

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Gianluca Paolucci, Massimiliano De Villa, Sabine Schild Vitale, Angelica Giammattei

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

studi
germanici



10
2016

Indice

Saggi

Cultura Letteratura

- 9 Paolo Pastres**
Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744
- 67 Arianna Di Bella**
Christoph Martin Wieland e il cristianesimo
- 79 Federico Andrioli**
I manoscritti dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino posseduti da Johann Wolfgang von Goethe
- 111 Alessandra D'Atena**
«Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George
- 137 Stefano Apostolo**
Emilio Teza traduttore di Goethe. Una riscoperta delle versioni teziane dal tedesco
- 159 Andreina Lavagetto**
Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz
- 173 Roberta Malagoli**
Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm
- 199 Cristina Fossaluzza**
Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlbaas* di Kleist e Baliani
- Miguel de Cervantes (1547-1616) e la letteratura tedesca**
- 219 Isabella Ferron**
«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

- 237 Heiko Ullrich**
«Leyenda negra» und «Hidalgo ingenioso». Zum Bild
des frühneuzeitlichen Spanien in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch*
- 257 Lorella Bosco**
«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls
und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter
von der traurigen Gestalt»
- 275 Valentina Serra**
Bruno Franks *Cervantes*. Spiele des Schicksals: wechselnde
Geschicke einer exemplarischen Biographie
- 293 Roberto Zapperi**
Il *Don Chisciotte* di Thomas Mann
- 305 Tommaso Gennaro**
Le ceneri sempre calde del *Quijote*. Il rapporto Cervantes-Canetti
(fra Joyce e Freud)

Ricerche

- 321 Gianluca Paolucci**
Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla
- 345 Osservatorio critico della germanistica**
- 453 Abstracts**
- 461 Hanno collaborato**

Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744

Paolo Pastres

1. DA DRESDA A VENEZIA, ALGAROTTI TRA PITTURA E POESIA

Il ruolo svolto da Francesco Algarotti¹ nella formazione e arricchimento del museo reale di Dresda tra il 1742 e il 1746, risulta ben noto grazie ai molti studi che sono stati dedicati a quella straordinaria esperienza². In particolare, le indagini si sono concentrate sull'incarico con-

¹ Per una sintesi sulla vita e le opere di Francesco Algarotti (Venezia, 15 dicembre 1712-Pisa, 24 maggio 1764), resta fondamentale la biografia di Domenico Michelessi, *Memorie intorno alla vita ed agli scritti del conte Francesco Algarotti Ciambellano di S. M. il re di Prussia e Cavaliere del merito*, Pasquali, Venezia 1770 (riedita in Francesco Algarotti, *Opere del Conte Algarotti. Edizione novissima*, vol. I, Palese, Venezia 1791, pp. I-CXXXV), cui si aggiunga la voce di Ettore Bonora, *Algarotti Francesco*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 2, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1960, pp. 356-360, anche per la rassegna bibliografica presente, e l'ampia *Bio-bibliografia di Francesco Algarotti*, in *Lettere Prussiane di Francesco Algarotti (1712-1764) mediatore di culture*, a cura di Rita Unfer Lukoschik – Ivana Miatto, Il Leggio, Sottomarina di Chioggia (Venezia) 2011, pp. 31-50. Inoltre, tra gli studi più recenti: *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung*, Internationale Tagung (Potsdam, 27-28 Oktober 2006), hrsg. v. Hans Schumacher – Brunhilde Wehinger, Wehrhahn Verlag, Laatzten 2009; Rita Unfer Lukoschik, 'Hors de Paris point de salut?' *Francesco Algarotti als Kulturvermittler zwischen Preußen, Sachsen und Italien*, in «Jahrbuch für internationale Germanistik», XLI (2009), 1, pp. 9-45; Ivana Miatto, *Francesco Algarotti (1712-1764). Annotazioni biografiche – Francesco Algarotti (1712-1764). Biografische Anmerkungen*, Martin Meidenbauer, München 2011; inoltre gli studi raccolti in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, Atti del convegno (Venezia, 11-12 dicembre 2012), a cura di Manlio Pastore Stocchi – Gilberto Pizzamiglio, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2014.

² Su tale incarico e in generale sui rapporti tra Algarotti e la corte di Dresda esiste un'ampia bibliografia, dalla quale segnaliamo: Hans Posse, *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdner Gemäldegalerie 1743-1747*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 52 (1931), pp. 1-73; Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven-London 1963, trad. it. Vincenzo Borea, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1985,



feritogli direttamente dal sovrano Augusto III, di procurare capolavori pittorici, antichi e moderni, durante una missione veneziana sviluppatasi in più riprese dal 1743 al 1746. Simili ricerche hanno messo in rilievo quanto il letterato veneziano sia riuscito ad assommare in sé le qualità del procacciatore di dipinti, sebbene non sempre riuscendo a conseguire gli ambiziosi traguardi, del museologo, che progettava con criteri inediti una collezione destinata a una funzione pubblica, e dell'*amateur*, in grado di influenzare gli esiti degli artisti³.

Per le ricerche sull'attività del letterato veneziano al servizio della corte sassone gli studiosi si sono avvalsi di un'ingente mole di documenti, in buona parte provenienti dalla sua penna: relazioni, resoconti e lettere. Tutti questi testi nacquerò con un carattere privato e furono resi noti solo in un secondo momento, a cominciare dal 1757, quando l'autore stesso editò la propria missiva del 1751 a Mariette, in cui descriveva quanto fatto per Dresda, proseguendo poi con i volumi che iniziarono a essere pubblicati nell'anno precedente alla sua morte – sopraggiunta nel 1764 – e solo in parte sotto il suo controllo, nonché con l'edizione veneziana del 1791-1794 e successivi scavi d'archivio⁴. A tale nutrita serie di fonti ne possiamo sommare un'ulteriore, l'epistola in endecasillabi liberi indirizzata *Alla Sacra maestà di Augusto III Re di Polonia, Elettor di Sassonia*

pp. 531-535; Roberto Puggioni, *Mecenatismo e critica d'arte: Algarotti, la «Gemäldegalerie» di Dresda e Tiepolo*, in «Musica e storia», VII (1999), 2, pp. 375-401; Barbara Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti: un esperto d'arte alla corte di Dresda*, La Società di Minerva, Trieste 2001; Jaynie Anderson, *Count Francesco Algarotti as an Advisor to Dresden*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di Bernard Aikema – Rosella Lauber – Max Seidel, Marsilio, Venezia 2005, pp. 275-286; Valentina Ciancio, *Algarotti alla corte di Dresda: progetti, acquisti e commissioni per Augusto III*, in «AFAT. Arte in Friuli. Arte a Trieste», 26 (2007), pp. 109-122; Barbara Mazza Boccazzi, *Dresda-Venezia, Venezia-Dresda. L'epistolario di Francesco Algarotti, in Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, hrsg. v. Barbara Marx – Andreas Henning, Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Seemann, Dresden-Leipzig 2010, pp. 242-252; Thomas Liebsch, «... una picciola e scelta raccolta di quadri moderni». *Francesco Algarottis Gemäldeauftrag für Dresden an zeitgenössische Maler in Venedig*, in *ivi*, pp. 217-239; Cristina De Benedictis, *Tra 'progetto' e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti*, in «La rivista di Engramma (online)», 126 (2015), pp. 1-8, <http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2349> (4 dicembre 2016).

³ Sui rapporti tra Algarotti e l'ambiente artistico veneziano resta fondamentale Francis Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., pp. 527-547.

⁴ Francesco Algarotti, *Opere varie del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia e Cavaliere dell'Ordine del Merito*, Pasquali, Venezia 1757, 2 voll.; Id., *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia*, Coltellini, Livorno 1764-1765, 9 voll.; Id., *Opere del Conte Algarotti. Edizione novissima*, Palese, Venezia 1791-1794, 17 voll. Importanti materiali documentari sono stati editi anche in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., Barbara Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti*, cit. e Valentina Ciancio, *Algarotti alla corte di Dresda*, cit.



del 1744, la quale fino a ora – almeno così ci pare – non è stata presa in esame con l'attenzione che invece crediamo meriti, almeno per quanto attiene alla parte riguardante le arti figurative. Invero, essa è trattata con attenzione nella preziosa edizione delle *Poesie* di Algarotti, a cura di Anna Maria Salvadè, benché l'esegesi di questo testo sia comprensibilmente incentrata sul piano letterario e filologico, pur non trascurando gli accenni artistici, toccati con acume⁵. Tuttavia, siamo convinti che questa prova poetica sia così ricca di spunti, legati specialmente alla missione che l'autore stava compiendo nell'ambiente pittorico veneziano, da richiedere – crediamo – un'ulteriore analisi, incentrata specificatamente su quegli aspetti.

L'omaggio poetico ad Augusto III fu composto alla fine del 1743 e apparve a premessa dei volumi, curati dallo stesso Algarotti e stampati a Venezia nel gennaio del 1744 (i versi riportano la data 8 gennaio 1744), in cui erano raccolte le opere letterarie di Stefano Benedetto Pallavicini o Pallavicino⁶, un letterato di origini venete scomparso nel 1742, che a lungo era stato protagonista della vita intellettuale di Dresda e personalmente protetto dal sovrano⁷. In questa composizione, oltre al rituale ricordo del defunto, sono illustrate le qualità del destinatario, insieme agli artisti che allora vivevano nella 'Firenze sull'Elba', in gran parte italiani, e soprattutto sono evocati alcuni dei dipinti acquistati a Venezia su incarico del regnante. Inoltre, in essa sono presenti particolari richiami a Giambattista Tiepolo, con il quale il «cigne de Padoue» – come Federico II di Prussia amava chiamare l'autore del *Newtonianismo per le dame*, da lui elevato al rango comitale –, in quel periodo stava sviluppando un intenso rapporto artistico⁸.

⁵ Francesco Algarotti, *Alla Sacra Maestà di Augusto III Re di Polonia, Elettore di Sassonia*, in Francesco Algarotti, *Poesie*, a cura di Anna Maria Salvadè, Nino Aragno Editore, Milano 2009, pp. 7-8, 118-127, 429-432. Su Algarotti poeta encomiastico si veda, inoltre, Anna Maria Salvadè, *Algarotti e Federico il Grande: un doppio omaggio in versi*, in «Seicento & Settecento», X (2015), pp. 113-124.

⁶ Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, 1-4, Pasquali, Venezia 1744 (l'epistola in versi è edita nel volume I, n.n. [ma pp. 1-7]). Per quanto riguarda il nome dell'autore, ci atteniamo alla lezione proposta da Raffaele Mellace, *Pallavicino (Pallavicini), Stefano Benedetto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2014, pp. 553-555. Sulle dediche editoriali nella cultura settecentesca si rinvia a Marco Poli, *La dedica, storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI-XIX)*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2009.

⁷ Per la biografia di Stefano Benedetto Pallavicino (Padova 1672-Dresda 1742) si veda *infra* alla nota 51.

⁸ Sui rapporti tra Algarotti e Tiepolo: Francis Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., pp. 534-540; William Lee Barcham, *Giambattista Tiepolo e Veronese, un duetto a una voce sola*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, catalogo della mostra (Udine, 2012-2013), a cura di William Lee Barcham – Linda Borean, Civici Musei, Udine 2012, pp. 23-48, 25-26, 41-43, 46; inoltre, la sintesi di Alberto Craievich,



Negli endecasillabi indirizzati ad Augusto III possiamo ritrovare, in una sorta di raffinato contrappunto tra prosa e poesia, alcuni concetti espressi nel famoso *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*⁹, che il conte Francesco aveva presentato al sovrano il 28 ottobre 1742, e molte notizie riportate nell'altrettanto celebre *Relazione storica de' quadri acquistati dal conte Francesco Algarotti per la maestà del re di Polonia elettore di Sassonia*, redatta tra la fine del 1743 e l'inizio del 1744, quasi in coincidenza con la stampa degli scritti di Pallavicino¹⁰. Tra l'altro, siamo di fronte al debutto pubblico di Algarotti come scrittore di temi artistici, seppur in forma poetica e quindi necessariamente sintetica, allusiva e piegata alla metrica, occupandosi anche di artisti che solo parzialmente compariranno nella successiva produzione saggistica. Del resto, pure nelle introduzioni inserite nei due primi tomi delle *Opere* di Pallavicino troviamo alcuni accenni artistici, impiegati per meglio illustrare concetti prettamente letterari, quasi che l'Autore sentisse l'esigenza di insistere su simili argomenti, avendo bisogno di accreditarsi come conoscitore di pittura – d'altronde fino allora non aveva rivestito ruoli particolari in merito – per meglio giustificare, anche nei confronti della nutrita concorrenza, il prestigioso e delicato mandato assegnatogli dal regnante¹¹.

Giambattista Tiepolo e Francesco Algarotti, in *Giambattista Tiepolo 'il miglior pittore di Venezia'*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano-Codroipo, 2012-2013), a cura di Giuseppe Bergamini – Alberto Craievich – Filippo Pedrocco, Azienda Speciale Villa Manin, Villa Manin Passariano-Codroipo 2012, pp. 51-60.

⁹ Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda, presentato in Hubertsbourg alla R. M. di Augusto III Re di Polonia il dì 28 ottobre 1742*, in Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. VIII, pp. 351-374.

¹⁰ Francesco Algarotti, *Relazione storica de' quadri acquistati dal conte Francesco Algarotti per la maestà del Re di Polonia Elettore di Sassonia eccetera*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, vol. I, a cura di Alessandro Bettagno – Marina Magrini, Neri Pozza, Vicenza 2002, pp. 121-137 (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cicogna, 3007, fascicolo 122; Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1253).

¹¹ In particolare Francesco Algarotti, *Riflessioni intorno alla traduzione delle Pistole, e Satire, o sia Sermoni di Orazio del signor Pallavicini*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. II, n.n. [ma pp. 9-34, qui p. 11]. Sappiamo pure che appena giunto a Dresda, all'inizio dell'1742, il conte Francesco cercò di vendere a corte alcuni dipinti della collezione di famiglia, senza però raggiungere l'esito previsto, segnalandosi comunque come un *marchand-amateur*; su tale progetto si vedano le lettere al fratello Bonomo del 19 marzo, 23 aprile, 14 e 18 dicembre 1742, in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., pp. 132-133, 138-140, 189-190 e 190-191 (lettere 50, 53, 81 e 82). Inoltre, in una missiva da Dresda del 28 gennaio 1743, Francesco informava Bonomo che Augusto III gli aveva chiesto di acquistare dei quadri per suo conto in Italia, commentando con soddisfazione l'incarico ricevuto: «Aspetto di di in di le Risoluzioni intorno al modo o più tosto i mezzi, onde porre in opera una così magnifica Idea, la quale mi procurerà il piacere di versare più che mai tra le belle arti, che io ô amato sempre con passione», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 196 (lettera 86).



