

Wiebke Fastenrath Vinattieri

**Sulle tracce del primo Neoclassicismo.
Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in
Italia (1738-1740)***

Abstract

Vom 13. Mai 1738 bis zum 7. September 1740 befindet sich der sächsische Kurprinz Friedrich Christian (1722-1764) auf seiner Italienreise. Sein eigenhändig geschriebenes Reisejournal, sowie die Berichte seines Tutors geben einen tiefen Einblick in das aktuelle Kunstgeschehen in Rom. Friedrich Christian wird durch die Fürsorge der Kardinäle Alessandro und Annibale Albani mit der intellektuellen Elite und mit den namhaftesten in Rom wirkenden Künstlern sowie mit der Kunst Raphaels und der bolognesisch-römischen Barock-Klassizisten bekannt beziehungsweise vertraut gemacht. In der römischen Akademie der Arkadier und in der Académie de France kommt er mit dem Ideal der Simplizität und der 'Nachahmung' der Antike in Berührung. Auf seinem Rückweg von Rom nach Venedig ist hierfür der Aufenthalt bei Scipione Maffei in Verona bezeichnend. In Venedig schließlich kann im besonderen Friedrich Christians Kenntnis von der Inventarisierung des dortigen 'Statuario Pubblico', der ehemaligen Antikensammlung in der Antisala der Bibliothek von San Marco verzeichnet werden. Friedrich Christian kehrte mit diesen neuen Eindrücken nach Dresden zurück, wo Anton Raphael Mengs seine Karriere als Künstler begann und ein paar Jahre später sich Johann Joachim Winckelmann aufhielt. Unter der Obhut des Kardinals Alessandro Albani sollten Mengs und Winckelmann dann in Rom die malerische und theoretische Grundlage für den Klassizismus schaffen.



fig. 1a



fig. 1b



fig 1c

<1>

Quando all'età di sedici anni il principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia il 12 maggio 1738 iniziò il suo viaggio alla volta dell'Italia, viaggio che si protrasse poi fino al 7 settembre del 1740, poteva ormai contar in proposito su una tradizione della sua famiglia, che già in precedenza era stata attratta dalle meraviglie di questo paese. [1] Il viaggio di Friedrich Christian mostra però, rispetto a quelli dei suoi predecessori, un carattere, per così dire, più programmatico e cioè con spiccati intenti politico-ecclesiastici, di erudizione personale e di formazione estetica. La meta del suo viaggio fu esclusivamente l'Italia. Sappiamo dai primi diari del giovane che già precocemente, e fino alla sua partenza, egli fu istruito in modo piuttosto ampio nell'architettura, nel disegno e nella pittura dall'architetto di corte Zacharias Longuelune, che era un esponente dello stile barocco classicheggiante di scuola francese. [2] Di questo periodo si sono conservati due libri di disegni di soggetto figurativo eseguite dal principino, che aveva tredici anni quando regalò al padre, nel 1735, in occasione del suo trentanovesimo compleanno, il primo di questi volumi contenente 95 schizzi a sanguigna. (fig. 1 a-c) Questo ed anche il secondo, che porta la data del 1736, seguono esattamente il

modello dei primi due libri dell'opera di Johann Daniel Preißler (1666-1737), intitolata "Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich verfaßte Reguln deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kan", che consta di tre volumi. [3] (fig. 2 a-b)



fig. 1a

fig. 1b

<2>

Preißler, un pittore che aveva soggiornato tra il 1688 ed il 1696 a Venezia e a Roma, nel 1704 era stato nominato direttore dell'Accademia di Belle Arti di Norimberga e aveva qui fondato, nel 1716, una scuola civica di disegno per la formazione di artigiani e artisti. [4] E proprio a fini didattici egli preparò, tra il 1721 e il 1725, la predetta opera, che inizia col disegno dell'orecchio e dell'occhio umano per passare poi – sempre illustrando un metodo in tre passi – al corpo umano ritratto in diverse posizioni; il terzo volume, che consiste in bellissime incisioni di figure di natura religiosa e mitologica e che si prefiggeva di insegnare il trattamento dei tessuti e l'uso della luce e dell'ombra nella modulazione delle figure, probabilmente non fu più oggetto di studio da parte del principe. Questa formazione giovanile costituisce un elemento importante per determinare la capacità del principe di formarsi giudizi propri sull'arte e mostra l'interessante fatto che il suo insegnante francese, che certo conosceva i metodi formativi seguiti all'Académie Royale di Parigi, preferì seguire la tradizione accademica di Norimberga, che era stata iniziata nel 1675 da Joachim von Sandrart. Sui metodi dell'accademia di Dresda, che esisteva già dal 1697, sappiamo poco; nondimeno, poiché essa si trovò dal 1727 al 1748 sotto la direzione del primo pittore di corte Louis de Silvestre, un allievo di Charles Le Brun, è lecito supporre che la formazione seguisse i principi dell'accademia francese. [5]

<3>

Con riferimento al 16 marzo 1738 Friedrich Christian annota sul diario: "J'apris le meme soir l'agréable nouvelle que S.M. le Roi m'avoit donné la permission d'aller voyager en Italie et de commencer ce voyage en accompagnant La Reine Epouse jusqu' a Naples." Segue poi un breve elenco delle persone che dovevano stare più vicine al principe durante il viaggio: al primo posto si trova il Grand Maître Comte de Wackerbath-Salmour; seguono poi il Chambellan Comte de Brühl (Hans Moritz), il Gentilhomme de la Chambre Rosowosowski, il Confesseur R. P. Breindl, il Secretaire Pallavicini, il Medecin Violante, il Cassier Klinckicht e i deux Pages Wilkonski e C. Salmour. [6] Di questo viaggio si è conservato il cosiddetto Journal du voyage, in tre volumi, scritto di propria mano dal principe in lingua francese. (fig. 3) Esso si trova nell'Archivio di Stato Principale della Sassonia, a Dresda e, non essendo stato mai pubblicato, è stato finora poco studiato. [7] In questo archivio si trovano anche tutti i rapporti che il Conte Wackerbarth-Salmour spedì durante il viaggio a Varsavia e a Dresda al Re Augusto III o, per essere più precisi, al suo ministro, Conte Heinrich von Brühl. [8]

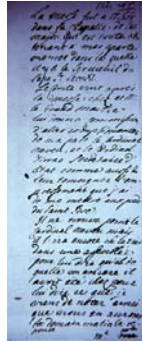


fig. 3

Il soggiorno del principe a Roma

<4>

Il principe iniziò il suo viaggio assieme alla sorella Maria Amalia, che doveva andare sposa a Carlo III, re delle due Sicilie accompagnandola fino a Napoli. Il viaggio ebbe un carattere ufficiale, come ci testimoniano i tanti atti di omaggio da loro ricevuti in tutte le parti d'Italia. Dopo la permanenza a Napoli e le cure ad Ischia per lenire i gravi dolori di cui soffriva alla colonna vertebrale e che gli paralizzavano quasi le gambe, Friedrich Christian arrivò a Roma il 19 novembre 1738. [9] Egli giunse di notte da porta S. Giovanni e notò subito con interesse la facciata di S. Giovanni in Laterano e le antichità romane; passò quindi dal Colosseo, per giungere poi a palazzo Albani, presso S. Carlo alle Quattro Fontane, dove alloggiò quasi per un anno, fino al 3 ottobre 1739, ospite dei cardinali Annibale e Alessandro Albani. [10] Legami tra la corte di Sassonia e Annibale Albani esistevano almeno dal 1710, anno in cui Augusto il Forte, divenuto poi Augusto II, re di Polonia, fu spinto dalla ragion di Stato a fare convertire al cattolicesimo suo figlio Friedrich August II, divenuto poi Augusto III di Polonia e padre di Friedrich Christian, per rendere possibile la sua successione al trono polacco. [11] La permanenza di Friedrich Christian in questo palazzo, sotto la protezione della famiglia Albani, ebbe una grande influenza su di lui: non solo perché poté ammirare le importanti collezioni di quadri da loro possedute, tra cui figuravano alcuni Raffaello e numerose tele e disegni di pittori del '500 e '600, fra i quali quelli della scuola bolognese come Annibale Carracci, Domenichino, Guido Reni, e di seguaci di Andrea Sacchi, come Carlo Maratta; [12] ma anche perché ebbe modo di conoscere le ricche collezioni di antichità, i disegni di architettura e la grande biblioteca di Alessandro Albani. [13] E furono certamente anche gli Albani che gli resero possibile l'accesso ai circoli culturali di Roma e agli ambienti ecclesiastici, e segnatamente, a causa di Annibale Albani, a quelli gesuitici.

