Art Institute of Chicago", 11, 1985, pp. 22-37

WINCKELMANN (1755) 2008

J.J. WINCKELMANN, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di F. Pfister, Torino 2008 (1755)

Sitografia

NATIONALMUSEUM DI STOCCOLMA:

<http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=28263&viewType=detailView>

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O96371/jean-francois-de-troy-bust-slotz-rene-michel/>

Tabella

La Tabella raccoglie i ritratti che compongono il catalogo delle opere romane di Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon e Michelange Slodtz. Le opere sono suddivise nelle diverse tipologie formali - in busto, in bassorilievo, a figura intera – a cui si aggiungono le differenziazioni sulla base del contesto di committenza, destinazione d'uso (memoria funebre) e caratteristiche iconografiche (come le teste allegoriche e le statue antiche restaurate, realizzate da Adam). Ove presenti, sono stati schedati i modelli preparatori e le diverse derivazioni che chiariscono, i primi, le modalità di lavoro degli scultori e, le seconde, la fortuna iconografica dei soggetti. In numero limitato (per Bouchardon e Adam), sono stati aggiunti i ritratti non eseguiti a Roma ma strettamente connessi al periodo di formazione presso l'*Académie de France*.

LAMBERT SIGISBERT ADAM (1700-1759)		SOGGIORNO ROMANO 1723-1733						
	TITOLO	IMMAGINE DELL'OPERA	DATA	MATERIALE	COLLOCAZIONE	DERIVAZIONI	COMMITTENZA	FONTI
	OPERE DI INVENZIONE							
1	NETTUNO		1725-1727	terracotta	Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art	.	privo di committenza	CD, VII, p. 348; CALMET 1751; DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, p. 340; FUSCO 1975, pp. 13-25; WARDROPPER 1985, pp. 22-37; LEVEY 1993, p. 103; DEBENEDETTI 2002, pp. 55-79; SCHERF 2015, pp. 519-534
2	AMPHITRITE		1725-1727	terracotta	Chicago, Art Institute of Chicago	.	privo di committenza	CD, VII, p. 348; CALMET 1751; DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, p. 340; FUSCO 1975, pp. 13-25; WARDROPPER 1985, pp. 22-37; LEVEY 1993, p. 103; DEBENEDETTI 2002, pp. 55-79; SCHERF 2015, pp. 519-534
3	ACQUA/THETI (SERIE DEI QUATTRO ELEMENTI)		ANTE 1730	terracotta	San Pietroburgo, Hermitage	1781, bronzo, Tsarskoye Selo, Palazzo di Caterina; acquarello di Luigi Premazzi, 1859; gesso, Weimar, Schlossmuseum	privo di committenza	SCHERF 2015, pp. 519-534
4	ACQUA/THETI (SERIE DEI QUATTRO ELEMENTI)		1730	marmo	Parigi, collezione privata	incisione all'interno del catalogo di antichità Recueil d'antiquités	privo di committenza	ADAM 1754; SOUCHAL 1974, pp. 186, 190; JANSON 1977, pp. 18-19; FUSCO 1978, p. 230-231; LEVEY 1993, pp. 103-104; SCHERF 2015, pp. 519-534
5	ARIA/BOREA (SERIE DEI QUATTRO ELEMENTI)	.	ANTE 1737	terracotta	OPERA NON PERVENUTA	1781, bronzo, Tsarskoye Selo, Palazzo di Caterina; acquarello di Luigi Premazzi, 1859; gesso, Weimar, Schlossmuseum	privo di committenza	SCHERF 2015, pp. 519-534
6	ARIA/BOREA (SERIE DEI QUATTRO ELEMENTI)		POST 1746		Parigi, collezione privata	incisione all'interno del catalogo di antichità Recueil d'antiquités	privo di committenza	ADAM 1754; SOUCHAL 1974, pp. 186, 190; JANSON 1977a, pp. 18-19; FUSCO 1978, p. 230-231; LEVEY 1993, pp. 103-104; SCHERF 2015, pp. 519-534
7	TERRA/CIBELE (SERIE DEI QUATTRO ELEMENTI)	.	ANTE 1737	terracotta	OPERA NON PERVENUTA	1781, bronzo, Tsarskoye Selo, Palazzo di Caterina; acquarello di Luigi Premazzi, 1859; gesso, Weimar, Schlossmuseum	privo di committenza	SCHERF 2015, pp. 519-534
8	TERRA/CIBELE (SERIE DEI QUATTRO ELEMENTI)		POST 1746	marmo	Parigi, collezione privata	incisione all'interno del catalogo di antichità Recueil d'antiquités	privo di committenza	ADAM 1754; SOUCHAL 1974, pp. 186, 190; JANSON 1977a, pp. 18-19; FUSCO 1978, p. 230-231; LEVEY 1993, pp. 103-104; SCHERF 2015, pp. 519-534