2. LE OPERE DI PALLAVICINO, UNA PREZIOSA EDIZIONE PER AUGUSTO III

Prima di addentrarci nell'esame puntuale del testo algarottiano, risultano necessari alcuni brevi accenni di carattere filologico. Infatti, esistono profonde differenze tra la lezione edita presso Pasquali nel 1744 e quella proposta in seguito dallo stesso conte Francesco, il quale nel 1757 rieditò *Alla Sacra maestà di Augusto III* in una forma notevolmente abbreviata (da 120 a 66 versi), in cui sono eliminati parte dei riferimenti artistici¹². Questa seconda veste compendiata è stata inserita nelle *Opere* di Algarotti apparse a Livorno nel 1764, a Cremona nel 1784 e a Venezia nel 1791-1794; inoltre, compare pure in diverse sillogi poetiche settecentesche¹³. Invece, nella raccolta *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, promossa da Saverio Bettinelli nel 1758, l'epistola viene presentata nella forma originaria, scelta che l'autore non autorizzò e criticò molto duramente¹⁴. Per quanto riguarda le edizioni moderne, Anna Maria Salvadè, nel suo volume del 2009, in cui è raccolta l'intera opera poetica di Algarotti, ha proposto entrambe le lezioni, commentando solo quella ridotta¹⁵. Entrambe le versioni sono riportate in Appendice.

Le motivazioni di una rielaborazione tanto profonda vanno ricondotte, oltre al metodo algarottiano caratterizzato dalla revisione continua e dall'autocorrezione¹⁶, all'esigenza di rimuovere riferimenti ad opere pit-

¹² Questo «caso estremo di sfolemento» è stato notato e commentato in Anna Maria Salvadè, *Un problema editoriale. Gli scritti di Francesco Algarotti*, in *Prassi ecdotiche. Esperienze editoriali su testi manoscritti e testi a stampa*, a cura di Alberto Cadioli – Paolo Chiesa, Cisalpino, Milano 2008, pp. 219-236, qui p. 225; Ead., *Introduzione*, in Francesco Algarotti, *Poesie*, cit., pp. IX-XLV, qui p. LI.

¹³ Francesco Algarotti, *Alla Sacra Maestà di Augusto III Re di Polonia, Elettore di Sassonia*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. I, n.n. [ma pp. 1-7]; Francesco Algarotti, *Opere varie*, cit., vol. II, pp. 427-429; Id., *Epistole in versi del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia, e Cavaliere dell'Ordine del Merito*, Zatta, Venezia 1759, pp. 15-17; Id., *Epistole in versi del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia, e Cavaliere dell'Ordine del Merito. Novella edizione*, Novelli, Venezia 1760, pp. 14-16; Id., *Opere*, cit. (ed. 1764-1765), vol. VIII, pp. 84-86; Id., *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito, e Ciambellano di S. M. il Re di Prussia*, Manini, Cremona 1778-1784, vol. IX, pp. 231-233; Id., *Poesie del Conte Francesco Algarotti*, Società Tipografica, Nizza 1783, pp. 5-7; Id., *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. I, pp. 5-7.

¹⁴ Cfr. *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Modesto Fenzo, Venezia 1758, pp. XIX-XXIV, 249-254. Sulle rimostranze nei confronti di Bettinelli si rinvia a Anna Maria Salvadè, *Introduzione*, cit., pp. XV-XIX, e a William Spaggiari, *In prosa e in verso: Algarotti e la Russia*, in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti*, cit., pp. 133-157, qui pp. 133-134.

¹⁵ Francesco Algarotti, *Poesie*, cit., pp. 7-8, 118-127.

¹⁶ Questa particolare prassi creativa, di cui Algarotti andava fiero paragonandosi a esempi illustri nel *labor limae*, da Orazio a Metastasio, è stata commentata in Bartolo



toriche acquistate o commissionate che apparivano incongrui al di fuori di un contesto encomiastico e celebrativo tanto particolare, e che forse erano ritenute citazioni anacronistiche per i lettori del 1757, tanto più che in quei volumi era inserita pure la famosa lettera inviata a Mariette nel 1751, in cui erano riassunti in modo dettagliato i risultati del mandato affidatogli da Augusto III¹⁷. Difatti, la prima stesura della dedica poetica era tanto aderente al mondo culturale e all'attualità della corte di Dresda d'inizio anni Quaranta da risultare difficilmente comprensibile per gli estranei a quel *milieu*, e Algarotti sembra aver 'sfruttato' quell'occasione per presentare, con un certo orgoglio, al sovrano, al suo *entourage* e specialmente al potente ministro von Brühl, i risultati del mandato che stava conducendo nella propria città natale. Con le modifiche apportate la brillante e innovativa illustrazione di un vivace ambiente artistico, che grazie all'impegno del poeta si stava arricchendo di capolavori, si trasformava nel convenzionale encomio apologetico di un sovrano protettore della cultura. Pertanto, ci occuperemo unicamente della stesura originale, cercando di chiarirne il senso e trarne qualche preziosa informazione.

Conosciamo con una certa precisione l'*iter* che condusse alla pubblicazione delle *Opere* di Pallavicino, voluta da Augusto III, il quale conferì anche questo mandato di carattere editoriale ad Algarotti in partenza per l'Italia¹⁸. Dobbiamo allo stesso incaricato una dettagliata descrizione delle origini dell'impresa, avviata con il «Regio comando di esaminare la Traduzione delle Pistole e Satire di Orazio dal Signor Pallavicini lasciate»¹⁹, giuntogli attraverso il gesuita Ignazio Guarini²⁰, predicatore di corte²¹. Forse, nell'assegnazione di un simile compito non fu completamente

Anglani, *Ortes, Algarotti e il Congresso di Citera*, in «Lettere italiane», LII (2000), 1, pp. 74-99, qui pp. 74-75.

¹⁷ Lettera di Francesco Algarotti a Pierre-Jean Mariette, Potsdam, 13 febbraio 1751, in Francesco Algarotti, *Opere varie*, cit., vol. I, pp. 318-335 e ora in *Lettere artistiche*, cit., pp. 156-167.

¹⁸ Ne fa cenno lo stesso letterato nella missiva al fratello Bonomo, da Dresda, il 28 gennaio 1743, in cui lo informava che il sovrano gli aveva chiesto, tra l'altro, di occuparsi della «Ristampa delle Opere del Pallavicini», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 196 (lettera 96); inoltre ne parlava nella lettera a Heinrich von Brühl, Dresda, 3 febbraio 1743, in cui chiedeva dettagliate istruzioni per il viaggio italiano, riportata in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 36.

¹⁹ Francesco Algarotti, *Al Reverendiss. Padre Ignazio Guarini della Compagnia di Gesù*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. II, n.n. (ma pp. 5-8).

²⁰ Per il padre gesuita Ignazio Guarini a Dresda si veda: Maria Lieber, *Die italienische Präsenz am Hofe Augustus des Starken und seiner Söhne – Erste Überlegungen*, in *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert*, hrsg. v. Barbara Marx, Verlag der Kunst, Amsterdam-Dresden 2000, pp. 143-157, qui p. 150.

²¹ Le origini dell'impresa sono attestate in Francesco Algarotti, *Riflessioni intorno alla traduzione delle Pistole, e Satire*, cit., n.n. (ma pp. 9-34, qui p. 24). Anche in una



estraneo un incarico poetico, richiesto dalla regina al giovane letterato, giunto sulle rive dell'Elba nel gennaio del 1742, consistente nella modifica, dettata da ragioni sceniche, del finale della *Didone abbandonata* di Metastasio, rappresentata il 7 ottobre 1742 – in occasione del compleanno del sovrano – e il 31 gennaio o il 5 febbraio del 1743²².

Inoltre, la genesi dell'edizione e i suoi committenti sono ricordati dallo stesso Algarotti nelle *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, che ne introducono gli scritti²³. In quella sede, infatti, dopo la menzione delle «mille beneficenze» regali meritate dalle qualità intellettuali e personali dello scomparso, viene rievocato l'ordine del sovrano di raccoglierne e pubblicare le opere, e che a tale desiderio provvide «S. E. il Sig. Conte di Brühl, la cui magnificenza è nutrimento alle belle Arti, e i cui pensieri son rivolti tutti alla gloria del Sovrano e alla felicità dello Stato»²⁴. Anche le *Notizie* in seguito furono ripubblicate con significative modifiche, emendando, tra l'altro, la parte riguardante il ministro Brühl, per le stesse ragioni, crediamo, che avevano condotto alla revisione dei versi²⁵.

La stampa dei volumi fu effettuata dalla tipografia veneziana Pasquali, nella quale aveva una notevole influenza – anche a livello finanziario – il ricco commerciante e collezionista inglese Joseph Smith, da tempo residente nella capitale della Repubblica Serenissima (nel 1744 divenne

lettera al fratello Bonomo, da Hubertusburg, il 22 ottobre 1742, il conte Francesco scriveva in aver avuto un colloquio con il sovrano, il quale ha «voluto ch'io li presenti io stesso alcune memorie che avea già scritto intorno alcune opere del Signor Pallavicini [...] in questa occasione ô avuto agio di vedere ed ammirare quanto lungi si stenda la clemenza di questo Principe, e quanto egli sia istituito dalla natura per essere adorato da tutti coloro che anno la fortuna di vederlo da vicino», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., pp. 178-179 (lettera 74).

²² Su questo episodio si rinvia soprattutto a Rosy Candiani, *Tra Vienna e Dresda: l'amicizia epistolare tra Pietro Metastasio e Francesco Algarotti e gli allestimenti di opere metastasiane nei teatri di Dresda*, in *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, hrsg. v. Andrea Sommer-Mathis – Elisabeth Theresia Hilscher, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2000, pp. 269-282, qui pp. 273-282 e a Raffaele Mellace, *Jobann Adolf Hasse, L'Epos*, Palermo 2004, pp. 86-87, 249-251. Il conte Francesco riferì dell'evento teatrale in modo dettagliato al fratello Bonomo, in una lettera da Hubertusburg del 14 ottobre 1742, in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 176 (lettera 73).

²³ Francesco Algarotti, *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. I, n.n. [ma pp. 15-32] (il testo è datato 14 dicembre 1743).

²⁴ *Ivi*, n.n. [p. 22].

²⁵ Francesco Algarotti, *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, in Id., *Opere*, cit. (ed. 1765), vol. VIII, pp. 3-13 e Id., *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. VI, pp. 317-337.



console britannico), il quale aveva formato attorno a sé un vero e proprio circolo di artisti e intellettuali, in cui, oltre ad Algarotti, erano compresi Giambattista Tiepolo, Canaletto, Antonio Visentini, Francesco Zuccarelli, Carlo Lodoli, Antonio Conti ed altri, in buona parte accomunati dall'interesse per le tendenze architettoniche neopalladiane e le teorie illuministe²⁶.

I quattro tomi di cui si compongono le *Opere* di Pallavicino sono arricchiti dai ritratti di Augusto III e dell'autore dei testi. Per l'effigie del sovrano fu inviata da Dresda una lastra del veneziano Lorenzo Zucchi²⁷ – incisore di corte e noto per aver riprodotto le sculture di Lorenzo Mattioli e alcuni dipinti della Gemäldegalerie – che riproduceva un disegno di Marie-Catherine Silvestre²⁸, un'apprezzata pastellista, scomparsa nel 1743, moglie del primo pittore di corte, il celebre Louis de Silvestre. Un simile invio rappresenta la riprova dell'importanza assegnata all'edizione, poiché esso non era del tutto scontato, come testimonia l'assenza di un'immagine realistica nelle *Antiquitates Italicae* di Muratori, sempre dedicate ad Augusto III, che seppur sollecitata, fu sostituita con un'opera di fantasia²⁹. Invece, il ritratto del poeta di corte si deve a incarichi affidati direttamente da Algarotti a Venezia, il quale fece incidere da Francesco Zucchi³⁰, nipote di Lorenzo, un disegno di Nazario Nazari, figlio del più

²⁶ Sull'attività editoriale Pasquali si veda Monica Donaggio, *Per il catalogo dei testi stampati da Giovan Battista Pasquali (1735-1784)*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. II (1995), pp. 9-100; inoltre, per il suo ruolo culturale e i legami con Smith e Algarotti: Beatrice Alfonzetti, *La felicità delle lettere*, in *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, a cura Anna Maria Rao, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2012, pp. 3-30. Su Joseph Smith (Londra? 1673/1674?-Venezia 1770) si veda, in particolare Catherine Whistler, *Joseph Smith*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di Linda Borean – Stefania Mason, Marsilio, Venezia 2009, pp. 304-305 (con bibliografia precedente). Per una rassegna dei componenti del cosiddetto 'club Smith', si rinvia ad André Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Electa, Milano 1985, pp. 426-437.

²⁷ Per Lorenzo Zucchi (Venezia 1704-Dresda 1779) si veda Giovanni Gori Gandellini, *Notizie storiche degl'intagliatori*, vol. II, Pazzini Carli, Siena 1771, p. 404; Giannantonio Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Zanetti, Venezia 1924, pp. 62-63; Rodolfo Pallucchini in *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, 1941), a cura di Rodolfo Pallucchini, Serenissima, Venezia 1941, pp. 26-27. A lui si deve anche un'altra effigie di Augusto III, tratta da un ritratto di de Manijokj, e una della regina derivata da de Silvestre. Inoltre, giova ricordare che l'incisore veneziano era il suocero di Bonaventura Rossi.

²⁸ Marie-Catherine Hérault (Parigi 1680-Dresda 1743), figlia del pittore Charles-Antoine e dal 1706 sposata con Louis Silvestre. Un suo ritratto in miniatura di Augusto III è conservato nel Museo di Capodimonte (inv. 7220). Su di lei: Neil Jeffares, *Silvestre, Mme Louis de, née Marie-Catherine Hérault*, in *Dictionary of Pastellists Before 1800*, <www.pastellists.com> (updated 4 May 2015).

²⁹ La vicenda è descritta da Fabio Marri, *La dedica delle Antiquitates Italicae*, in *Corte, buon governo, pubblica felicità. Politica e coscienza civile nel Muratori*, Atti della III giornata di studi muratoriani (Vignola 1995), Leo S. Olschki, Firenze 1996, pp. 71-86, qui p. 75.

³⁰ Per Francesco Zucchi (Venezia 1692-1764) si veda Giovanni Gori Gandellini,



noto Bartolomeo³¹. Il disegnatore, ammesso che non abbia creato un'opera di fantasia, lavorò probabilmente su un modello, un 'ritrattino', portato dalla capitale sassone dal conte Francesco. In proposito, possiamo ipotizzare che l'originale sia stato realizzato da Felicità Sartori, allieva della Carriera e legata da amicizia a Pallavicino³². Oppure, un'altra possibilità è che a Venezia esistesse un ritratto del poeta e in questo caso si potrebbe pensare a Rosalba Carriera, vista l'esistenza di lunghi e stretti rapporti di amicizia tra i due³³, ma l'assenza di ogni accenno in tal senso da parte del nostro letterato, che verosimilmente se ne sarebbe vantato con Brühl, e la mancanza di riscontri nel *corpus* della pittrice fa ritenere questa ipotesi alquanto improbabile.