<5>

Dal 'Journal du voyage' sappiamo che in Friedrich Christian si sviluppò un notevole interesse per l'archeologia classica e che perciò si fece leggere dal segretario Pallavicini descrizioni delle antichità da poco ritrovate a Portici ed inventariò personalmente dei piccoli reperti antichi, che erano stati acquistati dal suo Grand Maître Joseph Anton Gabaleon, Conte di Wackerbath-Salmour. [14] Dal tipografo e libraio Girolamo Mainardi di Urbino, che era allora attivo in Roma, particolarmente per conto del Vaticano, ricevette un dono nel dicembre del 1738, per sé stesso e per i suoi familiari, cinque esemplari di un'opera a lui dedicata, intitolata 'Picturae antiquae Cryptarum Romanarum et Sepulchri Nasonum', [15] che finora non è stato possibile trovare. Oltre alle visite più tipiche, come quella al Belvedere del Palazzo Vaticano ed al Campidoglio - a proposito della quale ricorda il museo delle statue antiche che papa Clemente XII aveva qui da poco realizzato - vide anche diverse ville, fra cui Villa Medici, dove ammirò in modo particolare alcune statue antiche; e Villa Borghese, dove erano raccolte anche statue moderne. [16] L'interesse e la curiosità di Friedrich Christian non si limitavano però all'antichità classica, ma si estendevano più in generale a tutti gli studi antiquarii, come avremo modo di vedere in seguito.

<6>

Il 21 dicembre del 1738 Annibale Albani gli regalò 18 volumi, contenenti le incisioni di tutte le cose più notevoli della Roma antica e moderna (si trattava probabilmente di volumi costituiti da incisioni rilegate, che potevano in gran parte provenire dallo stampatore De' Rossi, allora famoso in Roma e che aveva una grandissima produzione di questo genere). [17] Da questo dono – che in ragione del momento in cui fu fatto non può essere considerato come un semplice ricordo di Roma per un ospite che parte – si può presumere che Friedrich Christian dovesse essersi formato una grande conoscenza dell'arte romana; conoscenza da cui doveva iniziare per Dresda un nuovo sviluppo artistico. Questa formazione culturale del principe fu in larga parte guidata: così ad esempio si può notare, anche se in linea con la sua profonda religiosità, un suo grande interesse per l'architettura e l'arte sacra ed in particolare per quelle gesuitiche, sicuramente incoraggiato dagli ambienti ecclesiastici che lo circondavano. Ed anche la sua ammirazione per la pittura del classicismo barocco, confermata più di una volta – sia per Domenichino, di cui descrive in dettaglio gli affreschi di Grottaferrata che per Andrea Sacchi, che stima uno dei più grandi pittori moderni, o per Maratta, che considera un personaggio-chiave della pittura romana recente e che non manca di nominare a proposito della sua visita al Duomo di Siena – fa presumere una influenza su di lui dei fratelli Albani. [18] Ambedue cardinali, erano infatti grandi mecenati e conoscitori finissimi dell'arte dei loro tempi.

<7>

Era divenuta usanza che un principe, nel corso del suo Grand Tour, si facesse ritrarre; e così fece anche Friedrich Christian, con la differenza che nel suo caso non si trattò semplicemente del poter disporre di un ritratto come piacevole ricordo del viaggio, da conservare e da mostrare in seguito; ma quello divenne più che altro un modo di documentare i nuovi sviluppi stilistici di Roma e di possedere un'opera degli artisti prescelti, in vista di possibili commissioni o di un incarico alla corte. [19] Come risulta da precise annotazioni in proposito sul 'Journal', per il ritratto di Friedrich Christian furono scelti tre artisti: lo scultore romano Pietro Bracci, il pittore marchigiano Sebastiano Ceccarini ed il pittore francese Pierre Subleyras, che dei tre era fino ad ora l'unico noto come ritrattista del giovane. Viene spontaneo chiedersi per quale ragione siano stati scelti proprio quei tre e non altri.

<8>

Iniziando a parlare di Pietro Bracci, che secondo il 'Journal' cominciò a fare un modello di Friedrich Christian in creta già il 31 dicembre 1738, [20] si deve purtroppo constatare che non si hanno più notizie né del modello né dell'opera finale. Dal 'Journal' risulta che Friedrich Christian fece diverse sedute per l'artista e che il modello era stato completato con soddisfazione di entrambi, modello che doveva essere poi - secondo l'indicazione del principe - scolpito in marmo per il Camerlengo Cardinale Annibale Albani. [21] In quegli anni Pietro Bracci era uno dei primi scultori di Roma: aveva infatti realizzato vari rilievi per il vestibolo della nuova facciata di S. Giovanni in Laterano e per la cappella Corsini, consacrata ad Andrea Corsini, nella stessa chiesa. Ambedue, facciata e cappella, furono costruite tra il 1732 ed il 1735, sotto l'egida dell'allora pontefice Clemente XII Corsini, dall'architetto fiorentino Alessandro Galilei. Questi, partendo dal 'Classicismo barocco' della facciata, giunse ad uno stile pressoché Neoclassico nella cappella ([fig. 4](#)), che presenta colori delicati come il rosa, il violetto leggero e l'azzurrognolo sfumato, combinati con marmi e stucchi bianchi e con dorature che danno al tutto una certa opulenza.



fig. 4

<9>

La particolarità di questa cappella consiste nella sua preziosa 'semplicità' e nella sua composizione stilisticamente conseguente in ogni dettaglio. L'architettura, arricchita da sculture e rilievi, mostra una riproposizione di moduli stilistici antichi, mutuati sia dall'elaborazione teorica dell'Alberti, che dallo studio di reperti archeologici originali. [22] Nelle forme e nella scelta del materiale è documentato un desiderio di eternità assoluta. Dal 'Journal' di Friedrich Christian sappiamo che egli visitò la cappella in questione il 20 novembre e che gli piacque molto: "è di una grande magnificenza" – dice – , e stava con questo suo giudizio in netta contrapposizione con alcuni degli suoi contemporanei, che trovavano la cappella "minuta e secca", come lo definisce ad esempio Francesco Valesio. [23] Dell'edificazione della cappella si occupò il cardinale Neri Corsini, nipote del Papa, a cui Friedrich Christian fece ripetute visite nel corso del suo soggiorno romano. [24] Quello possedeva una ricca e celebre collezione di quadri – di cui Friedrich Christian stimò bellissime le pitture di Raffaello e della sua scuola – e delle notevoli raccolte di statue antiche, oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. In palazzo Corsini alloggiava dal 1732 lo studioso fiorentino Giovanni Gaetano Bottari, che vi seppe creare un punto d'incontro di uomini di cultura e di studiosi dell'antichità. [25] Furono questi, tra gli altri, gli ambienti in cui nacquero le nuove idee a proposito della bellezza, della semplicità e della limpidezza stilistica degli antichi.



fig. 5

<10>

Pietro Bracci, presente nella cappella col suo rilievo del 'Miracolo di Sant'Andrea Corsini' (1732), riprende in modo evidente queste idee, infatti l'opera riflette il suo interesse per i rilievi antichi romani del periodo classico. La scena rappresentata, infatti, consta di poche figure poste in una successione ben distinta di piani. (fig. 5) Bracci aveva assunto, nella sua formazione, un influsso marattesco e aveva lavorato sotto il caposcuola Camillo Rusconi. Era inoltre uno dei più colti scultori di Roma. Aveva infatti studiato Lettere presso i Gesuiti, ed era dal 1724 membro dell'Arcadia col nome di Gilisio Niddano; [26] Accademia della quale avremo ancora modo di parlare in seguito. Bracci fu anche incaricato del restauro di sculture e monumenti antichi ed ebbe così l'opportunità di conoscere Alessandro Albani, per conto del quale restaurò, nel 1734, la celebre statua dell'Antinoo Capitolino. Il monumento funebre del cardinale Fabrizio Paolucci, nella chiesa di S. Marcello al Corso, in Roma, che Bracci realizzò nel 1726, mostra già una tendenza dell'artista al Neoclassicismo, come ci testimoniano l'eleganza e la semplicità dell'opera, nonché la sobrietà di colore dei marmi, caratteristiche a quei tempi ancora ignote; ed è evidente in esso il riferimento ai monumenti funebri di Raffaello nella cappella Chigi. (fig. 6) [27] Di questa opera di Bracci esisteva

un'incisione nel Gabinetto reale dei disegni e delle stampe di Dresda, probabilmente portatavi da Friedrich Christian al ritorno dal suo viaggio. [28]