9	FUOCO/PLUTONE (SERIE DEI QUATTRO ELEMENTI)		ANTE 1737	terracotta	San Pietroburgo, Accademia di Belle Arti	1781, bronzo, T'sarskoye Selo, Palazzo di Caterina; acquarello di Luigi Premazzi, 1859; gesso, Weimar, Schlossmuseum	privo di committenza	SCHERF 2015, pp. 519-534
10	FUOCO/PLUTONE (SERIE DEI QUATTRO ELEMENTI)		POST 1746	marmo	Parigi, collezione privata	incisione all'interno del catalogo di antichità Recueil d'antiquités	privo di committenza	ADAM 1754; SOUCHAL 1974, pp. 186, 190; JANSON 1977a, pp. 18-19; FUSCO 1978, p. 230-231; LEVEY 1993, pp. 103-104; SCHERF 2015, pp. 519-534
11	DOLORE		1733	marmo	Roma, Accademia di San Luca - inv. 60		morceau de réception	ASASL, <i>Inventario delli disegni...anno 1756 (X)</i> , 1834 (XXII), fol. 47v; CD, VIII, p. 406; GABBURRI (1730 - 1742), ms. Palatino E.B.9.5, III, c. 1737; CALMET 1751, clm 11; RICCOBONI 1942, p. 305; <i>Il Settecento a Roma</i> 1959, cat. 3; SOUCHAL 1974, pp. 186, 190; FUSCO 1978, pp. 225-232; WALKER 2000c, pp. 224-225, cat. 103; DELLE CESE 2002, pp. 342-343; RACIOPPI 2010, pp. 453-454
TESTE ALLEGORICO-MITOLOGICHE								
12	NETTUNO		1727	marmo	Postdam, Palazzo Sanssouci (già Berlino, Castello Charlottenburg)		Cardinale de Polignac	CD, VII, p. 348; CALMET 1751; DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, p. 340; FUSCO 1975, pp. 13-25; WARDROPPER 1985; LEVEY 1993, p. 103; DEBENEDETTI 2002, pp. 55-79; SCHERF 2015, pp. 519-534
13	AMPHITRITE		1727	marmo	Postdam, Palazzo Sanssouci (già Berlino, Castello Charlottenburg)		Cardinale de Polignac	CD, VII, p. 348; CALMET 1751; DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787; WARDROPPER 1985; LEVEY 1993, p. 103; SOUCHAL 1993, pp. 17-18; DEBENEDETTI 2002, pp. 55-79; SCHERF 2015, pp. 519-534
RESTAURI DALLA COLLEZIONE DE POLIGNAC								
14	GIOVANE RAGAZZA CHE SI ALLACCIA I SANDALI		1727-1730	marmo	Berlino, Bode Museum	-	Cardinale de Polignac	SCHERF 2015, pp. 519-534
15	BACCO		1730 ca	marmo	Berlino, Bode Museum	-	Cardinale de Polignac	Bode Museum, Online collections database