Le fasi della stampa ci sono note anzitutto grazie alla *Note de Dépenses*, scrupolosamente tenuta da Algarotti, dove registrava – in una specie di partita doppia – i denari ricevuti da Dresda e quelli spesi a Venezia per conto del sovrano³⁴. Preziose notizie provengono anche dal carteggio che il letterato veneziano intratteneva con il conte Brühl, informandolo sull'avanzamento dell'edizione³⁵. In particolare, il 17 novembre 1743 il letterato poteva comunicare a Dresda che i volumi sono «presque

Notizie, cit., pp. 404-406; Giannantonio Moschini, *Dell'incisione*, cit., pp. 60-61; Rodolfo Pallucchini, in *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, cit., pp. 26; Renzo Da Tos in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento*, catalogo della mostra (Venezia 1976), a cura di Gianvittorio Dillon, schede di Renzo Da Tos, Tipografica Commerciale, Venezia 1976, p. 80.

³¹ Francesco Algarotti, *Note de Dépenses faites pour S. M. le Roi de Pologne, Electeur de Saxe*, manoscritto conservato nella Biblioteca Comunale di Treviso, Fondo Marco Corniani degli Algarotti, ms. 1252, l'edizione è presente in Barbara Mazza Boccazzi. *Francesco Algarotti*, cit., pp. 81-93 (la copia consegnata a Dresda è pubblicata in Hans Posse, *Die Briefe*, cit.), qui p. 82: «3 Aout donné a Nazari le fils pour avoir dessiné le portrait de M. Pallavicini». Su Nazario Nazari (Bergamo 1723-1793 ca.) si rinvia alla sintesi di Fernando Noris, *Nazario e Giacomina Nazari*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, a cura di Gian Alberto Dell'Acqua, *Il Settecento*, vol. I, a cura di Rossana Bossaglia, Banca popolare di Bergamo-Poligrafiche Polis, Bergamo 1982, pp. 269-277. Algarotti acquistò anche due tele di Bartolomeo, *Testa di vecchio* e *Testa di vecchia*, tuttora nella Gemäldegalerie (inv. 587, 588).

³² Su Felicità Sartori e i suoi rapporti con Pallavicino si veda *infra* alla nota 116.

³³ Il nome del poeta è citato in alcune lettere inviate alla pittrice, riportate in Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, vol. II, Leo S. Olschki, Firenze 1985, pp. 152-153, 238-239, 243.

³⁴ Francesco Algarotti, *Note de Dépenses*, cit., p. 81 (26 giugno), p. 82 (1 e 3 agosto), p. 83 (26 agosto e 25 settembre), p. 86 (4 gennaio), p. 87 (7 e 22 febbraio), p. 92 (7 ottobre).

³⁵ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl: Vienna, 20 marzo 1743 (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 37); Venezia, 17 giugno 1743 (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 42 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 95); Venezia, 6 settembre 1743 (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 55 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 113); Venezia, 27 settembre 1743 (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 57); Venezia, 4 ottobre 1743 (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 59 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 117).



achevéz d'imprimer», nonché di aver ultimato la dedica in versi al sovrano, preannunciando quindi al Ministro che vi apparirà «comme Mécène aidant Auguste à rammener l'âge d'or pour les arts»³⁶. Inoltre, nella stessa missiva era esortato l'invio della «planche du portrait du roi», che Lorenzo Zucchi stava incidendo dal ritratto di Marie-Chaterine Silvestre. Il 27 dicembre Algarotti informava il Ministro che la lastra con l'effigie reale era finalmente giunta e, al contempo, gli inviava la dedica in versi, per farla visionare al re, rendendo edotto l'interlocutore sull'aspetto che probabilmente costituiva la parte più delicata del suo contenuto: il modo in cui è descritto il sovrano e il suo *Premierminister*³⁷. Infatti, il conte Francesco comunica che «Le Roi est représenté dans l'Épître comme l'ancien Auguste rammenant les arts, et rendant son Siecle l'Age d'or, et Votre Excellence, Monseigneur, y est représenté sous le nom de Mécène aidant le Roi dans cette belle et immortelle entreprise»³⁸. Naturalmente, queste parole fanno subito pensare alla celebre tela di Giambattista Tiepolo, *Mecenate presenta le arti ad Augusto* dell'Ermitage, che proprio in quel momento era in esecuzione su commissione di Algarotti per farne dono a Brühl, sulla quale torneremo in seguito. A chiosa del paragone tra Augusto III e l'antico imperatore, il conte Francesco inserisce una riflessione assai significativa, che, al di là di una modestia di maniera, indica chiaramente quale ruolo egli aveva ritagliato per se stesso, identificandosi con Orazio, l'autore su cui Pallavicino si era esercitato a Dresda: «Je demande tres humblement pardon a l'un et a l'autre si Je ne suis point Horace pour celebrer dignement leurs louanges»³⁹. A proposito del modo in cui devono essere rappresentate – o meglio propagandate – le qualità culturali del sovrano sassone, sempre nella medesima corrispondenza, sono

³⁶ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Verona, 17 novembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 61 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 119-121. In effetti, il conte Brühl (1700-1763) fu un vero appassionato e protettore delle arti e, tra il 1738 e il 1763, influenzò notevolmente la scena artistica sassone; sulla sua personalità e il ruolo culturale si veda specialmente: *Architektur und Kunst in der Ära des sächsischen Ministers Heinrich Graf von Brühl (1738-1763)*, hrsg. v. Tomasz Torbus, Thorbecke Verlag, Ostfildern 2014; *Heinrich Graf von Brühl. Ein sächsischer Mäzen in Europa*, Akten der internationalen Tagung zum 250. Todestag (Rom-Dresden, 20-21 März 2014), hrsg. v. Ute Christina Koch – Cristina Ruggero, Sandstein-Verlag, Dresden 2017.

³⁷ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 27 dicembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 63.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*. Anche con Federico il Grande Algarotti instaurò un'intesa ispirata a quella tra Orazio e Augusto, come evidenziato in Anna Maria Salvadè, *Algarotti e Federico*, cit., in particolare a p. 122. Una interessante variante a tale identificazione è proposta in una lettera del letterato al sovrano, da Dresda l'11 luglio 1742, in cui paragona il loro rapporto a quello di Orazio e Mecenate (in Frédéric le Grand, *Œuvres*, vol. XVIII: *Correspondance de Frédéric II roi de Prusse*, vol. III, Decker, Berlin 1851, p. 47).



descritte due incisioni da inserire nel primo volume, fatte appositamente predisporre da Algarotti per ribadire, anche visivamente, il concetto di Augusto protettore delle arti, ovvero «les armes du Roi avec les Trophées des Beaux Arts» e soprattutto nell'iniziale illustrata «Auguste, qui releve Apollon de sa main puissante et genereuse»⁴⁰. Il responso positivo sulla dedica giunse a Venezia nel gennaio del 1744 e l'autore se ne compiacque con Brühl⁴¹.

Da questa serie di note e di brani epistolari emerge uno sforzo editoriale e di politica culturale di non poco conto e impegno, anche sul piano strettamente economico (la somma finale dell'edizione ammontava a 4573,16 lire), e si comprende quanto Augusto III tenesse a onorare la memoria di Pallavicino. Non deve quindi stupire se Algarotti impiegò proprio quella sede per presentare gli acquisti appena effettuati, dimostrando in tal modo che per suo merito la corte sassone, dove da tempo operavano celebri artisti, poteva ora fregiarsi anche di straordinari esempi pittorici, del passato e del presente. Mettendo così in rilievo le proprie capacità il «cigne de Padoue» voleva proporsi per ulteriori servizi, verosimilmente continuando ad acquisire opere d'arte, ottenendo i ruoli di prestigio cui ambiva, come testimonia, tra l'altro, l'esplicita richiesta, non esaudita, di essere nominato sovrintendente alle costruzioni e collezioni d'arte⁴². Per di più, in quel periodo (1743-1744) il conte Francesco era impegnato nel tentativo di prevalere su un rivale, Bonaventura Rossi⁴³, anch'egli inviato dalla corte di Dresda per reperire dipinti in varie città italiane, compresa Venezia, il quale stava concludendo affari di notevole importanza, che rischiavano di mettere in secondo piano i risultati algarottiani, seppur impiegando metodi di cui il letterato veneziano si lamentava con Brühl⁴⁴. Un ulteriore motivo di inquietudine proveniva al letterato dall'avversione che nei suoi confronti dimostrava il residente sassone a Venezia, il conte Villio, il quale aveva informato Dresda circa alcuni suoi commenti critici su Augusto III, formulati durante situazioni mondane, recisamente negati

⁴⁰ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 27 dicembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 63.

⁴¹ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 31 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 139.

⁴² Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 48 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 102-103.

⁴³ Su Bonaventura Rossi: Johannes Winkler, *Storia di un acquisto straordinario*, in *La vendita di Dresda*, a cura di Johannes Winkler, Panini, Modena 1989, pp. 27-57, qui pp. 35-56; per la rivalità con Algarotti, pp. 40-42; Maria Lieber, *Die italienische Präsenz*, cit., pp. 153-154; Barbara Marx, *Diplomaten, Agenten, Abenteurer im Dienst der Künste, Kunstbeziehungen zwischen Dresden und Venedig*, in *Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, cit., pp. 10-67, qui pp. 46-52.

⁴⁴ Nella lettera del 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 46-49 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 99-104.



dal presunto autore⁴⁵. Per altro, Algarotti sapeva bene come propiziarsi le simpatie del re di Polonia, le cui passioni sono state elencate da un legato a corte, il quale suggeriva, a chi voleva ben figurare di fronte a lui, di «portare il discorso sull'ultimo cervo abbattuto, sull'ultima opera che è andata in scena, sull'ultimo quadro che ha comprato»⁴⁶: consigli che, soprattutto per quanto riguarda la parte finale, sembrano essere stati tenuti ben presenti nello stendere i versi da indirizzargli.

3. AUGUSTO E MECENATE A DRESDA: DA ORAZIO AD ALGAROTTI

Quando nel 1742 Augusto III, tramite padre Guarini e il ministro Brühl, chiese ad Algarotti di approntare un'edizione degli scritti di Stefano Benedetto Pallavicino gli affidò un compito impegnativo e delicato sul piano letterario. Infatti, egli doveva occuparsi di un autore di grande valore, che aveva notevolmente influenzato la vita musicale e culturale di Dresda, dov'era stata particolarmente gradita la sua abilità nell'unire i modelli operistici italiani a quelli francesi, con influssi arcadici e metastasiani, dando luogo a esiti originali e toccando un ampio ventaglio di generi, che spaziavano dalla tragedia alla commedia, al pastorale e all'oratorio⁴⁷. Oltre alla composizione di testi per opere musicali, nel decennio finale della sua esistenza Pallavicino si era dedicato alla traduzione di autori inglesi (Locke) e – sulla scia della famosa *Querelle des Anciens et des Modernes* – a versioni in italiano da Orazio, dando alle stampe nel 1736 le *Odi*, le *Satire* e parte delle *Epistole*⁴⁸. Proprio a quest'ultima fortunata attività il conte Francesco prestò grande attenzione⁴⁹, valorizzandola nei

⁴⁵ L'episodio è riportato in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 21, 49-50 (lettera di Algarotti a von Brühl, del 2 agosto 1743).

⁴⁶ Commento citato in Johannes Winkler, *Storia di un acquisto*, cit., p. 33.

⁴⁷ Per l'attività di Pallavicino: Fabio Marri, *Ein italienischer Dichter an den Ufern der Elbe: Stefano Benedetto Pallavicini*, in *Elbflorenz*, cit., pp. 159-175 e Raffaele Mellace, *Pallavicino*, cit.

⁴⁸ Stefano Benedetto Pallavicini, *Il Canzoniere d'Orazio ridotto in versi toscani*, Giorgio Saalbach, Lipsia 1736. Le traduzioni di Pallavicino probabilmente possono essere considerate le più fortunate e diffuse nel Settecento, dato che oltre all'edizione curata da Algarotti nel 1744, sono state ristampate nel 1765, nel 1781, nel 1782, nel 1789, nel 1790, nel 1791 e nel 1792. Su di esse: Antonio Iurilli, *Orazio nella letteratura italiana. Commentatori, traduttori editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Vecchiarelli Editore, Marziana (Roma) 2004, pp. 84-86.

⁴⁹ Dell'importanza delle versioni oraziane di Pallavicino Algarotti era ben consapevole, come risulta dalla lettera in cui informava il fratello Bonomo della scomparsa del celebre poeta, il 15 aprile 1742 (ma la data usualmente riportata per segnalare la morte di Pallavicino è il 16 aprile, a esempio in Raffaele Mellace, *Pallavicino*, cit.), scrivendo: «È morto questa mattina il Pallavicini traduttore delle odi di Orazio,



volumi pubblicati a Venezia, dove inserì tutti gli scritti oraziani insieme ad alcune opere, poesie di circostanza e due brevi discorsi. Del resto, il rapporto tra Algarotti e il pensiero di Orazio, che forse prese avvio proprio in questa occasione e sul quale avremo modo di soffermarci in seguito, risulta assai intenso e coinvolgente, tanto da sfociare nel 1760 in un importante saggio sul poeta latino⁵⁰.

Quella di Pallavicino⁵¹ fu una figura intellettuale decisamente multiforme e fare una silloge delle sue opere non era certo facile per un curatore, soprattutto in considerazione dell'ammirazione provata nei suoi confronti dal sovrano-committente del quale, più in generale, era ben nota la profonda passione per le imprese culturali. Dunque, la dedica di Algarotti non si prefiggeva tanto di onorare lo scomparso poeta, quanto di mettere in risalto il ruolo di Augusto III come protettore delle arti, con l'ausilio del ministro Brühl, esercitato sia attorniansi di scrittori, musicisti, artigiani, scultori e pittori, sia creando una collezione di capolavori pittorici: per questo il sovrano e il suo collaboratore sono paragonati ad Augusto Ottaviano e Mecenate, riprendendo le celebri descrizioni di Orazio⁵². Un simile raffronto appare abbastanza usuale per l'attività laudativa del tempo e anche l'omonimia tra l'imperatore romano e il re di Polonia rafforzava la suggestione classica di una formula adulatoria ben conosciuta da Algarotti⁵³, il quale, come possiamo notare, la impiega con

per le quali egli avea giustamente guadagnato tanta riputazione», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 138 (lettera 52).

⁵⁰ Francesco Algarotti, *Saggio sopra Orazio* (edito nel 1760, con dedica a Federico il Grande), in Id., *Saggi*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Laterza, Bari 1963, pp. 445-514; ora anche a cura di Bartolo Anglani, Osanna, Venosa 1990 (con il saggio di Bartolo Anglani, *L'Orazio di Francesco Algarotti*, pp. 7-31). Per un'analisi del rapporto tra Algarotti e Orazio si rinvia a Cristina Bracchi, *Francesco Algarotti ritrattista di Orazio*, in «Filologia e critica», XXIV (1999), 2, pp. 237-265; v. inoltre Anna Maria Salvade, *Introduzione*, cit. pp. XXIV-XXIX e Ead., *Algarotti e Federico*, cit.