fig. 6

<11>

Il principe seguì con interesse anche la realizzazione della grande opera che l'artista, dal 1736, stava facendo per conto della città di Roma e per cui fu molto celebrato dai suoi contemporanei. Si trattava della statua in bronzo di papa Clemente XII, che, come dice Friedrich Christian nel suo diario, doveva essere collocata nel museo del Campidoglio, di fronte alla statua di Innocenzo X, opera dello scultore Alessandro Algardi. (fig. 7) Per questo motivo, il 27 settembre 1739, il principe visitò la fonderia di Francesco Giardini ed impressionato dall'opera, che purtroppo è andata perduta, portò a Dresda, per il padre, un'incisione, realizzata da Rocco Pozzi, raffigurante il modello fattone dal Bracci nel 1735. [29] Sempre a testimonianza del grande interesse di Friedrich Christian per gli artisti a lui contemporanei possiamo ricordare come egli, proprio all'inizio del suo soggiorno romano, visitasse il cantiere della Fontana di Trevi per la quale, in seguito, proprio il Bracci eseguì il gruppo principale del Nettuno, secondo i disegni di Nicola Salvi, un architetto che, assieme a Galilei e a Ferdinando Fuga, progettava con uno stile che si muoveva decisamente verso il Neoclassicismo. [30] Per dare almeno un'idea dello stile dello scultore e delle sue capacità come ritrattista, riporto a corredo del testo, delle riproduzioni fotografiche del busto del cardinale Fabrizio Paolucci (fig. 8) nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo in Roma, risalente al 1725, e di quello dell'abate Marucelli (fig. 9), che si trova nella Biblioteca Marucelliana di Firenze e che è del 1749. Entrambi denotano una grande capacità tecnica ed una certa predilezione per la semplicità. Il busto di Firenze mostra una maggiore linearità del tratto. Bracci terminò il 22 gennaio 1739 il modello del busto del principe che, come scrisse Friedrich Christian stesso, gli "assomigliò tutto affatto" e lo soddisfece pienamente. Si può supporre, per analogia con le sculture in fotografia, che il busto avesse in sé ancora tratti caratteristici del tardo Barocco, ma già temperati da una rilevante tendenza ad una classica severità, indice della ricerca di nuove possibilità.



fig. 7



fig. 8



fig. 9

<12>

Il 23 gennaio 1739 venne poi, su indicazione di Annibale Albani, il turno di Sebastiano Ceccarini (1703-1783). [31] Il pittore, nato a Fano, era stato prima un allievo e poi un

collaboratore di Francesco Mancini (1679-1758), anch'egli oriundo dalle Marche e precisamente di Sant'Angelo in Vado. Mancini fu influenzato nella sua formazione dal classicismo dei pittori bolognesi, soprattutto di Annibale Carracci; e dagli ideali di 'grazia' del Correggio. A Roma poi, dove l'artista si recò nel 1724, venne in contatto con l'opera dell'ultimo Maratta e della sua cerchia ed ebbe modo di porre a confronto con essa gli influssi della scuola veneta da lui ricevuti attraverso Francesco Trevisani; per mostrarne lo stile viene qui riportato il suo quadro 'Cristo in Gloria con i santi Clemente e Ignazio d'Antiochia', del 1732 / 33, che si trovava nella cappella Albani della chiesa di San Francesco ad Urbino. (fig. 10) [32] Nel 'Journal' è registrata, in data 30 aprile 1739, una visita di Friedrich Christian all'atelier del Mancini, dove il principe vide un'opera che Alessandro Albani gli aveva commissionato e che, secondo quanto ci dice Wackerbarth-Salmour, rappresentava l' "Apoteosi di Alessandro Magno avanti di Giove Ammone". Purtroppo finora non è stato possibile ritrovare traccia di questo dipinto. [33]



fig. 10

<13>

Ad ogni modo il pittore fu molto apprezzato da Friedrich Christian, che lo definì "il certamente più renomato che c'è in questo momento a Roma". [34] Il Mancini e il Ceccarini erano altrettanto stimati da Papa Clemente XII, dagli alti prelati e dalla nobiltà romana. Ceccarini, che aveva assimilato lo stile del Domenichino, del Reni e del Maratta, direttamente e per tramite del Mancini (fig. 11), attorno al 1735 venne a conoscenza, a Venezia, della maniera di Rosalba Carriera. Dopo il 1740, egli si orientò verso pittori come Pompeo Batoni e Pierre Subleyras, che lo portarono verso il Neoclassicismo, per anticipare, infine, in alcuni ritratti, lo stile di Anton Raphael Mengs. [35] Del ritratto di Friedrich Christian, purtroppo, non è rimasta traccia alcuna, ma, per dare un'idea dello stile del pittore fra la fine degli anni trenta e la metà degli anni quaranta, che è contraddistinto da un Neoclassicismo in nuce avvolto da un'aura Rococò, vengono qui riportati il ritratto dell'abate camaldolese Francesco Zaghis, fatto nel 1739 a Venezia (fig. 12) e un quadro raffigurante l'Allegoria dei Cinque Sensi, del 1745. (fig. 13) La loro differenza di stile è dovuta certamente anche al diverso soggetto e si può partire da questa considerazione per supporre che il ritratto del principe ereditario di Sassonia dovesse mostrare una solennità che ben si prestava a portare i segni di questa nuova tendenza stilistica.



fig. 11



fig. 12



fig. 13

<14>

Pierre Subleyras, nato nel 1699 a Saint-Gilles-du Gard, fu il ritrattista cui Friedrich Christian, in linea con l'opinione del suo Grand Maître, conte di Wackerbarth-Salmour, dette maggiore importanza. Questa preferenza può desumersi dal fatto che il pittore fece ben tre ritratti del principe e che gli fu inoltre proposto un incarico presso la corte di Dresda, come risulta da un promemoria, scritto dal Ciambellano Hans Moritz di Brühl, fratello minore del noto Primo Ministro Heinrich, conte di Brühl, e pubblicato da Steffi Roettgen. [36] Subleyras, che compì la sua formazione presso un allievo di Maratta, il francese Antoine Rivalz, dall'autunno 1728 fu a Roma come borsista dell'Accademia di Francia, che lasciò poi nel 1735, dedicandosi in modo particolare ai generi del ritratto e della pittura storica. Nel 1739 sposò la miniaturista Maria Felice Tibaldi, figlia di Giovanni Battista Tibaldi, che era musicista presso la Curia romana. La Tibaldi aveva, oltre a indiscutibili capacità artistiche personali, anche buone conoscenze nel clero romano. Così Subleyras fu probabilmente raccomandato al principe da Annibale Albani, di cui godeva i favori. Uno dei suoi più grandi protettori fu però il cardinale Silvio Valenti Gonzaga, per intercessione del quale fu scelto in seguito per ritrarre il nuovo papa Benedetto XIV. [37]

<15>

Qualificato nel 'Journal' come "fameux", Subleyras iniziò il suo lavoro per Friedrich Christian il 6 aprile del 1739; [38] a questa prima seduta ne seguirono numerose altre, che si protrassero a volte per giornate intere, come risulta dal diario stesso. Finora ci erano noti solamente due ritratti del principe ad opera di questo artista; ritratti che si differenziano l'uno dall'altro principalmente per lo sfondo. (fig. 14, 15) Quello ufficiale, che Friedrich Christian spedì a suo padre da Roma il 27 agosto, si trova ora alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda e rientra in una tipologia comune a quei tempi, rappresentando un sovrano in vesti di comandante militare davanti ad un paesaggio naturalistico. [39] Il 26 agosto il pittore glielo fece vedere un'ultima volta assieme ad una copia fatta da lui stesso. Possiamo poi apprendere, da quanto scrisse il principe stesso, che la copia del "ritratto avanti la natura" era destinata al ministro Brühl. [40] Finora non identificata in questa sua peculiare connessione col dipinto che è a Dresda, essa si trova a Varsavia e si distingue dall'originale per le misure più ridotte. [41] Il secondo ritratto conosciuto, che come detto si distingue dal primo per lo sfondo, era invece destinato al Grand Maître ed è indicato da Friedrich Christian come "il secondo originale". [42] È degno di nota il fatto che di questo quadro, che si trova oggi in una collezione privata a Londra, ci era sinora ignoto il destinatario originale. Steffi Roettgen ha giustamente messo in luce la forza dirompente della presenza di S. Pietro e di Castel Sant'Angelo sullo sfondo di un ritratto dell'erede al trono di Sassonia, che era rimasta, al contrario della corte, protestante. [43]



fig. 14

fig. 15

<16>

A questo punto dobbiamo dedicare qualche cenno biografico a questo personaggio. Il conte Wackerbarth-Salmour, Grand Maître della corte di Dresda, era nato nel 1685 a Torino e venne adottato da August Christoph, conte di Wackerbarth, generale, diplomatico e governatore di Dresda sotto Augusto il Forte, all'età di ventidue anni quando iniziò a prestare i suoi servigi al Principe Elettore di Sassonia. Tra il 1728 e il 1730 Wackerbarth-Salmour si