16	GRUPPO DI ULISSE, ACHILLE E LE FIGLIE DI LICOMEDE - TESTA DI DEIDAMIE		1729-1733	marmo	Postdam, Stiftung Preussischer Schlosser und Garten Skulpturensammlung	-	Cardinale de Polignac	CD, VIII, pp. 151, 153-154, 156; ROSSI PINELLI 1986, pp. 230-232; HÜNEKE 1998a, p. 72, cat. 43; POLIGNAC, RASPI SERRA 1998, pp. 70-76; DESMAS 2005, cat. 25, p. 144; DOSTERT 2009, p. 39-41; RACIOPPI 2010, pp. 453-454; DESMAS 2012, pp. 104, 188-189
17	GRUPPO DI ULISSE, ACHILLE E LE FIGLIE DI LICOMEDE - UNA DELLE FIGLIE DI LICOMEDE		1729-1733	marmo	Postdam, Stiftung Preussischer Schlosser und Garten Skulpturensammlung	attribuito a Edme Bouchardon o Johann Justin Preisler, <i>Une fille de Lycomède</i> , coll. Priv.	Cardinale de Polignac	CD, VIII, pp. 151, 153-154, 156; HÜNEKE 1998b, p. 72, cat. 44; POLIGNAC, RASPI SERRA 1998, pp. 70-76; DESMAS 2005, cat. 25, p. 144; DOSTERT 2009, p. 39-41; RACIOPPI 2010, pp. 453-454; DESMAS 2012, pp. 104, 188-189
18	GRUPPO DI ULISSE, ACHILLE E LE FIGLIE DI LICOMEDE - UNA DELLE FIGLIE DI LICOMEDE		1729-1732	marmo	Postdam, Stiftung Preussischer Schlosser und Garten Skulpturensammlung	-	Cardinale de Polignac	CD, VIII, pp. 151, 153-154, 156; HÜNEKE 1998c, p. 73, cat. 47; POLIGNAC, RASPI SERRA 1998, pp. 70-76; DESMAS 2005, cat. 25, p. 144; DOSTERT 2009, p. 39-41; RACIOPPI 2010, pp. 453-454; DESMAS 2012, pp. 104, 188-189
19	GRUPPO DI ULISSE, ACHILLE E LE FIGLIE DI LICOMEDE - UNA DELLE FIGLIE DI LICOMEDE		1729-1733	marmo	Postdam, Stiftung Preussischer Schlosser und Garten Skulpturensammlung	-	Cardinale de Polignac	CD, VIII, pp. 151, 153-154, 156; HÜNEKE 1998d, p. 73, cat. 45; POLIGNAC, RASPI SERRA 1998, pp. 70-76; DESMAS 2005, cat. 25, p. 144; DOSTERT 2009, p. 39-41; RACIOPPI 2010, pp. 453-454; DESMAS 2012, pp. 104, 188-189
20	GRUPPO DI ULISSE, ACHILLE E LE FIGLIE DI LICOMEDE - TESTA DI ULISSE		1729-1733	marmo	Postdam, Stiftung Preussischer Schlosser und Garten Skulpturensammlung	-	Cardinale de Polignac	CD, VIII, pp. 151, 153-154, 156; HÜNEKE 1998e, p. 74, cat. 48; POLIGNAC, RASPI SERRA 1998, pp. 70-76; DESMAS 2005, cat. 25, p. 144; DOSTERT 2009, p. 39-41; RACIOPPI 2010, pp. 453-454; DESMAS 2012, pp. 104, 188-189

21	GRUPPO DI ULISSE, ACHILLE E LE FIGLIE DI LICOMEDE - UNA DELLE FIGLIE DI LICOMEDE		1729-1733	marmo	Postdam, Stiftung Preussischer Schlosser und Garten Skulpturensammlung	-	Cardinale de Polignac	CD, VIII, pp. 151, 153-154, 156; HÜNEKE 1998f, p. 74, cat. 49; POLIGNAC, RASPI SERRA 1998, pp. 70-76; DESMAS 2005, cat. 25, p. 144; DOSTERT 2009, p. 39-41; RACIOPPI 2010, pp. 453-454; DESMAS 2012, pp. 104, 188-189
RITRATTI PER COMMITTENZA PRIVATA								
22	PERE CHERUBIN	-	POST 1723 - ANTE 1733	terracotta	OPERA NON PERVENUTA	-	non determinata	SOUCHAL 1974, pp. 184, 189
23	HYACINTHE RIGAUD	-	1739	gesso	OPERA NON PERVENUTA	busto in terracotta	Académie Royale	AN, et. LX, liasse 124, 25 mai 1759; GUIFFREY 1869-1872 (1737), p. 24; SOUCHAL 1973, pp. 184, 189; BEAULIEU 1982, pp. 131-132, n. 1; JAMES-SARAZIN 2016, p. 567, cat. I.23-24.
24	LUIGI XV NELLE VESTI DI APOLLO		1741-1745	terracotta	Nancy, Musée lorrain		su iniziativa dello scultore	ADAM, 1754, pl. 1.; CALMET 1751, clm. 15; DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, pp. 348-349; THIRION 1885, p. 127; HODGKINSON, 1952, pp. 37-41; SOUCHAL 1974, p. 182; BEAULIEU 1982, pp. 1031-132; SCHERF 2010d, pp. 108-109, cat.3; SCHERF 2015, pp. 519-534
25	LUIGI XV NELLE VESTI DI APOLLO		1741-1745	marmo	Collezione del Barone Maurice de Rothschild	Londra, V&A Museum considerato un falso, una copia del XIX secolo	su iniziativa dello scultore - rifiutato dalla Corona	ADAM 1754, pl. 1.; CALMET 1751, clm. 15; DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, pp. 348-349; THIRION 1885, p. 127; HODGKINSON, 1952, pp. 37-41; SOUCHAL 1974, p. 182; BEAULIEU 1982, pp. 1031-132; SCHERF 2010d, pp. 108-109, cat. 3; SCHERF 2015, pp. 519-534
26	M. GUICHARD, AGENT DU DUC CHARLES DE LORRAINE	-	s. d.	-	OPERA NON PERVENUTA	-	non determinata	JANSON 1977b, p. 14; BEAULIEU 1982, pp. 132, n. 1
27	PRINCIPE DE ROHAN (ARMAND-JULES DE ROHAN GUEMENÉ), ARCIVESCOVO DI REIMS		s. d.	marmo	Reims, Musée de Reims	-	non determinata	BEAULIEU 1982, p. 132, n.1