⁵¹ Pallavicino era nato a Padova nel 1672 e visse a Dresda tra il 1686 e il 1694 e dal 1716 alla morte, giunta il 16 aprile 1742, ricoprendo anche incarichi diplomatici per conto del sovrano. Per un suo profilo biografico: Maria Lieber, *L'italiano alla corte di Augusto il Forte*, in *Italiano: lingua di cultura europea*, Atti del Simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena (Weimar, 11-13 aprile 1996), hrsg. v. Harro Stammerjohann, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1997, pp. 107-131, 116-120; Ead., *Die italienische Präsenz*, cit., pp. 150-152; Raffaele Mellace, *Pallavicino*, cit.

⁵² Il ruolo assegnato al sovrano dall'epistola fu compreso con chiarezza dai contemporanei, come possiamo notare dalla recensione alle opere di Pallavicino, probabilmente redatta da Giovanni Lami, immediatamente apparsa nelle *Novelle letterarie*, vol. V, SS. Annunziata, Firenze 1744, coll. 471-476, dove, alla colonna 472, leggiamo che i volumi sono «dedicati alla Sacra Maestà d'Augusto Terzo Re di Polonia, dal Sig. Francesco Algarotti, con una leggiadra poetica composizione, in cui sono meritatamente esaltati i pregi, e specialmente la protezione delle belle arti, che dimostra questo novello Augusto, di cui è qui riportato il ritratto».

⁵³ Del resto, lo stesso Algarotti era stato oggetto di un simile paragone nel 1739,



larghezza, per altro solo dopo averlo anticipato – lo abbiano evidenziato – al ministro Brühl e aver ricevuto da questi, anche in nome del regnante, l'assenso⁵⁴. La medesima immagine è impiegata da Algarotti nelle *Riflessioni intorno alla traduzione*, premesse al secondo volume delle *Opere* di Pallavicino⁵⁵. Nondimeno, questa prestigiosa similitudine, di cui i protagonisti erano evidentemente compiaciuti e che incoraggiavano, non pare derivare direttamente dal repertorio celebrativo del letterato veneziano, bensì da quello di Pallavicino, che la introdusse e rese popolare presso la corte di Dresda attraverso le traduzioni da Orazio, proprio gli stessi versi raccolti nei primi due tomi delle sue *Opere* postume. D'altronde, un simile tipo di celebrazione del potere regale sassone era stato apprezzato anche in precedenza, durante il regno di Augusto II, come attesta l'*Allegoria del congedo del principe ereditario Federico Augusto futuro re Augusto III di Polonia, dal padre re Augusto II nell'anno 1711*, eseguita da Louis de Silvestre nel 1715 circa, ospitata per oltre due secoli nella 'stanza di parata' del castello di Dresda e ora nella Gemäldegalerie Alte Meister, nella quale Augusto il Forte è ritratto nelle vesti di un imperatore romano, e abiti antichi indossano pure il figlio e il suo precettore, mentre assistono alla scena e propiziano il viaggio Pallade, Mercurio e la Prudenza⁵⁶. Sempre Augusto il Forte – i cui gusti erano profondamente legati alla cultura francese, a differenza del figlio, più incline al mondo italiano – fece decorare il soffitto della sala dei marmi del *Nymphenbad* dello Zwinger da Heinrich Christoph Fehling con *Ercole che incorona lo stemma sassone-polacco-lituano*, una raffigurazione che chiaramente

da parte dell'allora principe di Prussia Federico, il quale per invitarlo alla propria corte gli scriveva: «Tu pourrais voir couler ta vie / Chez ceux qui marchent sur les pas / Et d'Auguste, et de Mécénas». Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. XV, p. 6; Frédéric le Grand, *Œuvres*, cit., p. 4; riportato in Anna Maria Salvadè, *Algarotti e Federico*, cit., p. 119.

⁵⁴ Il riferimento è alla lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 31 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 139.

⁵⁵ Francesco Algarotti, *Riflessioni intorno alla traduzione delle Pistole, e Satire*, cit., n.n. [pp. 9-34, qui p. 24]: «siamo lecito felicitare le belle Arti, e le lettere Italiane di avere infine trovato un novello AUGUSTO, che colla Regia munificenza sua insieme le raccoglie, la sua Corte e la sua mente adornandone, e col perfetto suo gusto le accende a nobile emulazione».

⁵⁶ Per quest'opera si rinvia alle schede di Harald Marx, in *Arte per i Re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, catalogo della mostra (Udine 2004), a cura di Harald Marx, Provincia di Udine, Udine 2004, pp. 240-241 (cat. 73) e in Harald Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog (Dresden 2009), König, Köln 2009, p. 273 (cat. 104). Il paragone tra i sovrani sassoni e l'antichità ha avuto delle significative eccezioni, per opportunità politiche, in particolare nel *Ritratto di Augusto III in costume polacco*, eseguito sempre da de Silvestre nel 1737. In generale, sulla cultura artistica a Dresda nella prima metà del XVIII secolo, si veda Harald Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit*, cit., pp. 12-51.



alludeva alla sua persona come ‘Hercules saxonicus’, ritenuta evocativa sia della potenza dell’eroe invincibile sia delle qualità di protettore delle arti⁵⁷. Pure dopo la partenza del conte Francesco da Dresda continuò a essere proposto il paragone tra il re polacco e Ottaviano Augusto, che proprio in tali sembianze ritroviamo nella dedica alla raccolta di incisioni di Karl Heinrich von Heinecken del 1753⁵⁸ e soprattutto nel dipinto di Louis de Silvestre, *Augusto chiude il tempio di Giano* del 1757, conservato nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, il cui soggetto, che voleva celebrare la pace, era stato però vanificato dallo scoppio della Guerra dei Sette anni.

Le *Odi* di Orazio tradotte da Pallavicino e date alle stampe a Lipsia nel 1736, proponevano in italiano, lingua parlata quasi correntemente negli ambienti colti di Dresda, l’opera di un poeta che ha soprattutto magnificato la grandezza di Augusto e Mecenate, insieme alla civiltà che essi incarnavano. Questa impegnativa impresa letteraria era stata «elaborata in lunghi anni di esercizio, incoraggiata nientemeno che da Augusto III elettore di Sassonia»⁵⁹. Comunque, in quel volume non era tracciato in modo esplicito un legame tra l’antichità e l’attualità, con una scelta stilistica poi criticata da Algarotti⁶⁰. Eppure, il potente messaggio insito nei versi di Orazio, insieme culturale e politico, trasmesso con raffinati mezzi letterari dal poeta di corte – di cui era risaputo lo stretto legame con il regnante – era destinato, inevitabilmente, a far sorgere nei lettori un paragone tra la figura imperiale e quella di Augusto III, il quale in quegli anni

⁵⁷ A questa allegoria fa riferimento Johann Michael von Loen, *Discurs Von Der Bau-Kunst, Bey Gelegenheit des Königlichen Oranien-Gartens zu Dreßden / Aufgesetzt, Und Sr. Königl. Majestät von Pohlen dedicirt*, in Id., *Sylvanders von Edel-Leben Zufällige Betrachtungen. Von der Glücksseeligkeit der Tugend*, s.e., Frankfurt a.M. 1726, p. 52: «Man siehet dabey allenthalben die Bilder des Herculis in Statuen, Cartuschen und Schluß-Steinen vorgestellet, da er bald als ein Besieger der Völcker, bald aber als ein Beschützer der Musen entworfen ist», citato in Harald Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso». *Dresda nel XVIII secolo*, in *Arte per i Re*, cit., pp. 19-67, qui p. 25. Per altro, questo tipo di raffigurazione, che univa allegoricamente forza politica e Muse, potrebbe aver affascinato anche Algarotti, poiché anch’egli riteneva che nei sovrani il valore delle armi dovesse essere associato alla protezione delle arti (come notato in Anna Maria Salvadè, *Algarotti e Federico*, cit., p. 119).

⁵⁸ Harald Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso», cit., pp. 36-37.

⁵⁹ Antonio Iurilli, *Orazio*, cit., p. 85. Invece, in Francesco Algarotti, *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., n.n. [ma p. 20; vedi nota 23] è riportata la versione, non molto credibile, che l’opera di traduzione avesse preso avvio durante la convalescenza causata da una caduta, mentre il poeta era intento «nel servir di braccio la celebre Signora Faustina Hasse».

⁶⁰ Se ne fa cenno in Francesco Algarotti, *Riflessioni intorno alla traduzione delle Pistole, e Satire*, cit., n.n. [pp. 9-34], «si è notato un luogo, nella version del quale scemasì una loda, che dà Orazio ad Augusto, e si spoglia tutto il passo d’un Cortigianesco artificio; nel che era il Poeta latino non meno eccellente Maestro che nel verseggiare essere il potesse» (p. 15).



stava lottando per la conferma alla successione al trono polacco ed era al centro di una contesa di portata europea. Anzi, appare decisamente verosimile che il reale protagonista della traduzione fosse, a tutti gli effetti, proprio il sovrano, con l'intento di promuoverne la figura, come novello Augusto. Dunque, possiamo ritenere che il regio sostegno e incoraggiamento a una simile iniziativa poetica, oltre che dall'ammirazione per le doti letterarie del traduttore, fosse motivato dal compiacimento provato nel sentirsi associato al primo imperatore romano. Sempre Pallavicino aveva fatto riferimento all'Augusto antico, sebbene in forme auliche e complesse, anche in una Ode composta nel 1733 e dedicata all'elettore sassone in occasione della sua assunzione al trono polacco⁶¹.

D'altro canto, dobbiamo sottolineare che le riflessioni sul rapporto tra Orazio e il potere imperiale furono al centro dell'interesse di numerosi autori settecenteschi, tra i quali ricordiamo specialmente Antonio Conti, ben conosciuto da Algarotti, che aveva tradotto il poeta latino e indagato i suoi legami con Augusto e Mecenate, pubblicando tali studi nel 1739, in un volume dedicato – del resto – al principe Federico Cristiano di Sassonia, il figlio di Augusto III⁶². Proprio in quei testi Conti proponeva una lettura politica dei versi oraziani, dai quali Augusto emerge come colui che «introdusse e favorì le bell'arti, premiò i buoni, castigò i turbolenti, mise in concordia il popolo e i padri»⁶³: un ritratto a cui ogni regnante desidererebbe essere associato.

Insomma, Algarotti riprende e perfeziona il messaggio diffuso da Pallavicino, gradito e ormai fatto proprio dagli ambienti cortigiani sulle rive dell'Elba, riuscendo a declinarlo in poesia e pittura come forse nessuno altro all'epoca sarebbe stato in grado di fare. Anzi, il conte Francesco amplificò – lo vedremo – quel confronto tra antico e moderno, estendendo l'illustre paragone anche alla figura di Mecenate, forse rifacendosi all'esempio francese di Luigi XIV e Colbert; certamente l'autore del

⁶¹ Stefano Benedetto Pallavicini, *Per l'assunzione della maestà di Augusto III al trono di Polonia, oda*, in Id., *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. IV, pp. I-VIII.

⁶² Antonio Conti, *Prose e poesie*, vol. I, Pasquali, Venezia 1739: le riflessioni su Orazio qui pp. CCCX-CCCXXXI; anche in Id., *Versioni poetiche*, a cura di Giovanna Gronda, Laterza, Bari 1966, pp. 324-340.

⁶³ Antonio Conti, *Prose e poesie*, cit., p. CCCXIII; passo riportato anche in Id., *Versioni poetiche*, cit., p. 328. Sull'abate Conti si rinvia, specialmente, ai saggi raccolti in Renzo Rabboni, *Speculare sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, Leo S. Olschki, Firenze 2008; *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, Atti del convegno di studi (Padova 2007), a cura di Guido Baldassarri – Silvia Contarini – Francesca Fedi, Il Poligrafo, Padova 2009; Fabiana di Brazzà, *Ventiquattro lettere dell'abate Antonio Conti (1714-1743) nel Fondo Bartolini di Udine*, in «Lettere italiane», 2 (2012), pp. 244-286; Renzo Rabboni, *Due lettere di Antonio Conti e la prima redazione del 'Globo di Venere'*, in «Lettere italiane», 2 (2015), pp. 343-366.



Newtonianismo per le dame fu in grado di farlo con quell'abilità che gli è riconosciuta di «parlare del presente fingendo di parlare del passato, ma mettendo in questa finzione una passione che ravvicina il passato e lo rende più presente del presente storico stesso»⁶⁴. Per altro, Algarotti non aveva impiegato unicamente la comparazione tra Augusto III e Ottaviano Augusto, gratificando, almeno in un caso, il re di Polonia con un altro rinvio al mondo antico: nella sua missiva a Brühl del 29 giugno 1743, infatti, parla del principe sassone come del «veritable Titus du Siecle»⁶⁵. Il richiamo a Tito era probabilmente basato sulla fama che gli derivava dalla celebre opera di Metastasio, la *Clemenza di Tito*, che fu riproposta a Dresda, con il titolo modificato in *Tito Vespasiano*⁶⁶. Dunque, anche in questo caso il letterato veneziano attinge all'antichità per proporre una similitudine edificante⁶⁷.

4. ALGAROTTI E TIEPOLO PER AUGUSTO E MECENATE

I 120 versi dell'epistola del 1744 si dispiegano a partire dal capolettera figurato, il quale mostra Augusto «qui rèleve Apollon de sa main puissante et générale»⁶⁸, e di conseguenza conducono rapidamente a esaltare il

⁶⁴ Bartolo Anglani, *L'Orazio di Francesco*, cit., p. 26. Sulle raffigurazioni di Mecenate nell'arte del XVII secolo, si rinvia a Ivan Rusina, *Le portrait du Mécène dans l'art baroque*, in *Routes du Baroque. La Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art européens*, Communications au Colloque (Queluz 1988), réunies et publ. par Alain Roy – Isabel Tamen, Council of Europe, Lisboa 1990, pp. 117-130.

⁶⁵ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 29 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 44.

⁶⁶ Come riportato in Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, cit., pp. 169-170. Anche Winckelmann definisce Augusto III il «Tito tedesco», nei *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura* del 1755, in Johann Joachim Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di Claudio Franzoni, Einaudi, Torino 2008, pp. 7-41, qui p. 7.