trovò a Vienna, nel 1730 con l'incarico ufficiale di ambasciatore del Regno di Polonia presso la corte imperiale; mentre nel 1731 fu mandato a Roma come inviato speciale della corte di Polonia presso il Papa. Sempre nello stesso anno, tornato a Dresda, fu nominato educatore del principe Friedrich Christian. [44] Il conte si fece ritrarre dalla pittrice Rosalba Carriera, in un pastello che si trova oggi alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, ma non sappiamo in quale occasione. (fig. 16) Il ritratto mostra un uomo ancora giovane, che in quel momento doveva sicuramente avere meno di cinquantacinque anni, età che aveva però raggiunto quando, nel 1740, si trovò con Friedrich Christian a Venezia. Si potrebbe perciò supporre che il conte si fosse fatto ritrarre dalla pittrice quando ella, nel 1730, soggiornò presso la corte imperiale di Vienna ed egli aveva quarantacinque anni. [45]



fig. 16

<17>

Wackerbarth-Salmour fu ritratto con un libro in mano, cosa che voleva rendere palese il suo interesse per gli studi. Egli era infatti noto a Dresda per la sua erudizione, per il suo interesse per le scienze e le arti, oltre che per le sue doti di conciliatore di conflitti confessionali; un insieme di caratteristiche che ci dà l'immagine di un uomo aperto alle nuove tendenze dell'Illuminismo, [46] mentre non si sapeva fino ad ora niente della sua gioventù e della sua formazione intellettuale. Grazie alle notizie scritte da Friedrich Christian nel 'Journal' durante il suo soggiorno a Venezia, veniamo ora a sapere che il conte frequentò per alcuni anni il Collegio dei Nobili, a Parma. [47] Questo collegio, gestito dai Gesuiti, era uno dei primi d'Europa e venne frequentato da nobili provenienti da ogni parte del continente che in questo ambiente di carattere cosmopolita ricevette una solida istruzione culturale e religiosa. [48] Quando il conte, ormai cinquantenne e pieno di esperienza di vita, prese l'incarico di educatore del giovane principe ereditario, egli esercitò certamente un grande influsso intellettuale sul suo allievo e, grazie alle sue precedenti attività, riuscì a muoversi con disinvoltura sia nei circoli degli studiosi che in quelli ecclesiastici.

<18>

Il quadro di Subleyras per Wackerbarth-Salmour mostra, sia la particolare stima del principe per il suo tutore, sia l'importanza che per lui ebbe il soggiorno a Roma, a cui dava anche il significato di una nuova conferma della fede cattolica della corte di Sassonia e Polonia. Il dipinto, che si presta col suo sfondo a due possibili interpretazioni, quella politica e quella di ricordo del Grand Tour, era una novità, rispetto al tipo di ritratto usuale prima di Pompeo Girolamo Batoni [49]: solo Francesco Trevisani, infatti, aveva già posto nello sfondo di alcuni ritratti monumenti di Roma. Subleyras era particolarmente stimato da Wackerbarth-Salmour, che scrisse al Re di avere molto apprezzato il disegno, il portamento, la composizione ed i colori del ritratto. [50] La perfezione dei particolari, l'aspetto nobile e pacato del principe, la scelta dei colori, come ad esempio il blu e il bianco del mantello, indicano l'avvento dello stile neoclassico. Tra il pittore, il principe e Wackerbarth si sviluppò un dialogo sull'arte: così Wackerbarth, il 3 maggio del 1739, portò a Friedrich Christian un quadro di Vernet che Subleyras gli aveva mandato in visione. Il principe così si esprese in proposito: "Il quadro è molto bello, ma ci sono debolezze nei colori". [51] Friedrich Christian era un buon conoscitore del mondo artistico romano, come ci testimoniano le sue visite all'Accademia di

San Luca e all'Accademia di Francia. Egli visitò l'Accademia di San Luca nel 1738, precisamente il 30 dicembre. In quell'occasione si fece mostrare diversi quadri e disegni dei più stimati accademisti. [52] In quel momento aveva la carica di principe dell'Accademia il pittore Agostino Masucci, il preferito da Clemente XII. Masucci era l'ultimo discepolo del Maratta e seguiva il suo canone estetico, che prendeva a modello Raffaello ed i Bolognesi, secondo quanto stabilito anche nei trattati dell'Agucchi e del Bellori. L'imitazione dei maestri era però divenuta, col tempo, sempre più una semplice riproposizione e giustapposizione di moduli predefiniti ed era venuta così a mancare l'invenzione propria e lo studio della natura e dell'antichità. [53]

<19>

Friedrich Christian partecipò poi, il 10 gennaio del 1739, alla premiazione del Concorso Clementino del 1738, che si tenne in Campidoglio e che fu resa particolarmente fastosa ad opera del protettore dell'Accademia, Annibale Albani, proprio a causa della presenza del principe. Anche l'Accademia degli Arcadi, che aveva stretti rapporti coll'Accademia di San Luca, partecipò a questa cerimonia e in questa occasione i suoi membri ebbero modo di lodare il principe e suo padre con numerosi sonetti ed epigrammi e con una canzone finale. [54] Il principe conosceva bene gli Arcadi romani, perchè li frequentava, incontrandoli nel cosiddetto Bosco Parrasio, sul Gianicolo, e fu nominato accademico onorario, con lo pseudonimo di Savoir de Teagene. [55] L'Arcadia, della quale furono membri anche numerosi artisti, ebbe un grande influsso sullo sviluppo del Neoclassicismo in letteratura. Qui si elaborò e si iniziò ad applicare la formula della semplicità, del buon gusto; e ad esaltare il nuovo ideale di bellezza, reagendo agli eccessi del Barocco. [56]

<20>

La visita del principe all'Accademia di Francia avvenne il 13 aprile, una settimana dopo che Subleyras aveva iniziato il suo ritratto. Friedrich Christian fu particolarmente colpito dalla bellezza delle sculture e delle copie antiche. [57] Questa Accademia aveva preso in quel periodo il sopravvento nel mondo artistico romano, volgendosi contro le semplici riproduzioni figurative di maniera marattesca ed impegnandosi nello studio della natura e dell'antichità. [58] Proveniente da quell'ambiente, Subleyras fu un precursore del Neoclassicismo, influenzando, dopo il 1740, pittori come Ceccarini o l'amico Pompeo Batoni. Friedrich Christian ricevette in regalo dal pittore francese un quadro in cui si annuncia già questo stile nuovo, in cui si riconosce l'influsso sia di Poussin che di Veronese: si tratta del 'Cristo dal fariseo Simone', che si trova oggi nella Gemäldegalerie di Dresda. (fig. 17) Questo quadro rappresenta una versione più ridotta di quello che aveva dipinto, fra il 1735 e il 1737, per il refettorio del monastero di Santa Maria Nuova, ad Asti, in Piemonte; oggi è al Louvre. [59] La novità stilistica della pittura di Subleyras, che dà già corpo all'ideale del Neoclassicismo, fu ben riconosciuta da Wackerbarth-Salmour e Hans Moritz von Brühl.



fig. 17

Il viaggio da Roma a Venezia: le soste a Modena e a Verona

<21>

Friedrich Christian partì da Roma il 14 ottobre del 1739 alla volta di Venezia. In tale viaggio egli attraversò e soggiornò in molte città fra le quali, per abbreviare, menzioneremo solo Modena e Verona. Durante il suo soggiorno modenese, recentemente indagato da Fabio Marri e Maria Lieber, fece la conoscenza di Ludovico Antonio Muratori. [60] Inoltre vide e descrisse con una certa cura le pitture – in particolare quelle di Correggio – della collezione del duca Francesco III, dal quale la corte di Sassonia dovette acquistare nel 1746 il nucleo più importante dei cento quadri, che formano fino ad oggi la parte più preziosa della galleria di Dresda. [61] L'interesse antiquario e storico del principe, frutto dell'educazione ricevuta da Wackerbarth-Salmour, ebbe modo di manifestarsi anche a Verona, allora centro intellettuale di letterati e di studiosi dell'antichità. Scipione Maffei, cosmopolita, poeta aristocratico e studioso universale, era in quel periodo la persona-chiave che costituiva il tratto d'unione tra i circoli eruditi di Roma e quelli del Veneto. Friedrich Christian ne aveva già fatto la conoscenza all'Accademia degli Arcadi, a Roma e ci dà notizia sul 'Journal' di diverse conversazioni avvenute tra il Wackerbarth-Salmour e il Maffei, che avevano entrambi frequentato il collegio dei nobili, a Parma. [62] In quel periodo il Maffei aveva già pubblicato, nel 1732, la sua celebre opera storica 'Verona illustrata', dedicata all' "inclita Repubblica Veneta unica discendenza della Romana", corredata dalle incisioni di Andrea e Francesco Zucchi, riproducenti disegni del Tiepolo e del Balestra. [63]