28	J.F. (JEAN FRANÇOIS) ROGIER		1757	terracotta	OPERA NON PERVENUTA	-	non determinata	BEAULIEU 1982, p. 132, n.1. Si fa altresì riferimento alla scheda di inventario del Musée de Reims
EDME BOUCHARDON (1698-1762)		SOGGIORNO ROMANO 1723-1732						
	TITOLO	IMMAGINE DELL'OPERA	DATA	MATERIALE	COLLOCAZIONE	DERIVAZIONI	COMMITTENZA	FONTI
RITRATTI DALL'ANTICO								
29	BARON VON STOSCH	-	1727	terracotta	OPERA NON PERVENUTA di proprietà di Pier Leone Ghezzi		Philipp Von Stosch	The Hague, Algemeen Rijksarchief, Collectie Fagel, 1.10.29 Bd, 2044, Brief 36
30	BARON VON STOSCH		1727	marmo	Berlino, Bode Museum		Philipp Von Stosch	CD, VIII, p. 381; CAYLUS 1773 (1762), p.8, 35; ROSEROT 1910, pp. 20-21; METZ 1957, pp. 19-20; RAVE 1957, pp. 20-26; RÉAU 1959, p. 142, 145-147; HERINGA 1981, p. 57, fig. 2b; KAGAN 1985, pp. 9-15; LEVEY 1993, pp. 95-96; RASPI SERRA 1998, pp. 77-79; BAKER, HARRISON, LAING 2000, pp. 752-762; BAKER 2000, pp. 229-230; SENECHAL 2000, pp. 136-148; KESSLER 2005, pp. 144, 146, cat. 27; GIOMETTI 2010, pp. 223-224; SCHERF 2010, cat. 5, pp. 112-113; DESMAS 2012, pp. 295-298; DESMAS 2016a, pp. 119-121, catt. 46-47; KIEVEN 2016, p. 311
31	JOHN GORDON		1728	marmo	Highland Council, Inverness Museum Art Gallery		John Gordon	CARNANDET 1855, pp. 33-35; ROSEROT 1910, pp. 21-22; RÉAU 1959, p. 142; BAKER, HARRISON, LAING 2000, pp. 752-762; DESMAS 2016a, pp. 122-123, cat. 48.
32	JOHN LORD HERVEY		1729	terracotta	Ickworth, The Bristol Collection (The National Trust) (Suffolk, Inghilterra)	seconda versione in marmo - Ickworth, The Bristol Collection (The National Trust) (Suffolk, Inghilterra)	John Lord Harvey	BAKER, HARRISON, LAING 2000, pp. 752-762; BAKER 2000, p. 230; GIOMETTI 2010, pp. 223-224; DESMAS 2016a, pp. 124-125, cat. 49.
33	JOHN LORD HERVEY		1729	marmo	Gran Bretagna, collezione privata (Melbury House)	-	John Lord Harvey	BAKER, HARRISON, LAING 2000, pp. 752-762; BAKER 2000, p. 230; GIOMETTI 2010, pp. 223-224; DESMAS 2016a, pp. 124-125, cat. 49.