⁶⁷ A proposito di paragoni tra personaggi antichi e moderni, nel contesto encomiastico cortigiano settecentesco, un'eloquente testimonianza ci è fornita da Metastasio nella *Licenza* del suo *Tito Vespasiano ovvero La Clemenza di Tito*, dove spiega il processo che conduce alla similitudine: «Non crederlo, Signor; te non pretesi / Ritrarre in Tito. Il rispettoso ingegno / Sa le sue forze appieno, / Né a questo segno io gli rallento il freno. / Veggo ben che ciascuno / Ti riconobbe in lui. So che tu stesso / Quegli affetti clementi, / Che in sen Tito sentiva, in sen ti senti. / Ma, Cesare, è mia colpa / La conoscenza altrui? / È colpa mia che tu somigli a lui? / Ah vieta, invito Augusto, / Se le immagini tue mirar non vuoi, / Vieta alle Muse il rammentar gli Eroi» (cfr. Pietro Metastasio, *Drammi per musica*, vol. II, *Il regno di Carlo VI 1730-1740*, a cura di Anna Laura Bellina, Marsilio, Venezia 2003, p. 444). Inoltre, non va dimenticato che la natura e l'uso dell'allegoria era al centro di molte delle riflessioni dell'abate Conti, che sul tema realizza un trattato, annunciato e riassunto nella *Prefazione* ad Antonio Conti, *Prose e poesie*, cit.

⁶⁸ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 31 gennaio 1744, in



«nuovo AUGUSTO», per il quale gli artisti italiani mutano «col Sassonico Suol l'Ausonio Cielo» (App. I, vv. 9-10). Lo stretto legame tra il sovrano e la cultura italiana è fatto risalire da Algarotti al viaggio del giovane principe nella penisola⁶⁹, sul «primo fiorir di gioventude» (App. I, v. 13), dandogli modo di paragonarlo ad illustri uomini di Stato protettori delle arti: il cardinal Ippolito II d'Este, Guido da Montefeltro e Lorenzo de' Medici. Quanto insito in queste allettanti premesse per una nuova 'età dell'oro' delle arti, finalmente – secondo il letterato – si stava realizzando, e «l'occhio vede ormai / Quel ch'appena il disio sperare ardiva» (App. I, vv. 23-24). Cosicché, dopo «immenso girar di torbidi anni», riferendosi al lieto fine della guerra di successione polacca, «Un'altra volta innanzi a Trono Augusto / Insieme raccolto è il fino ad ora errante, / E disperso drappel dell'Arti belle, / Cui Mecenate un'altra volta è guida» (App. I, vv. 26-29). Di fronte a questo passaggio intravediamo, quasi inevitabilmente, uno dei dipinti più noti di Giambattista Tiepolo, *Mecenate presenta le arti ad Augusto* dell'Ermitage e, di fatti, quest'opera fu ideata proprio da Algarotti come omaggio per il conte Brühl⁷⁰, da lui già gratificato con lo stesso paragone in una missiva e ricordato come protettore delle arti nella biografia di Pallavicino⁷¹.

Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 139.

⁶⁹ Sulle implicazioni politiche dei viaggi italiani del principe, si rinvia a Józef A. Gierowski, *Viaggi in Italia del principe Federico Augusto*, in *Viaggiatori polacchi in Italia*, Atti del Congresso internazionale (Udine-Gorizia-Venezia-Vicenza, 7-10 giugno 1986), a cura di Emanuele Kanceff – Richard Lewanski, Slatkine, Geneve 1988, pp. 191-202; mentre sugli aspetti culturali a Alina Żórawska-Witkowska, *Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711-1719)*, in «Studi musicali», XX (1991), 1, pp. 155-173. Per la biografia del sovrano è fondamentale Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen, eine Biographie*, Akademie Verlag, Berlin 1996.

⁷⁰ Sulla celebre tela si rinvia, soprattutto, a: Beverly Louise Brown, *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, An Exhibition Catalog (Fort Worth 1993), Electa-Kimbel Art Museum, Milano 1993, pp. 222-224; Carla Th. Mueller, in *Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden*, vol. I, Ausstellungskatalog (Würzburg 1996), hrsg. v. Peter O. Krückmann, Prestel, München-New York 1996, pp. 160-161 (scheda n. 95); Stéphane Loire – José de Los Llanos, in *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, catalogue de l'exposition (Paris 1998-1999), sous la dir. Stéphane Loire – José de Los Llanos Paris-Musée, Paris 1998, pp. 145-147; Irina Artemieva in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano 2002), a cura di Fernando Mazzocca – Enrico Colle – Alessandro Morandotti – Stefano Susinno, Skira, Milano 2002, p. 425 (scheda, n. III.1); Ead. in Harald Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit*, cit., p. 369 (cat. 159); Ead. in *Giambattista Tiepolo 'il miglior pittore'*, pp. 232-233 (scheda, n. 25); Ute Christina Koch, *Algarotti, Tiepolo und der antike Geschmack*, in *Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, hrsg. v. Gernot Kamecke – Bruno Klein – Jürgen Müller, Lukas Verlag, Berlin 2009, p. 213-223, in particolare pp. 221-222.

⁷¹ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 27 settembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 57: «Il ne me reste, Monseigneur, qu'à supplier Votre Excellence de vouloir bien continuer a accorder aux Beaux Arts une protection, dont



Del resto, la familiarità degli ambienti colti di Dresda con quel prestigioso paragone emerge pure da una missiva di Algarotti al segretario di Brühl, Karl Heinrich Heineken (il quale era anche un esperto di stampe), del gennaio 1744, dove, alludendo al Ministro, dichiarava: «il est protecteur des beaux-arts et combien il mérite plus que jamais le nom de Mécène, nom qui est toujours mêlé à celui d'Auguste»⁷². Tutto ciò non deve però farci dimenticare che, per quanto il nostro testo poetico e il celebre quadro siano legati tra loro e probabilmente giunsero insieme a Dresda, i loro destinatari erano diversi: ad Augusto i versi, letti anche da Brühl, e a quest'ultimo l'opera pittorica, per la sua soddisfazione e collezione privata, benché verosimilmente conosciuta anche dal sovrano. Quindi, i versi di Algarotti non hanno l'intento di illustrare il dipinto di Giambattista, sebbene all'epoca della stesura egli l'aveva già ideato e richiesto al pittore.

In effetti, anche se non direttamente citato nell'epistola poetica, *Mecenate presenta le arti ad Augusto* è un dipinto che riassume in modo emblematico il messaggio suggerito dalla sua prima parte. Entrambi, infatti, propongono la similitudine tra le figure storiche di Augusto e Mecenate, protettori delle arti, con Augusto III e il conte Brühl, inserendosi in un clima ideologico influenzato dai richiami oraziani introdotti da Pallavicino. Essi, dunque, non erano solo il raffinato frutto della fertile fantasia del letterato veneziano, ma si rifacevano a una consuetudine celebrativa sicuramente apprezzata, se non richiesta, dai protagonisti. Nonostante tutto, dobbiamo comunque sottolineare, seguendo quanto affermato da Harald Marx, che «l'idea di far dipingere i temi della storia romana come un riferimento alla situazione di Dresda sembra essere stata del conte Francesco Algarotti»⁷³.

L'insistito raffronto che pervade il poema algarottiano tra le figure del mondo romano eternate da Orazio e la corte di Dresda, trova un vero e proprio equivalente visivo – la teoria dell'*Ut pictura poesis* era anch'essa di matrice oraziana – nel quadro di Tiepolo, in cui si possono intravedere molte delle idee espresse in versi, seguendo un intreccio tra letteratura e pittura usuale per il conte Francesco, e pertanto risulta interessante seguire le fasi della sua creazione e soffermarci su alcuni aspetti

l'honneur rejallit sur Mécène meme»; Francesco Algarotti, *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., n.n. (ma p. 30): «S. E. il Sign. Conte di Brühl [sic!], la cui magnificenza è nutrimento alle belle Arti».

⁷² Lettera di Francesco Algarotti a Karl Heinrich Heineken, Venezia, 9 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 138. Su Heineken si veda Christian Dittrich, *Heine(c)ken, Karl Heinrich Ritter von*, in *Neue Deutsche Biographie*, 8, Duncker & Humblot, Berlin 1969, pp. 297-299. Per i rapporti di Heineken con Brühl cfr., in particolare, Ute Christina Koch, *Heinrich Graf von Brühl – der sächsische Maecenas*, in *Architektur und Kunst*, cit., pp. 221-235, in particolare pp. 225-227.

⁷³ Harald Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso», cit., p. 37.



particolari. Si tratta di una piccola tela – di 69,5 cm x 89 cm – commissionata a Giambattista da Algarotti nell'estate del 1743 per farne dono a von Brühl, colui che poteva concretamente contribuire alle sue fortune e inoltre rappresentava, come gli era stato chiarito nell'*Instruction*, l'unico tramite con il regnante⁷⁴. Con questo raffinato omaggio, insieme al *pendant*, realizzato contemporaneamente e con gli stessi intenti, raffigurante il *Regno di Flora* o il *Giardino fatato di Armida*, ora al Fine Arts Museum di San Francisco⁷⁵, il conte Francesco voleva compiacere la vanità – per il paragone con Mecenate – e l'ambizione collezionistica dell'illustre Ministro sassone, grande appassionato e conoscitore d'arte, che così poteva aggiungere pure il celebrato – da Algarotti – maestro veneziano alla propria ricca raccolta⁷⁶. Di questi due dipinti, soggetti unici nella storia dell'arte, si parla chiaramente in una lettera indirizzata dal giovane scrittore al destinatario dei preziosi regali, scritta da Venezia il 19 luglio 1743. In tale missiva le opere sono descritte alla fine, dopo lunghe lamentele contro i metodi commerciali impiegati «da una maschera», ovvero dall'antagonista Bonaventura Rossi, anch'egli intento ad acquistare quadri per il re di Polonia, il quale spesso celava il volto com'era d'uso tra gli intermediari, cui fa seguito un dettagliato elenco dei dipinti al centro di trattative, nonché la richiesta – che come abbiamo già accennato non avrà esito positivo – di essere nominato «*surintendant des bâtiments et cabinets du roi*», un'istanza che il letterato-conoscitore osava avanzare «*sûr qu'Auguste ne sçauroit rien refuser lorsque Mécène intercède*»⁷⁷. Il confronto tra i personaggi antichi immortalati da Orazio e riproposti a Dresda da Pallavicino prosegue al termine della corrispondenza, quando viene preannunciato all'interlocutore l'eccezionale *cadeau*, per ingraziarselo in modo raffinato: «*J'ai pris la liberté, monseigneur, d'ordonner deux tableaux pour Votre Excellence. L'un représentera Les beaux-arts ammenéz par Mécène au trône d'Auguste, et dans le lointain au-delà du Tibre on verra le palais de Votre Excellence et ses hortos pensiles. L'autre*

⁷⁴ *Instruction pour le Comte Algarotti au sujet de sa Commission d'acheter des Tableaux en Italie*, del 16 febbraio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 10-11. Di questo incarico, conferitogli da Augusto III, Algarotti informava il fratello Bonomo in una missiva del 28 gennaio 1743: «Sua Maestà à steso di sua propria mano un Catalogo di Pittori di cui desidera aver quadri»; poi, dopo aver ricevuto l'*Instruction*, nella lettera del 25 febbraio: «I Tiziani, i Paoli, i Tintoretti e tutto quel che v'è di più rinomato sono nel Catalogo datomi», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., pp. 196 e 198 (lettere 86 e 88).

⁷⁵ Su questo dipinto rinviamo a William Lee Barcham, *Il «Trionfo di Flora» di Giambattista Tiepolo: una Primavera per Dresda*, in «Arte Veneta», 45 (1993), pp. 71-77.

⁷⁶ Sul ministro von Brühl e la sua passione per le arti si rinvia ai saggi in *Architektur und Kunst*, cit.; inoltre a *Heinrich Graf von Brühl. Ein sächsischer Mäzen in Europa*, cit.

⁷⁷ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 48 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 102-103.



représentera *L'empire de Flora*⁷⁸. Nella lettera non viene però specificato il nome del loro esecutore, il quale comparirà alcuni mesi dopo, quando Algarotti promette al suo interlocutore che: «mon premier soin sera de solliciter monsieur Tiepolo pour les tableaux de Votre Excellence, que je voudrois avoir l'honneur de lui présenter moi-même à mon retour»⁷⁹. Forse, questa rassicurazione si legava a una precisazione fatta qualche riga prima, dove era dichiarato quale ruolo avrebbe ricoperto von Brühl nella dedica ad Augusto III delle *Opere* di Pallavicino, oramai pressoché completata, nella quale: «Votre Excellence y est représenté comme Mécène aidant Auguste à ramener l'âge d'or pour les Arts»⁸⁰. Tuttavia, non sappiamo se tra le due corrispondenze vi siano stati altri carteggi, sfuggiti alle ricerche d'archivio, in cui era indicato il pittore. Certamente a Brühl il nome di Tiepolo non era del tutto sconosciuto, dato che gli era già stato presentato come emulo e profondo conoscitore di Veronese ed inoltre compariva tra i veneziani contemporanei cui affidare opere per la collezione reale⁸¹. Comunque, attraverso quei due dipinti, il conte Francesco voleva anche accreditare il concittadino presso una grande corte europea, come pittore di storia, all'antica, poussiniano⁸².

Il dipinto dell'Ermitage, su cui ci concentriamo, fu realizzato nel corso della seconda metà del 1743 e appare strettamente legato all'affresco che mostra la *Continenza di Scipione* in Villa Cordellina a Montecchio Maggiore, eseguito da Giambattista tra l'autunno di quell'anno e la primavera del 1744, preceduto da un modelletto (ora al Nationalmuseum di Stoccolma), e forse proprio a questo si ispira, facendo ritenere che debba collocarsi in una fase intermedia tra lo studio preparatorio e la decora-

⁷⁸ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 49 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 103. Sui rapporti che legavano l'ideatore, l'esecutore e il destinatario delle tele in questione si veda la recente interpretazione di Ismaele Chignola, *Heinrich von Brühl, Francesco Algarotti e Giambattista Tiepolo: tracce di un'empatia massonica*, in *Heinrich Graf von Brühl. Ein sächsischen Mäzen in Europa*, cit., pp. 334-349.

⁷⁹ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Verona, 17 novembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 62 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 121.

⁸⁰ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Verona, 17 novembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 61 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 120-121.

⁸¹ Si veda, in particolare, *infra* alle note 191 e 192.

⁸² Per Irina Artemieva, in *Il Neoclassicismo*, cit., p. 425: «Algarotti voleva presentare Tiepolo come pittore che nella sua attività artistica tenta di ridare vita al classicismo di Poussin», inoltre, la stessa studiosa notava che «In questo eloquente complimento al conte Brühl Tiepolo doveva apparire 'pittore-studioso' effettuando confronti allegorici tra i contemporanei e gli eroi della storia di Roma e citando prototipi classici» (*ibidem*). Tuttavia, il conte Francesco non nascondeva al destinatario del dono di essere stato lui – e non Tiepolo – l'ideatore delle allegorie presenti nel dipinto.



zione murale⁸³. Eppure, non possiamo escludere che la tela di San Pietroburgo possa precedere, anche se di poco, lo studio per Villa Cordellina o quantomeno essere stata ideata nello stesso momento, vista l'analogia presenza delle statue di Minerva e Apollo, di cui parleremo in seguito, verosimilmente suggerite da Algarotti, il quale di certo aveva a cuore soprattutto l'opera per il Ministro sassone e potrebbe aver spinto il pittore a replicare quella invenzione per la decorazione della villa di Montecchio Maggiore⁸⁴. Nondimeno, è utile ricordare che i consigli del letterato furono inseriti da Giambattista in un affresco che riprendeva parte di quello che illustra la *Continenza di Scipione*, da lui eseguito all'inizio degli anni Trenta in palazzo Casati-Dugnani a Milano⁸⁵. A tale prototipo, quindi, va ricondotto anche il dipinto donato a Brühl, almeno per la parte sinistra, in cui è raffigurato il sovrano, e, tra l'altro, in entrambi i casi compare sullo sfondo un loggiato di matrice veronesiana.