<22>

Al tempo della visita del principe, Maffei stava progettando già da un po' di costruire, di fronte al teatro Filarmonico, il suo museo lapidario, che poté poi realizzare tra il 1744 e il 1746, costituito da un portico di tre ali con colonne doriche che racchiude un atrio. Qui poi egli si propose di presentare gli oggetti secondo una classificazione storico-topografica, seguendo quindi un criterio filologico; il che era affatto nuovo rispetto alla visione principalmente estetica che fino ad allora si era avuta riguardo ai reperti archeologici. [64] Accompagnato dal Maffei stesso a visitare le cose più notevoli di Verona, Friedrich Christian venne con certezza a contatto con queste nuove idee che si ricollegavano alle teorie 'funzionali' del Lodoli e alla riscoperta del gusto classico e che costituirono un terreno propizio all'avvento al Neoclassicismo; anche se in seguito proprio Johann Joachim Winckelmann disse di essere rimasto abbastanza deluso dall'assetto del museo, per la sua supposta mancanza di estetismo. [65]

Il soggiorno a Venezia



fig. 18a



fig. 18b

<23>

Il 21 dicembre 1739 Friedrich Christian giunse a Venezia, dove prese alloggio nel palazzo Foscari, ormai dimora tradizionale della sua famiglia. Visto le numerose conoscenze fatte già da suo padre durante i suoi lunghi e numerosi soggiorni veneziani, tra il 1712 e il 1717,

aveva tutti i presupposti per sentirsi a suo agio in questo ambiente familiare e apprezzato da suo padre, soprattutto per i suoi tesori artistici. [66] Ma stranamente il 'Journal' è scarso di notizie sull'arte di Venezia, mentre sono lunghe le liste di solenni accoglienze ricevute, di opere e concerti ascoltati, di balli e delle numerose Messe alle quali assistette nelle diverse chiese della città. La scarsità di notizie a riguardo dell'arte potrebbe spiegarsi con la pubblicazione del 'Forestiere illuminato', uscito da Giambattista Albrizzi, uno dei più famosi editori veneziani del periodo, che apparve con una dedica al principe Friedrich Christian, datata il 28 aprile 1740. (fig. 18 a-b) Si tratta di una vera e propria guida per viaggiatori che ebbe subito un grande successo, come ci conferma il giudizio di Johann Caspar Goethe che si trovava in quel periodo a Venezia. [67] Le 70 incisioni contenute in questa guida, di cui molte firmate da Francesco Zucchi, mostrano i monumenti e le piazze più notevoli di Venezia, ma solo due di esse ritraggono un interno: il primo interno mostra l'abside della Cattedrale di Torcello, colla sua acquasantiera di marmo, sostenuta da grottesche cariatidi ed un pezzo di parapetto con un bassorilievo, allora molto stimato per la sua antichità. (fig. 19) Tale scelta conferma il crescente interesse per la storia dell'antichità e del Medioevo, al quale aveva contribuito in maniera decisivo sia Scipione Maffei come anche Ludovico Muratori.



fig. 19

<24>

Il secondo interno riguarda l'Antisala della Libreria di San Marco, il cosiddetto 'Statuario Pubblico', un piccolo museo che esistette dal 1593 al 1812, che conteneva più di duecento statue antiche, busti e rilievi greci e romani, raccolti in gran parte dalla famiglia Grimani e donati alla Serenissima. (fig. 20) [68] L'incisione dello Zucchi che rappresenta la parete principale del Museo si riferisce all'inventariazione di questo museo intrapresa nel 1736 da Anton Maria d'Alessandro Zanetti, allora Custode della Marciana e con la tutela del Bibliotecario e Procuratore Lorenzo Tiepolo. (fig. 21) L'incisione nel 'Forestiere Illuminato' riporta infatti gli oggetti nella disposizione che presentano nel primo dei cinque fogli costituenti questo inventario, ma aggiunge una legenda che segue una numerazione diversa. Lo Zanetti si stava allora occupando di far disegnare i marmi dello Statuario con l'aiuto del più anziano cugino, Anton Maria Zanetti, fu Girolamo. I due cugini avevano da tempo concepito un ambizioso programma che prevedeva la pubblicazione delle raffigurazioni di tutte le sculture antiche presenti a Venezia; ma, per motivi finanziari, riuscirono a realizzarlo solo in parte pubblicando, in un periodo di sei anni, due preziosissimi volumi, contenenti le incisioni di cento pezzi antichi dello Statuario, che furono dedicati al re di Danimarca e Norvegia Christian VI e pubblicati nel 1740 e nel 1743 dall'editore Giambattista Albrizzi. [69]

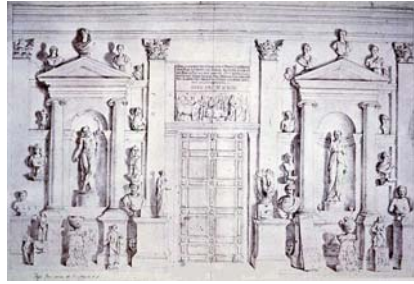


fig. 20



fig. 21

<25>

Le enormi spese sostenute dai due cugini furono loro ampiamente rimborsate tramite una sottoscrizione. [70] Questa è infatti la ragione delle dediche che si trovano sotto ogni incisione. Il fatto che il numero dei sottoscrittori elencati all'inizio dei volumi, sia molto più elevato che le dediche, si spiega probabilmente dalla diversa consistenza dei contributi finanziari. In queste liste troviamo, oltre a quelli degli appartenenti alla nobiltà veneziana, i nomi di nobili, collezionisti e studiosi di tutta l'Italia e d'Europa come ad esempio di Alessandro Albani, Neri Corsini, Francesco Algarotti, del generale Johann Matthias von der Schulenburg, del collezionista Joseph Smith e di "Sua Eccellenza il Sig. Gian-Maurizio Conte di Bruhl (Hans Moritz von Brühl), Cavaliere dell'Ordine Teutonico, Ciambellano, e Colonello di S. M. il Re di Polonia ed Elettore di Sassonia"; e in fine il nome dell' "Illustrissimo Sig. Klinckicht, Consigliere di S. M. il Re di Polonia ed Elettore di Sassonia, per tre sottoscrizioni". Tutti e due, Brühl e il cassiere Klinckicht, facevano parte del seguito veneziano del principe Friedrich Christian e figurano perciò nel primo volume del 1740. Solo a Brühl, però, fu poi dedicato il rilievo attico della seconda metà del V secolo, raffigurante un sacrificio ad Ercole che costituisce la penultima illustrazione del primo volume. (fig. 22) La spiegazione, corredata da raffigurazioni di monete e di altri oggetti inerenti il soggetto raffigurato, che accompagna e commenta ogni incisione, in questo caso è relativa alle colonne doriche di questo rilievo perché senza base. Lo studio di questi oggetti antichi e la loro presentazione in quest' opera indicano il sorgere di un interesse fortemente estetico per l'antichità e ciò permette di considerarli una pietra miliare nello sviluppo del Neoclassicismo a Venezia.



fig. 22

<26>

Friedrich Christian dovette essere a conoscenza di questa impresa, sia perché aveva visitato il 25 febbraio, per Carnevale, lo statuario, in occasione dello spettacolo di acrobati, intitolato 'Forze d'Ercole' che egli aveva voluto guardare da un balcone della Biblioteca; [71] sia perché nelle liste delle persone che gli avevano fatto visita, figura più di una volta il nome del Procuratore Lorenzo Tiepolo. Anche il nome del grande mecenate e collezionista Feldmarschall von der Schulenburg vi ricorre spesso, così come quello del mediatore di oggetti d'arte Minelli. Non figurano invece i nomi di Francesco Algarotti, che in quel momento non si trovava a Venezia, ma che ebbe in seguito un ruolo assai importante alla corte di Dresda; e neppure quello di Rosalba Carriera, che fece invece un bellissimo ritratto del

principe, su uno sfondo di colore neutro, contraddistinto da una grande solennità e, al tempo stesso, da un carattere quasi privato a causa della giacca di broccato che il principe indossa. (fig. 23) [72] Questa, che è simbolo dei lussuosi tessuti di seta vanto di Venezia e che come il polsino di pizzo, fa richiamo alla tradizione di acquistare a Venezia capi di vestiario di gran pregio durante il Grand Tour, è indossata dal principe sopra una corazza, che, assieme al manto di ermellino e alle onorificenze sorrette da fasce rosse e blu, si riferiscono al suo ruolo come principe ereditario della Sassonia e della Polonia. [73]



fig. 23

<27>

Più di Subleyras Rosalba Carriera è riuscita con il suo ritratto di palesare ed esprimere la gentilezza, la sensibilità e l'intellettualità del principe. Entrambi i ritratti ebbero in seguito un notevole influsso sulla ritrattistica giovanile del Mengs. Friedrich Christian, di cui Albrizzi loda nella dedica del 'Forestiere illuminato' "la gran mente, capace di studj e di applicazioni, degne dell'alto grado in cui l'ha collocata il Signore" fu di ritorno a Dresda, insieme col Wackerbarth-Salmour, il 7 Settembre 1740, pieno di novità culturali che dovettero poi influenzare la formazione di Mengs e gli studi di Winckelmann. Ambedue ricondussero di nuovo queste idee a Roma, dove fondarono poi, nella cerchia di Alessandro Albani, il Neoclassicismo.