34	FRANÇOIS FAGEL	-	1729-1730	marmo	OPERA NON PERVENUTA	-	François Fagel	The Hague, Algemeen Rijksarchief, Collectie Fagel, vol. 2048; BAKER, HARRISON, LAING 2000, pp. 752-762; SÈNECHAL 2000, pp. 148; DESMAS 2016a, pp. 42, 116, 119, 121.
35	LADY LECHMERE		1730-1731	marmo	Londra, Westminster Abbey	-	Lord Cecil, Conte di Exeter	ROSEROT 1910, p. 22; HONOUR 1959; RÉAU 1959, p. 142; BAKER, HARRISON, LAING 2000, p. 755; NORCI CAGIANO DE AZEVEDO 2007, p. 279; DESMAS 2016a, p. 117; KIEVEN 2016, p. 311
36	THOMAS ROBINSON	-	1730 ca	terracotta	OPERA NON PERVENUTA	-	Thomas Robinson	SUAMAREZ SMITH 1990, pp. 178; MINOR 1997, pp. 109-111; BAKER, HARRISON, LAING 2000, p. 755-756; NORCI CAGIANO DE AZEVEDO 2007, p. 279; DESMAS 2016a, p. 116, n. 2
RITRATTI A FIGURA INTERA								
37	PRINCIPE DI WALDECK		1730	grafite	Parigi, Musée du Louvre, Dep. Arts Graphiques	-	Principe di Waldeck	CD, VIII, pp. 121, 136; LEVEY 1993, p. 96; DAUTREY, MERCIER 2010, n. 4.2, p. 228; SCHERF 2010, pp. 114-115; DESMAS 2016a, pp. 42, 126-127; KIEVEN 2016, p. 311
38	PRINCIPE DI WALDECK	-	1730	terracotta	OPERA NON PERVENUTA	-	Principe di Waldeck	CD, VIII, pp. 136, 142-143, 272; Marburg Hessisches Staatsarchiv, serie 118°, dossier 1666 (13 dicembre 1731), dossier 1672
39	LORD RADNOR	-	1730	marmo (n.d.)	OPERA NON PERVENUTA	-	Lord Radnor	The Hague, Algemeen Rijksarchief, Collectie Fagel, 1.10.29 Bd, 2048, Br. 19 (19 giugno 1731); BAKER, HARRISON, LAING 2000, pp. 756-757; DESMAS 2016a, p. 42
BUSTI PER COMMITTEZZA PRIVATA								
40	CARDINALE ARMAND-GASTON DE ROHAN	-	1730	terracotta	OPERA NON PERVENUTA	tre copie in marmo, di cui una di proprietà di Pier Leone Ghezzi	Cardinale de Rohan	MONTAIGLON, CD, VIII, pp. 122, 126, 128, 132, 139, 146, 253; DORATI DA EMPOLI 2008, p. 107