Il quadro inviato a Dresda nei primi mesi del 1744 mostra le tre arti liberali (pittura, scultura e architettura), impersonate da figure femminili e segnalate con i loro tipici attributi iconografici, insieme a Omero, il quale simboleggia la poesia, accompagnato da un giovinetto che impugna una tromba, per evocare la musica. Il piccolo corteo pare prostrarsi ai piedi di Augusto, assiso su un trono posto sopra cinque gradini, tra le statue di Minerva, che replica l'antica statua nella collezione Giustiniani, e Apollo, le cui fattezze sono tratte dalla *Scuola di Atene* di Raffaello⁸⁶. Per la figura di Apollo, possiamo ipotizzare che l'idea di rappresentare il dio delle arti in quelle particolari forme raffaellesche derivi da una stampa di Nicolas Dorigny e Jacob Frey del 1728, che riproduceva un disegno di Carlo Maratti, l'*Accademia della Pittura*, forse ispirato da Giovanpietro Bellori (anche se in questo caso il dio trattiene la lira con la mano destra, mentre Tiepolo, in aderenza all'originale raffaellesco, la colloca nella sua sinistra), e dedicata ai giovani studiosi del disegno, in cui sono proposti in forma allegorica i principi teorici e pratici della formazione pittorica, un tema cui il conte Francesco era sicuramente attento, tanto da citare proprio questo foglio, fin dal *Discorso sopra la pittura*, per indicare l'importanza

⁸³ Secondo la proposta di Beverly Louise Brown, *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, cit., p. 224, nota 9.

⁸⁴ Come ipotizzato in George Knox, *Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum*, Her Majesty's Stationery Office, London 1975, pp. 14-15.

⁸⁵ Per queste decorazioni si veda Massimo Gemin – Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo: i dipinti, opera completa*, Arsenale, Venezia 1993, pp. 270-271.

⁸⁶ Sui rapporti tra Giambattista e la scultura, sia antica sia contemporanea, si rinvia a Giuseppe Pavanello, *Tiepolo e la scultura: dalla copia all'invenzione*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi 1996), a cura di Lionello Puppi, Il Poligrafo, Venezia 1998, pp. 165-170, in particolare, sul dipinto in questione, p. 167.



dell'esercizio grafico⁸⁷. Per altro, i richiami classicisti e specificatamente a Raffaello saranno enfatizzati dallo stesso Algarotti – lo vedremo – nei versi in cui intende presentare le qualità di Tiepolo al sovrano.

Ancora nel nostro dipinto, sulla destra della scena e dietro Apollo si notano dei soldati posti in disparte, una presenza abbastanza usuale nelle opere del veneziano, ma la loro posizione particolarmente defilata potrebbe voler indicare che quando le arti prosperano le armi tacciono⁸⁸ o piuttosto che Augusto e Mecenate, oltre ai piaceri, non dimenticavano i propri doveri di difesa dello Stato. Alla destra dell'Imperatore è collocato Mecenate, che presenta le arti al sovrano, affiancato da un'altra figura, al margine sinistro del quadro. A proposito di tale personaggio, alla luce delle considerazioni sul ruolo esercitato dall'opera di Orazio, possiamo ipotizzare che esso raffiguri proprio il poeta latino e, per interposta persona, Algarotti stesso⁸⁹.

Sullo sfondo della scena è proposta una loggia palladiana – ripresa da Veronese – sormontata da una balaustra, al di là della quale si riconosce il palazzo del Ministro sull'Elba, allora appena terminato, con i giardini pensili sul fiume, un luogo noto come «terrazza di Brühl». Per rappresentare quella splendida dimora in modo tanto realistico, probabilmente Giambattista si aiutò con alcuni disegni, fornitigli dal conte Francesco e forse da lui stesso eseguiti⁹⁰. Sempre ai consigli o meglio alle richieste di Algarotti possiamo ricondurre la soluzione del loggiato, che richiama le architetture di Palladio, le quali erano oggetto di ammirazione e di profonde riflessioni negli ambienti veneziani frequentati dal letterato, e che in quegli stessi anni compaiono in diverse opere di Tiepolo. Nella scelta di una simile soluzione, influiva pure la convinzione che le architetture palladiane derivassero da quelle antiche e quindi attraverso di esse fosse possibile proporre una quinta scenica adeguata al tema della tela. Il loggiato è balaustrato e nella parte che sovrasta l'Imperatore osserviamo dei muratori intenti alla sua costruzione: la loro presenza è stata considerata un'allusione alla fervida attività artistica sotto il regno di Augusto⁹¹. Oppure, seguendo sempre la traccia oraziana, potrebbero inserirsi con mag-

⁸⁷ Cfr. Francesco Algarotti, *Discorso sopra la pittura*, in Id., *Discorsi sopra differenti soggetti*, Pasquali, Venezia 1755, pp. CXCXV-CCXXIV, qui p. CCVII.

⁸⁸ Secondo l'interpretazione presentata in Liliana Barroero – Stefano Susinno, *L'artista 'moderno' e il ruolo delle Accademie*, in *Il Neoclassicismo*, cit., pp. 132-187, qui p. 134.

⁸⁹ Invece, *ivi*, p. 134, viene proposto di identificare in quella figura Virgilio.

⁹⁰ Come suggerito da Fritz Löffler, *Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten*, Seemann, Leipzig 1981, pp. 240-245; inoltre nelle schede in Beverly Louise Brown, *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, cit., p. 223 e da Stéphane Loire – José de Los Llanos in *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, cit., p. 145.

⁹¹ Osservazione presentata in Stéphane Loire – José de Los Llanos, in *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, cit., p. 145.



giore incidenza nel colloquio tra passato e presente cui il conte Francesco aveva improntato il dipinto, rappresentando, in diretta relazione con la residenza reale di Brühl, l'edificazione della celebre villa di Mecenate, o addirittura di quella da lui generosamente donata a Orazio, con il quale Algarotti si identificava. Chissà, possiamo anche ritenere che in tal modo il letterato veneziano volesse far presente al potente Ministro quanto il suo omologo antico fosse stato prodigo con il poeta che lo aveva celebrato e altrettanto avrebbe dovuto fare lui, verso chi lo stava omaggiando con tanto riguardo. Di certo, i due dipinti fatti eseguire a Giambattista per Brühl erano doni interessati e contenevano un'ampia serie di messaggi, rivolti a compiacere il destinatario e a farsi ben volere. Algarotti trattenne un ricordo di quelle opere nella propria collezione⁹², probabilmente da identificare nei due acquerelli attribuiti a Tiepolo conservati nel Musée des Beaux-Arts di Agen, che raffigurano i medesimi soggetti, anche se in modo più ravvicinato rispetto ai dipinti⁹³.

Forse, per intendere pienamente i risvolti di *Mecenate presenta le arti ad Augusto*, di lettura assai complessa, è opportuno richiamare il celebre *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, stilato da Algarotti nell'ottobre del 1742, in cui, dopo aver esposto nei dettagli un programma di opere da far realizzare ad alcuni pittori contemporanei, si immagina di premiare il migliore facendogli eseguire un altro quadro, nel quale raffigurare Augusto III in abito romano, nell'atto di inaugurare il nuovo Museo, in forma di «suntuoso antico tempio», sul cui frontone si deve leggere «VRBIS ORNAMENTO / MINERVAE ET MVSAIS OMNIBVS DICAVIT / AVGUSTVS ARTIVM ET SOE-CVLI / RESTITVTOR»⁹⁴, mentre la regina, nelle vesti di Minerva, è seguita da un drappello di Muse. Inoltre, la tela doveva essere popolata di sfingi e sculture antiche, come per altro accade nel *Regno di Flora*, mentre sullo sfondo «si potrebbe rappresentare un gruppo di artefici, che alla costruzione dell'edificio adoprati si fussero», e «in lontananza veder si dovrebbe su di verdeggianti collina, a cui l'Elba lavasse il piè,

⁹² [Giannantonio Selva], *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della galleria del fu sig. conte Francesco Algarotti in Venezia*, s.d. [1776], p. LIV. Sulla reale paternità di tale catalogo, edito come anonimo, Giandomenico Romanelli propone di assegnarla a Bonomo Algarotti, definito il suo «autore sostanziale»: Giandomenico Romanelli, *Gli Algarotti, i Selva, i Corniani: scienza, arte e collezioni*, in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti*, cit., pp. 203-219, qui p. 213.

⁹³ Cfr. Stéphane Loire – José de Los Llanos, in *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, cit., p. 145.

⁹⁴ Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., pp. 370-371. Per l'influenza di tale passaggio sui dipinti commissionati da Algarotti per il sovrano si veda anche Thomas Liebsch, «...una picciola e scelta raccolta di quadri moderni», cit., p. 222.



il regio castello di Meissen, ma di greca architettura»⁹⁵: tutti elementi che ritroviamo in vari modi nel dipinto dell'Ermitage, con modifiche dettate dal fatto che esso era rivolto a onorare Brühl, e così il castello reale diventa la sontuosa residenza del *Premierminister*, sempre bagnata dall'Elba, e il Museo in forma di tempio un loggiato palladiano.

5. AUGUSTO PROTETTORE DELLE ARTI SULLE RIVE DELL'ELBA

Riprendendo l'esegesi della nostra epistola poetica, dopo la sezione dedicata al ruolo del regnante, Algarotti passa a magnificare la produzione della porcellana di Meissen, un esempio concreto dell'amore del sovrano per la creazione artistica, cui ha chiamato «un popolo intier sudante, e curvo / A fabbricar colla Misniaca Argilla / L'indiche maraviglie» (App. I, vv. 32-34), con esiti che superano quelli cinesi. Questo passaggio sarà mantenuto anche nella versione rivista del testo (App. II, vv. 32-35). L'importanza della manifattura di Meissen era da tempo oggetto di ampia celebrazione e il letterato veneziano non fece altro che esaltare ulteriormente un primato sassone di cui il novello Augusto era sicuramente orgoglioso. Certamente anche Algarotti apprezzava quella preziosa produzione e su di essa si era soffermato nel *Progetto* per il Museo di Dresda⁹⁶. Tuttavia, appare curioso notare che nella stessa lettera in cui annunciava a Brühl il dono dei Tiepolo, proprio subito dopo averli descritti, il conte Francesco passava – come nei nostri versi – alla porcellana, informando il corrispondente: «J'ai pris la liberté aussì d'adresser à Votre Excellence une caisse de porcelaines de Venise

⁹⁵ Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., p. 372.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 373-374, dove osserva che la manifattura di Meissen ha «così bene imitato, e in molte cose superato l'arte giapponese e cinese», proponendo quindi di riprodurre in porcellana le maggiori sculture antiche, moderne e pure contemporanee, dato che in tale elenco è compreso Lorenzo Mattielli; inoltre, sappiamo che il conte Francesco aveva ideato «i soggetti per le statuine in porcellana», destinate a «formare il dessert» per la regina d'Ungheria, come riportato in una lettera a Nicolò Esterhas (Nikolaus Esterházy de Galántha) «Ministro di S. M. la Reg. di Ungheria e Boemia, alla Corte di Dresda», Dresda, 24 dicembre 1742, in Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. VIII, pp. 211-217. Sulla produzione di porcellane a Meissen la bibliografia è vastissima, ma tra i titoli più recenti si segnala: *Fragile Diplomacy. Meissen Porcelain for European Courts ca. 1710-63*, An Exhibition Catalog (New York 2007), ed. by Maureen Cassidy-Geiger, Yale University Press, New Haven-London 2007; *Meissen, barockes Porzellan*, Ausstellungskatalog (Köln 2010), hrsg. v. Patricia Brattig – Andreas Baumerich, Arnoldsche, Stuttgart 2010; *Triumph der blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum, 1710-1815*, Ausstellungskatalog (Dresden 2010), hrsg. v. Ulrich Pietsch, Seemann, Leipzig 2010.



pour Sa Majesté»⁹⁷. D'altra parte, Brühl può essere qualificato come un autentico appassionato delle porcellane di Meissen e per lui, tra il 1737 e il 1742, era stato realizzato quello che forse si può considerare il capolavoro della manifattura, il cosiddetto *Schwanenservice*, la cui maestosità certamente non era sfuggita al brillante scrittore veneto⁹⁸. Inoltre, nella stessa corrispondenza era pure annunciata la spedizione di «une demi douzaine de plats et une tabatière d'une nouvelle manufacture de verre qui imite la porcelaine»⁹⁹, ovvero il lattimo, un vetro che effettivamente voleva assomigliare al nobile materiale proveniente da Meissen e rappresentava una novità commerciale. Non era solo una curiosità però, poiché veniva chiarito che l'invio aveva anche la funzione di dimostrare ulteriormente: «dont la magnificence et le goût encourage, soutient et fait naître les beaux-arts»¹⁰⁰. Questo, in fondo, rappresentava un messaggio non troppo distante da quello espresso in versi, dove ritroviamo la medesima successione: Augusto e Mecenate protettori delle arti e la conseguente produzione di porcellane o simili oggetti, che, secondo quest'ottica, solo in determinate condizioni di favore possono essere creati.

L'omaggio poetico passa quindi a occuparsi di alcuni artisti che operano sulle rive dell'Elba, sotto la protezione del sovrano, selezionati ponendo attenzione al loro ruolo nel complesso *milieu* cortigiano e pure ai rapporti tra essi e l'autore del componimento. L'elenco inizia con il celebre musicista e compositore Johann Adolf Hasse¹⁰¹, maestro di cappella, già collaboratore di Pallavicino e marito della cantante Faustina Bordoni, il quale sulle sue dita fa udire «d'Italia l'Armonia divina» ed è «Delle Scene Signor, Signor del Core» (App. I, vv. 40). Di Hasse viene celebrato il

⁹⁷ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 49 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 104.

⁹⁸ La passione di Brühl per le porcellane (fu anche *Oberinspektor der Porzellanmanufaktur*) è ricordata in *Schwanenservice. Meissener Porzellan für Heinrich Graf von Brühl*, Ausstellungskatalog (Dresden 2000), hrsg. v. Ulrich Pietsch – Claudia Valter, Edition Leipzig, Berlin 2000 e Ulrich Pietsch, *Die Porzellansammlung des Grafen von Brühl*, in *Architektur und Kunst*, cit., pp. 237-246.