* sto attualmente preparando un testo più ampio in lingua tedesca sul viaggio del principe. Del soggiorno di Friedrich Christian a Roma, di cui parlerò nel presente saggio, ho trattato più estesamente in un contesto diverso: Wiebke Fastenrath Vinattieri: Die Katholische Hofkirche in Dresden. Der Bau, die Ausstattung und die Reise des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen nach Rom (1738-40), in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 54 / 55, 2000 / 01 (2003), 239-309.

Note

[1] Per il viaggio del padre di Friedrich Christian vedi Alina Żórawska Witkowska: Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711-1719), in: Studi Musicali XX (1991)/1, 155-173; Per il viaggio di suo nonno Augusto il Forte vedi Katrin Keller (Hg.): "Mein Herr befindet sich gottlob gesund und wohl." Sächsische Prinzen auf Reisen, Leipzig 1994, 175-389 qui 348-380; Inoltre Wiebke Fastenrath Vinattieri: Eine Kuppel für Dresden. Baukunst zwischen Internationalität und Traditionalismus, in: Die Dresdner Frauenkirche, Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau 6 (2000), 89-130, qui 128-130; Per l'antica tradizione dei viaggi dei principi di Dresda in Italia vedi Barbara Marx: Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext, in: Barbara Marx (Hg.): Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert, Dresden 2000, 7-36; ed eadem Evelyn Korsch: Ein 'heimlicher Vorschlag'. Die politischen Beziehungen zwischen Dresden und Ferrara in der Mitte des 16. Jahrhunderts, 37-64, qui 38-40.

[2] Hauptstaatsarchiv Dresden, Hausarchiv Friedrich Christian Nr. 261, Journaux de S.A.R.le. L'an 1732, fol. 7r, 9r, 10r e gli orari delle lezioni del 1732 e del 1733; e L'an 1736, ad esempio fol. 314r. In architettura Friedrich Christian fu anche istruito dall' Intendente generale delle costruzioni e Capo del corpo di ingegneria Jean de Bodt. Di questa istruzione in architettura parlerò in modo più ampio nel mio già annunciato testo in tedesco sul viaggio di questo principe.

[3] I due volumi dei disegni del principe: Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Msc. Dresd. J 280 e Msc. Dresd. J 11; Le opere di Preißler provenienti dalla biblioteca del principe elettore: Sächsische Landesbibliothek- Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Art. plast 304, 1-3. Johann Daniel Preißler: Die durch Theorie erfundene Practic, Oder Gründlich-verfasste Reguln deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kan. Erster Theil. Mit Ihro Röm. Kayserl. Majest. allergnädigstem Privilegio. Zum Andernmahl aufgelegt, Und heraus gegeben von Johann Daniel Preißler. Der allhiesigen Kunst – Mahler – Accademie Director. auch bey ihme zu finden, in Nürnberg. Anno MDCCXXVIII. – Idem: Die durch Theorie erfundene Practic, ... Anderer Theil. ... Anno MDCCXXX. – Idem: Die durch Theorie erfundene Practic, ... Dritter und letzter Theil. Gedruckt bey Lorenz Bieling. Anno MDCCXXV.

[4] Per Preißler vedi Wolf Eiermann: Die Gründung der Nürnberger Zeichenschule und ihre ersten 71 Schüler im Jahre 1716, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien 53 (2001)/3, 1-7.

[5] Steffi Roettgen: Introduzione, in: Mengs. La scoperta del Neoclassico (catalogo della mostra Padova, Fondazione Palazzo Zabarella 2001), Venezia 2001, 19-33, qui 23-24; dies.: Einführung, in: Steffi Roettgen (Hg.): Mengs. Die Erfindung des Klassizismus (Ausstellungskatalog Dresden, Staatliche Kunstsammlungen 2001), München 2001, 17-33, hier 23.

[6] Hauptstaatsarchiv Dresden, Hausarchiv Friedrich Christian Nr. 261, fol. 450r-v.

[7] Hauptstaatsarchiv Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 355 / 3-5, Journal du voyage de Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Royal de Pologne etc. Electoral de Saxe etc. écrit de sa propre main; Tome I: Depuis Son depart de Dresde, jusqu' à Son deppart de Rome. 12 May 1738 – 13 Octobre 1739; Tome II: Depuis Son depart de Rome, jusqu' à Son arrivée à Vienne. 14 Octobre 1739 – 23 Juin 1740; Tome III: Depuis Son arrivée à Vienne, jusqu' à Son retour à Dresde. 23 Juin 1740 - 17 Septembre 1740. Friedrich Christian usava cartelle doppie, che furono rilegate a libro; vedi Alina Żórawska Witkowska: Federico Cristiano in Italia. Esperienze Musicali di un principe reale Polacco, in: Musica e storia 4 (1996), 277-323; più in generale Dinah Burkert / Andrea Frings: Die Tagebücher des Sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian, in: Fabio Marri / Maria Lieber (Hg.): Die Glückseligkeit des gemeinen Wesens: Wege der Ideen zwischen Italien und Deutschland im Zeitalter der Aufklärung (= Italien in Geschichte und Gegenwart 14), Frankfurt a. M. 1999, 115-122; per ulteriori rapporti e notizie autentici di questo viaggio vedi anche le indicazioni nelle note 8 e 23.

[8] Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 362, Journaux au Roi du voiage de S. A. R. par l'Italie sous le nom de Comte de Lusace depuis l'année 1738 jusqu' à l'anée 1740. Vol. I: 1738; vol. II: 1739; vol. III: 1739–1740. Questi volumi raccolgono tutte le brutte copie dei rapporti; I rapporti in bella copia invece furono rilegati nel loc. 768, vol. I: Ihrer Hoheit des Königlich.n Chur-Printzens, Herrn Friedrichs, Reise nach Neapolis und von dar nach denen Bädern zu Ischia betr. Ao 1738; Loc. 768, vol. II: Acta Ihrer Hoheit [...] Rück-Reise von Neapolis nach Rom betr. Ao 1739; Loc. 768, vol. III: Ihrer Hoheit [...] Aufenthalt zu Rom betr. Ao 1739; Loc.

769, vol. IV: Ihrer Hoheit [...] Reise von Rom nach Venedig und Dero Sejour allda betr. Ao 1739-40; Loc. 769, Vol. V: Ihrer Hoheit [...] Reise von Venedig nach Wien, und von dar nach Dresden, betr. Ao 1740.

[9] Per il soggiorno a Napoli vedi Burkert / Frings: Die Tagebücher des Sächsischen Kurprinzen, 117-119; Żórawska Witkowska: Federico Cristiano in Italia, 279-285.

[10] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 110r-v.

[11] Siegfried Seifert: Niedergang und Wiederaufstieg der katholischen Kirche in Sachsen 1517-1773, in: Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte 6, Leipzig 1964, 148-153; ders.: Das Bildprogramm der Katholischen Hofkirche in Dresden, in: Ecclesia triumphans Dresdensis (catalogo della mostra Wien 1988), Wien 1988, 9-20, qui 10.

[12] La sua visita alla galleria degli Albani è nominata esplicitamente nel Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. 1, fol. 329 v; per la collezione vedi Simonetta Prospero Valenti Rodinò: Clemente XI. Collezionista di Disegni, in: Giuseppe Cucco (a cura di): Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721, Venezia 2001, 40-47, qui 42; Michela di Macco / Gabriella Delfini e altri: Quaderni sul Neoclassico 5. Il Cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Documenti (= Pubblicazione dell'Istituto Storia dell'Arte di Roma, diretto da Elisa Debenedetti), Roma 1980, 23-70.

[13] Il rapporto di Wackerbarth-Salmour del 25 Dicembre 1738, loc. 768, vol. I, fol. 869r. Vedi anche Gabriella Delfini: Il Palazzo alle 'Quattro Fontane', in: Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia (= Studi sul Settecento Romano 1 / 2. Quaderni diretti da Elisa Debenedetti. Università degli Studi – La Sapienza. Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, 1985-1986), Roma 1985, 77-116, qui 78-87.