41	CARDINALE ARMAND-GASTON DE ROHAN		1730	marmo	Strasburgo, Palazzo Episcopale	-	Cardinale de Rohan	CD, VIII, pp. 29, 122, 126, 128, 132, 139, 146, 253; COCHIN 1880, p. 93; CARNANDET 1855, p. 37; RÉAU 1959, p. 142; LUDMANN 1979, I, pp. 20, 22-24, fig. 1; LUDMANN 1985, pp. 6, 27; LEVEY 1993, p. 96; BAKER, HARRISON, LAING 2000, p. 757; RNOT 2002, II, p. 117; KIEVEN 2016, p. 311; DESMAS 2016a, p. 37
42	CARDINALE MELCHIOR DE POLIGNAC		1730-1731	marmo	Meaux, Musée Bossuet	-	Cardinale de Polignac	CD, VIII, p. 136; <i>Journal historique sur les métiers du tems</i> , gennaio 1731, p. 105; <i>Mercur de France</i> , settembre 1731, p. 2209-2210; CAYLUS 1773 (1762), p. 35; DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, p. 319; CARNANDET 1855, p. 35; RÉAU 1959, p. 142; LEVEY 1993, p. 96; POLIGNAC 1998, p. 25, cat. 3; BAKER, HARRISON, LAING 2000, p. 757; RNOT 2002, II, n. 23, p. 117; DESMAS 2005b, p. 146, cat. 28; DESMAS 2016a, pp. 128-129, cat. 52; KIEVEN 2016, p. 311
43	CLEMENTE XII		1731	terracotta	San Francisco, California Palace Legion of Honor	terracotta - Roma, collezione privata; gesso con patina in bonzo (asta 2003 (Venezia, Semenzato, 4 maggio, lot 540), asta 2007 (Milano, Finarte, 17 aprile, lot 56); seconda versione in marmo realizzata per il cardinale Alessandro Albani (non pervenuta)	Cardinale Neri Corsini	CD, VIII, p. 149, 151-152, 156, 166, 220, 233; CARNANDET 1855, p. 35; RNOT 2002, II, n. 23, p. 117; DESMAS 2016a, pp. 116, 130-131
44	CLEMENTE XII		1730-1731	marmo	Firenze, Palazzo Corsini	-	Cardinale Neri Corsini	CD, VIII, p. 149, 151-152, 156, 166, 233; RÉAU 1959, p. 142; VETTER 1962, pp. 51-52, 68-69, fig. 6; ENGASS 1976, p. 26; LEVEY 1993, pp. 96-97; POLIGNAC 1998, p. 25, cat. 3; BAKER 2000, p. 757; DESMAS 2005a, pp. 146-147, cat. 29; DESMAS 2016a, pp. 130-131, cat. 53; KIEVEN 2016, p. 311, 313-314.
45	DUCHESSA DI BUCKINGHAM	-	1731-1732	terracotta	OPERA NON PERVENUTA	-	Duchessa di Buckingham	The Hague, Algemeen Rijksarchief, Collection Fagel, vol. 2049, lett. 58; BAKER, HARRISON, LAING 2000, p. 757
46	DUCHESSA DI BUCKINGHAM		1731-1732	marmo	Gran Bretagna, collezione privata	-	Duchessa di Buckingham	CD, VIII, p. 220; CARNANDET 1855, p. 35; RÉAU 1959, p. 142; BAKER, HARRISON, LAING 2000, p. 757; RNOT 2002, II, n. 23, pp. 116-117; NORCI CAGIANO DE AZEVEDO 2007, p. 279; DESMAS 2016a, p. 36; KIEVEN 2016, p. 311

47	MADAME VLEUGHELS		1732	marmo	Parigi, Musée du Louvre	H. Robert, <i>Le buste de Madame Vleughels</i> , 1760-1765, sanguigna, Varsavia, Bibliothèque de universitaire, Cabinet des Estampes, Z.B.D.4216	Nicolas Vleughels - regalo di nozze da parte di Bouchardon	RONOT 2002, II, n. 24, p. 118; <i>Journal historique sur les metiers du tems</i> , aprile 1732; CAYLUS 1973 (1762), p. 34; DEZAILLER D'ANGERVILLE 1787, p. 318; Varsovie, <i>Bibliothèque de l'université, ancienne collection Mariette</i> ; RÉAU 1959, p. 142, 147-149; SCHERF 1999, pp. 18-21; SCHERF 2002, pp. 47-49, n. 20; DESMAS 2016a, pp. 138-139, cat. 57.							
48	PIER LEONE GHEZZI	-	1732	terracotta	OPERA NON PERVENUTA	-	regalo da parte di Bouchardon	Biblioteca Casanatense, ms. 3765, fol. 23r, 5 settembre 1732; BAV, <i>Codice ottoniano 3116</i> , fol. 89v; DORATI DA EMPOLI 2008, p. 114; DESMAS 2012, pp. 299-300; KOPP 2015, pp. 481-484; DESMAS 2016a, pp. 116							
49	MARCHESE DI GOUVERNET		1736	terracotta	Parigi, Musée Jacquemart-André	-	Marchese di Gouvernet	LEVEY 1993, p. 96; GALLO 2007, p. 281; SCHERF 2010, pp. 114-115; DESMAS 2016a, 162-164, cat. 72.							
46	MARCHESE DI GOUVERNET		1736	marmo	Parigi, Musée du Louvre	-	Marchese di Gouvernet	LEVEY 1993, p. 96; GALLO 2007, p. 281; SCHERF 2010, pp. 114-115; DESMAS 2016a, 162-164, cat. 73.							
MICHELANGE SLOD'TZ (1705-1764)		SOGGIORNO ROMANO 1727-1746													
TITOLO		IMMAGINE DELL'OPERA		DATA		MATERIALE		COLLOCAZIONE		DERIVAZIONI		COMMITTENZA		FONTI	
TESTE COPIE DALL'ANTICO															
50	DEMOSTENE	-	1729	non specificato dalle fonti	OPERA NON PERVENUTA	-	esercitazione accademica	AN, O ¹ (Maison du Roi) 1923 A, p. 48; CD, VIII, p. 6; CD, XI, p. 224; SOUCHAL 1967, DESMAS 2012, pp. 127, 130-132, 350.							
51	VESTALE	-	1734-1737	non specificato dalle fonti	OPERA NON PERVENUTA	-	esercitazione accademica	AN, O ¹ (Maison du Roi) 1947, dossier 12, 15; SOUCHAL 1967, p. 657; DESMAS 2012, pp. 355-356							