⁹⁹ Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 49 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 104.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Su Hasse (Bergerdorf 1699-Venezia 1783) si rinvia soprattutto a *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, hrsg. v. Szymon Paczkowski – Alina Żórawska-Witkowska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002; Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern in Kontext der Hofkultur*, Laaber-Verl., Laaber 2003; Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, cit. Inoltre, su Hasse e la cultura musicale alla corte di Dresda: Christine Fischer, *Opera seria nördlich der Alpen – venezianische Einflüsse auf das Musikleben am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in «Zeitenblicke», 2 (2003), 3, <<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fastenrath.html>> (9 novembre 2016).



modo in cui «Commove, e calma a un tocco sol di Lira, / E pietà, com'ei vuol, sdegno, od amore, / Nuovo Timoteo, in sen d'AUGUSTO inspira» (App. I, vv. 41-43). In quest'ultimo brano, che propone un nuovo paragone con un personaggio dell'antichità, ovvero Timoteo, musicista alla corte di Alessandro Magno, leggiamo un elogio alle abilità del compositore, molto apprezzate da re Augusto, ma soprattutto l'evocazione della famosa ode composta nel 1697 da John Dryden, *Alexander's Feast; or The Power of Musique. An Ode in Honour of St. Cecilia's Day*¹⁰², sicuramente ben conosciuta a Dresda, anche perché musicata con successo nel 1736 da Händel, con il titolo di *Il convito di Alessandro*. Il protagonista di quella composizione era appunto Timoteo, il quale cantava e suonava la lira per Alessandro, suscitando in lui diversi stati d'animo, dalla malinconia all'allegria e, in effetti, i versi riservati ad Hasse ricalcano proprio il testo di Dryden. L'originale inglese – ne facciamo qui solo cenno – ebbe una traduzione italiana, grazie ad Antonio Conti, che la pubblicò nel 1739 con il titolo *Timoteo, ossia gli effetti della musica*¹⁰³. Con tutta probabilità era quest'ultima versione a essere conosciuta dal conte Francesco e proprio a essa faceva riferimento. In quel passo siamo pure tentati di scorgere l'allusione a un dipinto ideato da Algarotti, ma mai realizzato e sostituito con un altro. Ci riferiamo al *Timoteo ovvero gli effetti della musica*, che il conte Francesco nell'estate del 1743 aveva commissionato a Tiepolo, parte della serie descritta nei celebri *Argomenti di quadri*¹⁰⁴, su cui torneremo in seguito.

Sempre a proposito di Hasse, appare interessante ricordare la sua menzione nel *Progetto* per il Museo di Dresda del 1742, dove Algarotti, per meglio spiegare la propria idea di affidare ai pittori contemporanei soggetti che assecondino le loro qualità, ricordava al sovrano: «Vedesi che un eccellente maestro di cappella, come il sig. Hasse molte volte in Italia ha fatto, può di mediocri personaggi formare un'eccellente opera scrivendo secondo l'abilità di ciascuno, e non volendo far cantare l'usignolo a chi non può imitare se non il gufo»¹⁰⁵. Il conte Francesco, eviden-

¹⁰² Per l'edizione critica del testo: John Dryden, *The Poems of John Dryden*, vol. III, ed. by James Kinsley, Clarendon Press, Oxford 1958, pp. 1428-1433; Id., *The Works of John Dryden*, vol. VII, *Poems 1697-1700*, ed. by Virgin A. Dearing, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002, pp. 3-9, 555-567. Sul contenuto dell'ode si veda: John Harrington Smith, *The Argument and Contexts of Dryden's Alexander's Feast*, in «Studies in English Literature», 18 (1978), 3, pp. 465-490.

¹⁰³ Antonio Conti, *Prose e poesie*, cit., pp. XL-LIII. Su questa cantata si veda anche *infra* alla nota 175.

¹⁰⁴ Francesco Algarotti, *Argomenti di quadri dati a dipingere a' più celebri pittori moderni, per la R. Galleria di Dresda*, in Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. VIII, pp. 375-388.

¹⁰⁵ Cfr. Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., p. 362.



temente, conosceva bene la produzione di Hasse e del resto la sua stella brillava già da tempo nel firmamento musicale. D'altra parte, a Dresda i rapporti tra i due devono essere stati cordiali e forse di reciproco aiuto¹⁰⁶.

Il corteo degli artisti impiegati da Augusto III prosegue con Louis de Silvestre¹⁰⁷, pittore di origini francesi, dal 1716 a Dresda e nel 1741 elevato al rango comitale, *premier peintre du roi* e Direttore dell'Accademia reale, strettamente legato ai circoli intellettuali, specialmente musicali, della città: insomma uno dei più importanti uomini di cultura presenti sulle rive dell'Elba, il cui operato e prestigio non erano sfuggiti ad Algarotti. I versi dedicati al rinomato pittore recitano: «Vivon l'effigie tue, vivono i volti / incarnati da te» (App. I, vv. 44-45), facendo riferimento alle abilità di ritrattista, dispiegate in varie occasioni per il sovrano e il suo seguito¹⁰⁸. Essi proseguono con la citazione di uno specifico tema mitologico: «degnò Silvestre, / E Dafni spesso in le tue tele Clori / Vezzeggiò vieppiù bella, e men ritrosa» (App. I, vv. 45-47). In effetti, oltre al gioco incentrato sul nome dell'artista che richiama ciò che vive nelle selve, in questo modo il poeta sembra voler evocare una serie di soggetti particolarmente congeniali al francese e ritenuti importanti presso la corte sassone. Infatti, sappiamo che de Silvestre eseguì una serie di 17 sopraporte, che adornavano alcuni degli ambienti più significativi del palazzo reale – la sala del trono e quella precedente –, raffigurandovi celebri coppie di amanti, tratte dalla letteratura classica e da quella rinascimentale italiana, immer-

¹⁰⁶ Nella corrispondenza da Dresda tra il conte Francesco e il fratello Bonomo compare spesso il nome di Hasse, insieme a quella di sua moglie la cantante Faustina Bordoni, dimostrando rapporti di familiarità (cfr. *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., pp. 124, 126, 177, 180); in particolare nella missiva del 12 febbraio 1742, pochi giorni dopo essere giunto a Dresda, informava Bonomo di avere parlato di lui con il compositore, la sua consorte e la miniaturista Felicita Sartori Hoffmann (*ivi*, p. 126, lettera 47).

¹⁰⁷ Per l'attività a Dresda di Louis de Silvestre (Parigi o Sceaux 1675 – Parigi 1760) si veda soprattutto: *Die Gemälde des Louis de Silvestre in der Dresdener Gemäldegalerie*, Ausstellungskatalog (Dresden 1975), hrsg. v. Harald Marx, Staatliche Kunstsammlung Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 1975; Xavier Salmon, *Louis de Silvestre (1675-1760) un peintre français à la Cour de Dresde*, catalogue de l'exposition (Versailles, 1997), Etablissement Public, Versailles 1997; Harald Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso», cit., pp. 30-36, 40, 42; Id., *Sehnsucht und Wirklichkeit*, cit., pp. 26-42, 51-53, 56-61, 273-294 (schede del catalogo 104-115), 300-331 (cat. 117-137); Id., *Silvestre, Louis de*, in *Neue Deutsche Biographie*, 24, Duncker & Humblot, Berlin 2010, pp. 418-420; Thomas Rudert, *Von Verlustbildern, Stadtschlössern und der Ironie der Geschichte. Der Weg eines Gemäldes von Louis de Silvestre aus Dresden über Florida nach Warschau*, in «Dresdener Kunstblätter», 56 (2012), pp. 136-142.

¹⁰⁸ Per una rassegna della ritrattistica ufficiale di Louis de Silvestre a Dresda si rinvia ad Harald Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit*, cit., pp. 277-294 (cat. 105-115); in particolare ricordiamo i grandi ritratti equestri, con armature all'antica, di Augusto II e Augusto III, conservati nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (rispettivamente inv. 768 e 769).



se in paesaggi di grande bellezza¹⁰⁹. In tale ciclo, tra le tele conosciute, non compaiono però Dafni e Cloe, pur menzionati con tanta evidenza dal conte Francesco. Una simile assenza può derivare dal semplice fatto che quella sopraporta non sia mai esistita e che i versi alludevano in senso generale agli amori letterari raffigurati dal pittore, prendendo a esempio il famoso testo *Dafni e Cloe* di Longo il Sofista. Ma, se al contrario il dipinto di de Silvestre era stato creato, ed è ora disperso, esso doveva avere un rilievo notevole per giustificarne la menzione. Tra l'altro, a Cloe è riservata una delle poesie di Orazio tradotte da Pallavicino, inclusa nei volumi del 1744, circostanza forse non completamente estranea al nostro componimento¹¹⁰. Questi ultimi riferimenti sono assenti nella versione rivista dell'epistola, in cui de Silvestre è ricordato solamente in veste di ritrattista (App. II, vv. 25-26).

Dopo il celebrato pittore di grandi tele, Algarotti passa a una poco nota autrice di piccoli dipinti, la «gentil modesta Hoffmanna, a cui / Il più fino pennel cesse Rosalba» (App. I, vv. 48-49), cioè alla friulana Felicita Sartori¹¹¹, la quale, dopo essere stata allieva della famosa Rosalba Carriera – quest'ultima molto amata dal regnante sassone – si era specializzata nel genere della miniatura e nel 1741, in seguito al matrimonio con il consigliere di corte Franz Joseph von Hoffmann, si era trasferita a Dresda¹¹². Della sua produzione, ancor'oggi non completamente cono-

¹⁰⁹ Per queste opere: Harald Marx, *Angelika und Medor, ein Gemälde von Louis de Silvestre als Geschenk für die Gemäldegalerie Alte Meister*, in «Dresdener Kunstblätter», 43 (1999), pp. 51-55; Id., «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso», cit., pp. 31-36; Id., *Sehnsucht und Wirklichkeit*, cit., pp. 316-320 (cat. 128-130).

¹¹⁰ Cfr. Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., vol. I, p. 38 (XXIII).

¹¹¹ Su Felicita Sartori (Pordenone 1714-Dresda 1750), si rinvia soprattutto a: Helga Puhlmann, *Eine Karriere im Schatten von Rosalba Carriera – Felicita Sartori / Hoffmann in Venedig und Dresden*, in «Zeitenblicke», 2 (2003), 3, <<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fastenrath.html>> (24 novembre 2016); Bernardina Sani, *Nota sulle cerchie artistiche e intellettuali intorno a Rosalba Carriera: l'allieva Felicita Sartori*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica, per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di Ilaria Chiappini di Sorio – Laura De Rossi («Arte / Documento», 17-19, 2003), Edizioni della Laguna, Monfalcone 2003, pp. 495-499; Caterina Furlan, *Pittura al femminile a Dresda: Rosalba Carriera e Felicita Sartori Hoffmann*, in *Arte per i re*, cit., pp. 107-114; Paolo Pastres, *Sartori Hoffmann Felicita, pittrice*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulanti*, vol. 2: *L'età veneta*, a cura di Cesare Scaloni – Claudio Griggio – Ugo Rozzo, Deputazione di Storia Patria per il Friuli-Forum, Udine 2009, pp. 2247-2248; Stefano Aloisi, *Alcune precisazioni su Antonio Dell'Agata e Felicita Sartori*, in «AFAT. Arte in Friuli. Arte a Trieste», 30 (2011), pp. 79-82.

¹¹² Giunto a Dresda da pochi giorni, il conte Francesco indirizzò il 12 febbraio 1742 una missiva al fratello Bonomo, in cui gli riferiva di aver parlato di lui con «Madama Hoffman discepola della Rosalba», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 126 (lettera 47).



sciuta e dedicata anche al ritratto¹¹³, viene esaltata la padronanza della tecnica del pastello, che con «acqua, e gomma a poche terre immista», le consente di rivaleggiare con Rubens, il cui stile viene descritto con richiami di natura sensoriale: «Del Fiammingo miglior l'ardito tocco / Emuli, e il tinger saporito, e caldo» (App. I, vv. 50-52). Per meglio comprendere il senso di un simile paragone è forse necessario rifarsi al giudizio su Rubens esposto nel *Saggio sopra la pittura*, testo che, sebbene posteriore ai versi del 1744, appare indicativo del pensiero algarottiano. In quella sede, infatti, ritroviamo la definizione di Rubens quale «principe» della scuola fiamminga, in grado di esprimere un «ingegno sommamente vivace e una facilità di operare grandissima», con una «forza e una grandiosità di stile, che è sua propria», osservando infine che «con poche terre arrivò, come gli antichi maestri, a comporre una varietà di tinte incredibili, seppe dare a' colori una maravigliosa lucidità e non minore armonia, non ostante l'altezza del suo tingere»¹¹⁴. Tuttavia, benché ci siano delle tangenze tra quelle osservazioni e i nostri versi, specialmente nell'apprezzamento sull'uso delle materie pittoriche, con tutta probabilità il richiamo al fiammingo aveva pure un ulteriore significato, legato non solo allo stile della pittrice, quanto alla sua attività di copista, in miniatura, di parte dei capolavori del museo di Augusto III, di cui ci sono giunti alcuni esempi. Tra essi figura pure la copia del *Mercurio e Argo* di Rubens, tela approdata a Dresda da Parigi nel 1742, ed è perciò verosimile che Algarotti volesse riferirsi proprio a quella riproduzione, la quale, in effetti, mostra un esito davvero degno di essere ammirato e celebrato, e che crediamo fosse stata realizzata nell'immediatezza dell'arrivo della prestigiosa opera secentesca¹¹⁵.

A proposito della Sartori, va ricordato un episodio che la lega a Pallavicino, di cui forse anche il conte Francesco era a conoscenza e avrebbe potuto tenerne conto nella stesura dei suoi versi: quando nel 1741 la pittrice si sposò con il barone Hoffmann fu proprio il poeta di corte ad accompagnarla all'altare e ne scrisse alla sorella di Rosalba Carriera¹¹⁶. Infine, forse non è troppo azzardato supporre – come ab-

¹¹³ Tra le opere note della Sartori figurano i ritratti in miniatura di Johann Adolf Hasse (1730-1735 ca) e di sua moglie Faustina Bordoni (1750), nella Gemäldegalerie di Dresda; su tali opere: Bernardina Sani, *Nota sulle cerchie artistiche e intellettuali intorno a Rosalba Carriera*, cit., pp. 498-499.

¹¹⁴ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura* (edizione 1763), in *Illuministi italiani*, vol. II, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di Ettore Bonora, Ricciardi, Milano-Napoli 1969, pp. 333-432, qui p. 423.

¹¹⁵ Su questa copia in miniatura si veda Helga Puhlmann, *Eine Karriere*, cit. e Bernardina Sani, *Nota sulle cerchie artistiche e intellettuali intorno a Rosalba Carriera*, cit., p. 497.

¹¹⁶ La circostanza è descritta nella lettera di Stefano Benedetto Pallavicino ad Angela



biamo anticipato – che il ritratto di Pallavicino premesso alle sue *Opere*, disegnato da Nazario Nazari e inciso da Francesco Zucchi, possa derivare da un'effigie realizzata dalla miniatrice, che il conte Francesco portò con sé da Dresda.