[14] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. 1, fol. 220r-v, fol. 136r e fol. 267r; vedi anche l'introduzione di Horst Schlechte, in: Horst Schlechte (Hg.): Das geheime politische Tagebuch des Kurprinzen Friedrich Christian 1751-1757 (= Schriftenreihe des Staatsarchivs Dresden 13), Weimar 1992, 45.

[15] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. 1, fol. 126r; vedi anche l'introduzione di Schlechte in: Das geheime politische Tagebuch, 45.

[16] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 191r, fol. 131r-v e fol. 128v-129r.

[17] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 135v; per De' Rossi vedi Anna Grelle Iusco: La Stamperia alla Pace di Giovanni Giacomo De Rossi e dei suoi eredi: dall'Indice alla raccolta di matrici, in: Anna Grelle Iusco (a cura di): Indice delle Stampe De' Rossi. Contributo alla Storia di una Stamperia romana, Roma 1996, 23-100, qui 50-58.

[18] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 201r-v (Domenichino), fol. 151r (Sacchi) e vol. II, fol. 166 c (Maratta).

[19] In questo caso la corte cercava artisti e modelli per la realizzazione della nuova chiesa cattolica di corte a Dresda che fu progettata e iniziata durante il viaggio del principe e probabilmente anche per il progetto di edificare una residenza nuova. Vedi Steffi Roettgen: Hofkunst – Akademie – Kunstschule – Werkstatt, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 36 (1985)/3, 131-181, qui 141-145. – Wiebke Fastenrath Vinattieri: Die Katholische Hofkirche in Dresden. Der Bau, die Ausstattung und die Reise des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen nach Rom (1738-40), in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 54 / 55, 2000 / 01 (2003), 239-309, qui 271-286.

- [20] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 141v; e Wackerbarth-Salmour, Loc. 768, vol. I, fol. 896.
- [21] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 152v.
- [22] Elisabeth Kieven: Überlegungen zu Architektur und Ausstattung der Cappella Corsini, in: Elisa Debenedetti (a cura di): L'architettura da Clemente XI. a Benedetto XIV. Pluralità di tendenze, Roma 1989, 69-91, qui 74-79.
- [23] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 114r; Francesco Valesio: Diario di Roma. Libro nono e libro decimo, vol. V: 1729-1736, a cura di Gaetano Scano con collaborazione di Giuseppe Graglia, Milano 1979, 758. Nel Libro undicesimo del diario, che riguarda gli anni 1737-1742, si trovano notizie sul viaggio e sul soggiorno di Friedrich Christian a Roma e in particolare notizie su suoi rapporti con la società aristocratica: Scano / Graglia, vol. VI, 137-271, qui da 184.
- [24] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 203r-204r, fol. 292r-v; e Wackerbarth-Salmour, Loc. 768, vol. II, fol. 32r.
- [25] Kieven: Cappella Corsini, 73 e 84, nota 33; per Bottari in generale vedi l'articolo di Armando Petrucci: Giovanni Gaetano Bottari, in: Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 13, Roma 1971, 409-417.
- [26] Vittorino Novara: Il ritrovato Archivio Bracci, in: Strenna dei romanisti 53 (1992), 471-488, qui 471-472; Elisabeth Kieven / John Pinto: Pietro Bracci and Eighteenth-Century Rome. Drawings for Architecture and Sculpture in the Canadian Centre for Architecture and other Collections, Pennsylvania University Press, University Park 2001, 9-12.
- [27] Kieven / Pinto: Pietro Bracci, 14-15.
- [28] Il cardinale era nunzio straordinario in Polonia da Augusto il Forte, vedi Novara: Archivio Bracci, 472, nota 5; Kurt von Domarus: Pietro Bracci. Beiträge zur Römischen Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes 110), Straßburg 1915, 12-13.
- [29] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 327r; l'incisione si trovava originariamente nel Kupferstichkabinett di Dresda, ma attualmente non è più reperibile, vedi Domarus: Pietro Bracci, 22-24.
- [30] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 119r-v.
- [31] Wackerbarth-Salmour, Loc. 768, vol. II, fol. 137v.
- [32] Fiammetta Luly Lemme: Cristo in Gloria con i santi Clemente e Ignazio d'Antiochia, Roma Collezione Lemme (bozzetto), in: Giuseppe Cucco (a cura di): Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721, (catalogo della mostra Urbino, Palazzo del Collegio 2001 e Roma, Chiesa del Santissimo Salvatore 2001/02), Venezia 2001, 244-245, cat. n. 84; ed eadem Maria Rosaria Valezzi: Cristo in Gloria con i santi Clemente e Ignazio d'Antiochia, Urbino Galleria Nazionale delle Marche (quadro eseguito), 246-247, cat. n. 85.
- [33] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 192r; e Wackerbarth-Salmour, Loc. 768, vol. III, rapporto del 1 Maggio 1739. – Il quadro – così Wackerbarth Salmour – fu offerto per l'acquisto da Alessandro Albani ad Augusto III, il quale però non lo acquistò, fol. 244v e 255v. – Il quadro fu ancora nominato nel Thieme-Becker 1929 nell'articolo su Francesco Mancini, dove viene indicato che esso si trova nel Vaticano. Vorrei ringraziare Rosanna

Dipinto della Fototeca dei Musei Vaticani e i suoi colleghi della inventariazione per le loro indagini, ma purtroppo lì non esiste (più) nessuna notizia di questo quadro.

[34] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 192r.

[35] Bonita Cleri: Sebastiano Ceccarini, Fano 1992, 74-75; Anna Fucili Bartolucci: Pittura Devotionale e Patetismo Metastasio: Mancini, Lazzarini, Ceccarini, Lapis, in: Franco Battistelli (a cura di): Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi, Venezia 1986, 449-464.

[36] Roettgen: Hofkunst, 143-144.

[37] Andreas Schallhorn: Historienmalerei und Heiligsprechung. Pierre Subleyras (1699-1749) und das Bild für den Papst im 17. und 18. Jahrhundert, München 2000, 19-20.

[38] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 184r.

[39] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 296v.

[40] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 296v e fol. 321v-322r.

[41] Il quadro si trova a Varsavia alla Fundacja im. Ciecchanowieckich przy Zamku Królewskim w Warszawie, inv. n. FC-ZK / 1135; vedi a proposito: Werner Schmidt / Dirk Syndram (Hg.): Unter einer Krone: Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union (catalogo della mostra Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresdner Schloß 1997 / 98), Dresden 1997, 372, cat. n. 736.

[42] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 303r e fol. 321v-322 r.

[43] Roettgen: Hofkunst, 132.

[44] Martin Paul: Graf Wackerbarth-Salmour. Oberhofmeister des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian (= Bibliothek der sächsischen Geschichte und Landeskunde 4,2), Leipzig 1912, 3-9.

[45] Cfr. Valentina Ciancio: "Signore Conte Rotari, dilettante di pittura" am Dresdner Hof. Archiv –Nachforschungen, in: Gregor J. M. Weber: Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III. (catalogo dell mostra Dresden, Semperbau 1999 / 2000), Dresden 1999, 8; Ciancio suppone che il ritratto sia stato fatto attorno il 1740, perciò in occasione del soggiorno di Friedrich Christian a Venezia; però questo significherebbe che il ritratto fu fatto quando Wackerbarth-Salmour aveva già 55 anni, un'età che non corrisponde bene a quella della persona ritratta.

[46] Paul: Graf Wackerbarth-Salmour, 6-7 e 16-17.

[47] Journal du voyage, Loc. 355 / 4, vol. II, fol. 232r.

[48] Gaetano Gasperoni: Il Collegio dei Nobili di Parma. Memorie Storiche. Pubblicate nel terzo centenario della sua fondazione (28 ottobre 1901), Parma 1901.

[49] Cfr. il quadro di Subleyras con il quadro 'L'imperatore Joseph II e suo fratello Leopoldo I, Granduca di Toscana' di Batoni, che però è stato dipinto nel 1769, vedi Anthony M. Clark: Pompeo Batoni, a Complete Catalogue of his Works, a cura di E. Peters Bowron, Oxford 1985, 315-317, cat. n. 332, tav. 302.