	BUSTI PER COMMITTENZA PRIVATA							
52	NICOLAS VLEUGHELS		1734-1736	marmo	Paris, Musée Jacquemart-André	-	Nicolas Vleughels	CLAMORGAN 1924, pp. 43-50; RICCOBONI 1942, p. 301; SOUCHAL 1967, pp. 660-661, cat. 149; ARIZZOLI-CLÉMENTEL 1985, p. 74; WALKER 2000b, p. 289, pp. 288-289, cat. 157; DESMAS 2005, pp. 171-172
53	MARECHAL D'HARCOURT	-	1736	terracotta	OPERA NON PERVENUTA	-	Marechal d'Harcourt	CD, IX, p. 237
54	MARECHAL D'HARCOURT		1736	marmo	collezione privata	-	Marechal d'Harcourt	CD, IX, p. 237, 272; CLAMORGAN 1924, pp. 43-50; SOUCHAL 1967, p. 661; SHERF 2003, pp. 356-357
55	CARDINALE NERI CORSINI		1737	marmo	Roma, Palazzo Corsini, Accademia Nazionale dei Lincei	-	Cardinale Neri Corsini	NIBBY 1838, pp. 197-198; SOUCHAL 1967, pp. 661-662
56	CARDINALE TOUR DE L'AUVERGNE	-	1740-1742	stucco	OPERA NON PERVENUTA	-	Cardinale De la Tour d'Auvergne	GEORGE 1896, pp. 325-351; Bibl. Mun. De Vienne, ms. 34-28; SOUCHAL 1967, p. 664
57	CARDINALE TOUR DE L'AUVERGNE		1740-1742	marmo	Sarthe, Chateau du Lude	-	Cardinale De la Tour d'Auvergne	GEORGE 1896, pp. 325-351; Bibl. Mun. De Vienne, ms. 34-28; SOUCHAL 1967, p. 664
58	RE STANISLAS, DUCA DI LORENA		1740-1747	marmo	Nancy, Musée des Beaux Arts	-	pere Demenout	<i>Mercur de France</i> , febbraio 1751, p. 33; CLAMORGAN 1924, pp. 43-50; SOUCHAL 1967, p. 672

59	FRANÇOIS DE TROY		1745	terracotta	Roma, Villa Medici, Biblioteca	-	De Troy	SOUCHAL 1967, pp. 206, 211, 676, cat. 165; HODGKINSON 1972, 3, pp.101-104; SOUCHAL 1982, pp. 446-449; LEVEY 1993, p. 302, n. 72; DESMAS 2002, pp. 342-345; LERIBAULT 2016, p. 184
60	FRANÇOIS DE TROY		1745	marmo	Londra, Victoria & Albert Museum	Busto in gesso - Roma, Villa Medici, Gipsoteca	De Troy	SOUCHAL 1967, p. 206, 211, 676, pl. 19C; HODGKINSON 1972, 3, pp.101-104; SOUCHAL 1982, pp. 446-449; LEVEY 1993, p. 302, n. 72; DESMAS 2002, pp. 342-345; LERIBAULT 2016, p. 184
61	DUCA DI BEAUVILLIER		1742	marmo	collezione privata	-	non determinata	BASAN 1765, p. 9, n. 45; SOUCHAL 1966, pp. 127-129; SOUCHAL 1967, pp. 701-702, cat. 193..
62	CAVALIERE DELL'ORDINE DI SANTO SPIRITO		1746	marmo	Cambridge, Fogg Art Museum	-	non determinata	SOUCHAL 1967, p. 702, cat. 197; HOFMAN 1982, pp. 112-113; DESMAS 2002a, pp. 344-345.
BUSTI ALLEGORICO-MITOLOGICI								
63	CRYSE		1740	terracotta	Parigi, Musée du Louvre	1. terracotta - Stoccolma, National Museum (Inv. NMSk 2262); 2. biscuit - copia di Boizot del 1775, Sévrès, Musée de Céramique (Inv. MNC23461) 3. marmo - entrambi i pendant, coll. priv. (Sotheby's 2000)	privo di committeza	DESCHAMPS 1786, p. 6; SOUCHAL 1961, pp. 85-96; SOUCHAL 1967, pp. 658-659; BUKDAHL 1979, p. 22; DESMAS 2005d, p. 172, cat. 58.
64	CRYSE		1740	marmo	Lione, Accademia di Lione	-	Antoine de Lacroix-Laval	DESCHAMPS 1786, p. 6; COCHIN 1765, p. 3; CASTILLON 1775 (1766), p. 134; D'ANGERVILLE 1787, p. 369; PÉREZ 1998, p. 160, cat. 133; DESMAS 2005d, p. 172, cat. 58.