- [50] Wackerbarth-Salmour, Loc. 768, vol. III, fol. 501r.
- [51] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 193r.
- [52] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 141v.
- [53] Schalhorn: Historienmalerei und Heiligensprechung, 20, 208.
- [54] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 146v-147r; Le celebrazioni possono essere rilette in: Delle Lodi Delle Belle Arti. Orazione, Ecomponimenti Poetici. Detti in Campidoglio in occasione della Festa del Concorso celebrata dall'insigne Accademia del Disegno di San Luca l'Anno 1739. Essendo Principe Di Essa Il signore Agostino Masucci. Alla Santità Di Nostro Signore Clemente XII. Pontefice Massimo. In Roma Apresso Giovanni Maria Salvioni Stampator Vaticano. M.DCC.XXXIX.
- [55] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 125v, 146r.
- [56] Stefano Susinno: Anton Raphael Mengs in Arcadia Dinia Sipilio, in: Mengs. La scoperta del neoclassico, a cura di Steffi Roettgen (catalogo della mostra Padova, Fondazione Palazzo Zabarella 2001), Venezia 2001, 57-69.
- [57] Journal du voyage, Loc. 355 / 3, vol. I, fol. 185v; Wackerbarth-Salmour, Loc. 768, vol. III, fol. 132r.
- [58] Schalhorn: Historienmalerei und Heiligensprechung, 208.
- [59] Wackerbarth-Salmour, Loc. 768, vol. III, rapporto del 11 Maggio 1739, fol. 202 r; vedi Olivier Michel / Pierre Rosenberg: Subleyras 1699-1749 (catalogo della mostra Paris, Musée de Luxembourg 1987), Paris 1987, 203, cat. n. 35.
- [60] Fabio Marri / Maria Lieber: Lodovico Antonio Muratori und Deutschland. Studien zur Kultur- und Geistesgeschichte der Frühaufklärung (= Italien in Geschichte und Gegenwart 8), Frankfurt a. M. 1997, capitolo V: 'Die Widmung der Antiquitates Italicae an August III und seine Söhne', 163-179, qui 167-169.
- [61] Christian Weyers: Il viaggio a Modena (1739) del principe ereditario Federico Cristiano di Sassonia, e i suoi rapporti con la casa Estense, in: Corte, buon governo, pubblica felicità. Politica e coscienza civile nel Muratori. Atti della terza giornata di studi muratoriani (Vignola, 14 ottobre 1995), Firenze 1996, 55-70; Gregor J. M. Weber: Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti, in: Jadranka Bentini (a cura di): Sovrane Passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense (catalogo della mostra Modena, Galleria Estense, Palazzo dei Musei 1998), Milano 1998, 124-137.
- [62] Journal du voyage, Loc. 355 / 4, vol. II, fol. 221 a-b; Wackerbarth-Salmour, Loc. 769, vol. IV, fol. 125v-126r; Gaetano Gasperoni: Scipione Maffei. E Verona Settecentesca. Contributo alla storia della cultura italiana, Verona 1955, 75-79; Giuseppe Silvestri: Scipione Maffei. Europa del Settecento, Verona 1968, 45-46 e 53-57.
- [63] Scipione Maffei: Verona Illustrata, 4 vol., Verona 1731-1732.
- [64] Wolfgang Liebenwein: Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen, in: Herbert Beck / Peter C. Bohl (Hg.): Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, Berlin 1982, 463-505, qui 494-496.

[65] Wackerbarth-Salmour, Loc. 769, vol. IV, fol. 125 v-126 r; Liebenwein: Die Villa Albani, 496.

[66] Hauptstaatsarchiv Dresden, Hausarchiv Friedrich Christian Nr. 2 a, Briefwechsel des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen mit seinem Vater dem König August III. von Polen, fol. 181 r-v (lettera del 11 Gennaio 1740 dal re a suo figlio in Venezia).

[67] Johann Caspar Goethe: Reise durch Italien im Jahre 1740 (Viaggio per l'Italia), hg. von der Deutsch-Italienischen Vereinigung, Frankfurt a. M., übersetzt und kommentiert von Albert Meier, München 1988, 386.

[68] Marilyn Perry: The Statuario Publico of the Venetian Republic, in: Saggi e Memorie di Storia dell'arte 8 (1972), 75-150; Irene Favaretto: Un notabilissimo ornamento: La Vita Dello Statuario Tra XVII E XVIII Secolo, in: Irene Favaretto / Giovanna Luisa Ravagnan (a cura di): Lo Statuario Pubblico Della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797, (catalogo della mostra Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana 1997), Venezia 1997, 53-58.

[69] Antonio Maria Zanetti: Delle Antiche Statue Greche E Romane, Che Nell'Antisala Della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano. Parte Prima, In Venezia MDCCXL; Parte Seconda, In Venezia MDCCXLIII.

[70] Perry: Statuario Publico, 86-95, 114-115; Favaretto: Notabilissimo ornamento, 56-58.

[71] Wackerbarth-Salmour, Loc. 769, vol. IV, fol. 362r-v.

[72] Wackerbarth-Salmour, Loc. 769, vol. IV, fol. 367r.

[73] Vedi Antje Stannek: Telemachs Brüder. Die höfische Bildungsreise des 17. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. / New York 2001, 171-174.

Didascalie

Fig. 1, a-c

Immagini dal primo libro di disegni di Friedrich Christian seguente il metodo del secondo volume dell'opera didattica di Johann Daniel Preißler, 1735, Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek

Fig. 2, a-b

Frontespizio e Antiporta della prima parte dell'opera didattica di Johann Daniel Preißler, Nürnberg 1728, 2. ed., (1721), esemplare della Biblioteca del Principe ereditario della Sassonia, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek

Fig. 3

Foglio dal Journal du voyage di Friedrich Christian, scritto di suo pugno, 1738-1740, Dresden, Hauptstaatsarchiv, loc. 355

Fig. 4

Alessandro Galilei, Cappella Corsini, 1732-1735, Roma, S. Giovanni in Laterano

Fig. 5

Pietro Bracci, Miracolo di S. Andrea Corsini, 1732, Roma, S. Giovanni in Laterano, Cappella Corsini

Fig. 6

Pietro Bracci, Monumento funebre del Cardinale Fabrizio Paolucci, 1726, Roma, S. Marcello al Corso

Fig. 7

Roccus Pozzi, incisione secondo il modello fatto da Pietro Bracci per il monumento in bronzo di papa Clemente XII da porsi in Campidoglio, 1735, già Dresden, Königliches Kupferstichkabinett

Fig. 8

Pietro Bracci, Busto del Cardinale Fabrizio Paolucci, 1725, Roma, SS. Giovanni e Paolo

Fig. 9

Pietro Bracci, Busto dell'Abate Marucelli, 1749, Firenze, Biblioteca Marucelliana

Fig. 10

Francesco Mancini, Cristo in Gloria con i Santi Clemente e Ignazio d'Antiochia, 1732 / 33, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (deposito)

Fig. 11

Sebastiano Ceccarini, La Sacra Famiglia con i Santi Gioacchino e Anna, 1739, Fano, Sant'Antonio Abate

Fig. 12

Sebastiano Ceccarini, L'abate camaldolese Francesco Zaghis, 1739, Venezia, Seminario della Madonna della Salute

Fig. 13

Sebastiano Ceccarini, Allegoria dei Cinque Sensi, 1745, collezione Bagnasco

Fig. 14

Pierre Subleyras, Friedrich Christian, principe ereditario della Sassonia, 1739, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 15

Pierre Subleyras, Friedrich Christian, principe ereditario della Sassonia, 1739, London, collezione privata

Fig. 16

Rosalba Carriera, Joseph Anton Gabaleon, conte Wackerbarth-Salmour, 1730 ?, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 17

Pierre Subleyras, Cristo dal fariseo Simone, circa 1737, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

Fig. 18, a-b

Frontespizio e pianta di Venezia dal 'Forestiere illuminato' di Giovanni Battista Albrizzi, Venezia 1740

Fig. 19

Incisione dell'interno della Cattedrale di Torcello nel 'Forestiere illuminato' di Giovanni Battista Albrizzi, Venezia 1740

Fig. 20

Incisione dello 'Statuario Pubblico', Antisala della Libreria di San Marco, nel 'Forestiere illuminato' di Giovanni Battista Albrizzi, Venezia 1740

Fig. 21

Anton Maria d'Alessandro Zanetti, 'Foglio Primo' dell'inventario (penna, inchiostro e guazzo), 1736, Venezia, Marciana ms. It. IV.123

Fig. 22

Rilievo "Sacrificio ad Ercole" da Antonio Maria Zanetti "Delle Antiche Statue Greche E Romane, Che Nell'Antisala Della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano. Parte Prima, In Venezia MDCCXL"

Fig. 23

Rosalba Carriera, Friedrich Christian, principe ereditario della Sassonia, 1739, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

Autore

Dr. Wiebke Fastenrath Vinattieri
Via Carlo d'Angiò, 42
I-50126 Firenze
nvinatt@tin.it

Empfohlene Zitierweise:

Wiebke Fastenrath Vinattieri: Sulle tracce del primo Neoclassicismo.
Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740), in: **zeitenblicke** 2 (2003), Nr. 3 [10.12.2003], URL: <<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fastenrath.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse. Zum Zitieren einzelner Passagen nutzen Sie bitte die angegebene Absatznummerierung.