65	IPHIGENIA		1740	terracotta	Parigi, Musée du Louvre	1. marmo - oggi perduto, realizzata dallo stesso Slodtz (registrata dal testamento post mortem ANF, Minutier central, étude CVIII, liasse 423, 13 novembre 1764), in esposizione al Salon del 1759 (DIDEROT; Catalogue de la vente Slodtz, n. 43); 2. marmo - entrambi i pendant, coll. priv. (Sotheby's 2000)	Antoine de Lacroix-Laval	SOUCHAL 1961, pp. 85-96; SOUCHAL 1967, pp. 658-659; BUKDAHL 1979, p. 22; DESMAS 2005, p. 172	
66	IPHIGENIA		1740	marmo	Lione, Accademia di Lione		Antoine de Lacroix-Laval	DESCHAMPS 1786, p. 6; COCHIN 1765, p. 3; CASTILLON 1775 (1766), p. 134; D'ANGERVILLE 1787, p. 369; PÉREZ 1998, p. 160, catt. 132.	
RITRATTI PER MONUMENTI FUNEBRI									
67	MONUMENTO FUNEBRE A NICOLAS VLEUGHELS		1738-1740	marmo	Roma, San Luigi dei Francesi	gesso, ritratto a bassorilievo - Roma, Villa Medici, Gipsoteca	Marie-Thérèse Gosset	DE CHENNEVIERES, t. V, p. 31; MARIETTE 1853-1862, V, p. 224; CD, X, p. 50; BNF, <i>Cabinet des Estampes</i> , 1744; COCHIN 1765, p. 3; DEZAILLER D'ARGENVILLE 1787, p. 169; RICCOBONI 1942, p. 300; SOUCHAL 1967, 662-663; LEVEY 1993, pp. 108-109	
68	MAUSOLEO FUNEBRE AGLI ARCIVESCOVI DI VIENNA MONTMORIN E DE LA TOUR D'AUVERGNE		1740-1747	marmo	Vienna, Cattedrale di Saint Maurice	-	Cardinale De la Tour d'Auvergne	ASR, <i>30 Notai Capitolini</i> , Ufficio 39, vol. 323, ff. 229-238 COCHIN 1765, p. 3; GEORGE 1896, pp. 325-351; CLAMORGAN 1924, pp. 43-50; SOUCHAL 1967, pp. 291-309, 666-670; LEVEY 1993, pp. 108-111; DESMAS 2012, pp. 65, 204, 263	
69	MONUMENTO FUNEBRE AL MARCHESE GREGORIO CAPPONI		1745-1746	marmo	Roma, San Giovanni dei Fiorentini	-	Marchese Gregorio Capponi	BAV, <i>Codice Ottoboniano 3117</i> , c. 124; ASC, <i>Archivio Cardelli</i> , carte diverse, divisione I, t. 65, mazzo VII, n. 36 C, 36 D, 36 E, 36 F; BAV, <i>Capponiani</i> , 293, fol. 259v-260; ROISECCO 1750, II, p. 58-60; <i>Diario Ordinario</i> , n. 4554, 1 ottobre 1746; COCHIN 1765, p. 3; VENUITI 1767, II, p. 63; CICOGNARA, VI, p. 315; RICCOBONI 1942, p. 301; SOUCHAL, 1967, pp. 675-676; BUKDAHL 1979, p. 22; NAVA CELLINI 1982, pp. 30, 41; LEVEY 1993, p. 109, 115; DESMAS 2012, p. 393	