I versi dedicati alla Sartori subirono modifiche nella versione rivista, dove suonano come una esplicita investitura a erede di Rosalba Carriera, scomparsa nel 1757, mentre è attenuato il paragone con Rubens: «E tu, donna gentile, a cui 'l pennello / Cogli acquerelli suoi cedé Rosalba, / Dell'ardito Rubenio emuli il tocco / E l'erudito occhio real ne bei» (App. II, vv. 29-30).

La breve rassegna sugli artisti impegnati a Dresda, dopo aver elencato un musicista e due pittori, si conclude con lo scultore Lorenzo Mattielli¹¹⁷. Questi, nato a Vicenza, aveva lavorato a lungo in Austria e nel 1738 era entrato al servizio di Augusto III, realizzando una serie di opere di grande valore, tra cui settantotto statue per la Hofkirche, altre per il giardino e il castello reale di Hubertusburg e soprattutto alcune sculture per ornare la residenza del ministro Brühl¹¹⁸. L'alta considerazione che la corte sassone aveva per Mattielli è evidente dalla nomina, nel 1743, a ispettore di corte delle collezioni di statuaria antica e moderna¹¹⁹. A questo artista Algarotti riserva versi che ne esaltano le qualità creative e la speciale predisposizione ai soggetti decorativi tratti dal repertorio classicista, di cui aveva dato ampia prova sulle rive dell'Elba: «Ecco da informe Alpino Masso uscire / Morbida Ninfa, o Muscoloso Atleta / A' dotti colpi tuoi» (App. I, vv. 53-55). Simili capacità ne facevano una gloria italiana e specialmente veneta, viste le origini beriche: «Mattiello, onore / Del Palladio Retrone, onor d'Ausonia» (App. I, vv. 55-56). Quindi, il poeta

Pellegrini Carriera, da Dresda, 31 luglio 1741, edita in Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, cit., pp. 814-815. Inoltre, va ricordato che l'incontro tra la Sartori e Hoffmann avvenne probabilmente nel 1740 nello studio veneziano di Rosalba.

¹¹⁷ Su Lorenzo Mattielli (Vicenza 1687-Dresda 1748), si rinvia in particolare a: Konstanze Rudert, *Lorenzo Mattielli – ein italienischer Bildbauer am Dresdner Hof*, in *Elbflorenz*, cit., pp. 203-220; Roberto Pancheri, *L'«onor d'Ausonia». Studi sull'attività di Lorenzo Mattielli a Vienna e nei domini asburgici*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento: nuovi studi*, a cura di Giuseppe Pavanello, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002, pp. 413-461; Ilse Schütz, *Scultore di sua maestà cesarea: die Tätigkeit Lorenzo Mattiellis unter Karl VI. in Wien*, in «Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg», 18 (2002), pp. 7-137; Roberto Pancheri, *Mattielli, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 72, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2009, pp. 288-292; Massimo De Grassi, *Venetian Sources for Mattielli's Sculpture*, in «Barockberichte», 61 (2013), pp. 41-47; Stefan Dürre, *Lorenzo Mattielli und das 'Skulpturenmuseum' im Großen Garten zu Dresden*, *ivi*, pp. 84-91; Konstanze Rudert, *Lorenzo Mattielli zwischen Wien und Dresden*, *ivi*, pp. 74-83.

¹¹⁸ Per l'attività di Mattielli a Dresda cfr. Konstanze Rudert, *Lorenzo Mattielli – ein italienischer Bildbauer*, cit.; Stefan Dürre, *Lorenzo Mattielli*, cit.; Konstanze Rudert, *Lorenzo Mattielli zwischen Wien und Dresden*, cit.

¹¹⁹ Cfr. Konstanze Rudert, *Lorenzo Mattielli – ein italienischer Bildbauer*, cit., p. 212.



ne sottolinea l'attenzione per la statuaria antica, accentuatasi proprio a Dresda e dimostrata in particolare con l'esercizio della copia, affermando che a esso «Policleto diè l'esatta Norma, / Fidia il Greco scalpello, onde respiri / La grave Antichità marmo novello» (App. I, vv. 57-59). Tali concetti sono ripresi, sebbene in forme semplificate, pure nella versione affidata alla stampa nel 1757 (App. II, vv. 20-24).

Il rapporto del letterato con Mattielli fu sicuramente più profondo di quanto emerge dai versi editi nel 1744 e tra i due si era certamente instaurata un'intesa umana oltre che artistica¹²⁰. Difatti, sappiamo che il conte Francesco ebbe modo di intercedere per suo conto in una lettera inviata a von Brühl da Dresda, il 3 febbraio 1743, dove riferiva le lamentele dello scultore nei confronti «de l'Architecte», ovvero di Gaetano Chiaveri il progettista della Hofkirche, il quale, nonostante l'importante incarico, non viene menzionato nella dedica poetica ad Augusto III¹²¹. Il nome dello scultore vicentino compare pure nel *Progetto* del 1742, dove si ricorda al sovrano la presenza a corte «principalmente del sig. Lorenzo Mattielli, per cui la Sassonia non invidia ora l'Italia, e che potrebbesi a gran ragione chiamare il sacro Fidia; poiché siccome quegli avea espresso in marmo la maestà de' suoi dei, così questi ha rappresentato la divinità de' santi, e ci ha fatto mediante lo suo scalpello vedere in terra un raggio del cielo»¹²², evocando le statue della Hofkirche che egli stava realizzando. Non solo, nello stesso testo l'artista è indicato come esperto di scultura antica, poi ne viene ricordato un *San Francesco di Sales* riprodotto in porcellana e infine, poiché «Digne sono in vero di essere nella nobile materia di Meissen rinnovellate le arti greche e italiane», egli ritiene che «gioverebbe infinitivamente» l'auspicato impegno «dell'impareggiabile sig. Mattielli che ne è restauratore»¹²³. Anche nelle *Notizie* premesse da Algarotti alle *Opere* di Pallavicino, viene citato Mattielli, preso a esempio per illustrare le virtù della «Corte di Sassonia», dove «direbbesi, essere il merito la sola strada d'introdurvisi per li valenti uomini»¹²⁴: una lusinghiera considerazione valida per il poeta defunto, per

¹²⁰ In una lettera al fratello Bonomo, da Dresda, il 18 dicembre 1742, il conte Francesco parla del «Signor Lorenzo Mattielli scultore eccellentissimo e mio singolarissimo amico», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 191 (lettera 82).

¹²¹ Gaetano Chiaveri fu architetto e scrittore d'arte, sulla sua attività a Dresda si veda Costanza Caraffa, *Gaetano Chiaveri (1689-1770) architetto romano della Hofkirche di Dresda*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; Ead., *Fonti su Gaetano Chiaveri e sulla chiesa cattolica di Dresda ed uno scritto polemico del 1741*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 36 (2005), pp. 213-344.

¹²² Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., p. 356.

¹²³ *Ivi*, p. 374.

¹²⁴ Francesco Algarotti, *Notizie pertinenti alla vita, ed alle opere del sig. Stefano Benedetto Pallavicini*, cit. [p. 18].



lo scultore vicentino e, dobbiamo presumere, pure per lo stesso autore. Coticché, il brano prosegue ricordando che lo scultore si era «fermato al servizio della Corte, non con altra raccomandazione, che la eccellenza de' suoi modelli, e con non altra protezione; che il gusto de' Ministri, e gli occhi eruditi di Sua Maestà»¹²⁵. Forse in queste righe, in cui insieme alle eccelse qualità dell'artista venivano esaltati il buon gusto e la correttezza della corte di Dresda, c'era la velata allusione a uno spiacevole episodio accaduto a Mattielli, il quale nel 1737 prendendo parte al concorso per la nuova fontana del Mehlmarkt di Vienna, città in cui lavorava da molti anni, avvertì la vittoria assegnata a Georg Raphael Donner come una grave ingiustizia e proprio questa amara circostanza lo indusse a trasferirsi in Sassonia¹²⁶.

L'attività di Mattielli era molto apprezzata dal conte Brühl, per il quale, nel 1744-1745, lo scultore realizzò le figure della grandiosa *Fontana di Nettuno*, progettata dall'architetto francese Zacharias Longueune, per il giardino della residenza di Ostragehege (palazzo Brühl-Marcolini)¹²⁷. Questo eccezionale gruppo plastico, probabilmente il capolavoro sassone dello scultore veneto, compare nel *pendant* del *Mecenate* di Tiepolo, il *Regno di Flora* o il *Giardino fatato di Armida*, ora a San Francisco¹²⁸, fatto realizzare per il Ministro in coincidenza con la stesura della nostra epistola e forse anch'esso si intreccia con i suoi versi. Con il dono di quella tela, Algarotti voleva comunicare all'illustre destinatario, a differenza della dimensione pubblica, ufficiale, evocata dal *Mecenate*, una «pastorale sull'arte, e sulla sua capacità di incantare in un'eterna primavera di amore e di poesia»¹²⁹. Ebbene, sullo sfondo della scena ispirata a un celebre passo della *Gerusalemme liberata*, è collocata proprio la fontana di Mattielli, la cui presenza gli è annunciata in una lettera¹³⁰. Come avvenne per il *Mecenate*, anche questo quadro fu terminato entro il marzo del 1744 e subito inviato a Dresda. Di certo Tiepolo non poteva avere una diretta esperienza della *Fontana di Nettuno*, che probabilmente in quel momento – a cavallo tra 1743 e 1744 – non era neppure completamente ultimata, ma di sicuro Algarotti l'aveva vista iniziare, ne aveva ammirato il modello e i disegni preparatori, anche in virtù delle buone relazioni con lo scultore, trasferendo queste conoscenze

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Su questo episodio rinviamo a: Roberto Pancheri, *L'«onor d'Ausonia»*, cit., pp. 433-434.

¹²⁷ Sulla fontana si veda Stefan Dürre, *Eine Frage des Standorts? Das Schicksal des Neptunbrunnens von Lorenzo Mattielli*, in «Barockberichte», 61 (2013), pp. 92-95.

¹²⁸ Cfr. William Lee Barcham, *Il «Trionfo»*, cit.

¹²⁹ *Ivi*, p. 74. Mentre, secondo Harald Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso», cit., p. 38: «L'impero di Flora rappresenta una Sassonia e una Polonia fiorenti insieme con Mecenate».

¹³⁰ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 49 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 103.



al pittore, forse aiutandosi, pure in questo caso, con qualche schizzo esplicativo¹³¹. A ciò, quindi, si devono imputare le piccole differenze riscontrabili tra il dipinto e le rare immagini fotografiche del gruppo scultoreo.

Tutta questa seconda sezione fu composta da Algarotti nella convinzione che essa sarebbe stata letta e commentata positivamente dai protagonisti, Hasse, de Silvestre, Sartori e Mattielli, alla cui solidarietà era indubbiamente interessato, per la loro possibile influenza sul re e il suo potente ministro, dei quali, al contempo, è encomiato il buon gusto, che li aveva spinti a circondarsi di simili artisti. Siamo qui di fronte a un piccolo capolavoro di cortigianeria rococò e di moderna *relationship*. Al di là di ciò, va sottolineato che tale sezione sarà mantenuta, anche se abbreviata, pure nella successiva rielaborazione della composizione (App. II, vv. 13-30).

6. CONQUISTE VENEZIANE: UN «CATALOGO» IN VERSI DI PRESTIGIOSI DIPINTI

Dopo le parti riservate ad Augusto III e al clima artistico di Dresda, il poeta passa a esaltare, di fatto, *lui-même*, celebrando i dipinti appena acquistati a Venezia. In tal modo Algarotti dava pienamente conto al sovrano, in raffinata forma poetica, della missione che gli era stata affidata con l'*Instruction* del 1743: procurare importanti quadri per la collezione reale e pubblicare le *Opere* di Pallavicino. Per altro, proprio la contingenza cui è associato questo brano ne determinò l'esclusione dalla versione rivista nel 1757, quando aveva ormai perso il suo intimo significato.

L'elencazione delle acquisizioni pittoriche è preceduta da alcuni versi che hanno l'intento di illustrare, ulteriormente, il rapporto tra il regnante sassone e le arti, verso le quali egli rivolge attenzione nell'«ozio» dalle gravose questioni politiche, cui viene attribuita un'esagerata portata continentale, quando finalmente al «stanco animo Tuo covante / Sul destino Europeo posa Tu dai» (App. I, vv. 60-62). Una forma di dilettazione, quindi, ma non solo un passatempo, anzi, quelli «Sono i piaceri, ove ti guida Apollo / Con Livia insieme, e Mecenate allato» (App. I, vv. 62-64), richiamando nuovamente la seducente allegoria oraziana, che, oltre a lusingare il destinatario, qualifica la passione per le arti tra le principali virtù dei grandi uomini di potere. In questo caso, Algarotti pone ai lati di Augusto la moglie Livia, che fuor di metafora è Maria Josepha d'Asburgo, cui Pallavicino aveva, tra l'altro, dedicato un'ode¹³², che in quel

¹³¹ Come supposto in Michael Levey, *Tiepolo's Empire of Flora*, in «The Burlington Magazine», XCIX (1957), pp. 89-91, qui p. 91 e Beverly Louise Brown, *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, cit., p. 223.

¹³² *Alla Maestà di Maria Gioseffa d'Austria Regina di Polonia, allora Sereniss. Principessa Reale. Canzone*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del signor*



periodo, insieme al gesuita Guarini, stava elaborando l'iconografia della Hofkirche. Invece, Mecenate – lo sappiamo – era Brühl.

Dopo di che i versi si soffermano su Apollo, già celebrato insieme ad Augusto nel capolettera figurato, dichiarando che esso «pur nel Palazzo sembra / Avere ancora e Biblioteca, e Tempio» (App. I, vv. 65-66). Anche in questo passaggio il poeta vuole richiamare l'importanza di Augusto per le arti di Roma, e di conseguenza l'analogo ruolo svolto dal sovrano sassone, evocando il colle Palatino – da cui «Palazzo» – dove l'imperatore fece edificare in onore di Apollo un tempio, insieme a una biblioteca a lui dedicata, oltre alla propria abitazione, denominata «Casa di Livia». A tal proposito va ricordato che della celebrazione augustea del dio greco aveva trattato anche il padovano Antonio Conti, in uno scritto che sicuramente era noto al conte Francesco, dal quale potrebbe aver tratto ispirazione¹³³. Dunque, il testo suggerisce, ancora una volta, che Apollo e le sue Muse abbiano trovato nuova dimora nella reggia di Dresda, grazie al novello Augusto, alla sua consorte e al redivivo Mecenate. A una simile considerazione adulatoria e in fondo convenzionale, per quanto intrisa di erudizione, l'autore fa seguire un'interrogativa retorica, che però rinvia a una concreta manifestazione della presenza del dio delle arti sulle dolci rive dell'Elba, chiedendo: «Ma quai nuovi ornamenti al Tempio suo, / Quai piacer nuovi all'occhio Tuo prepara, / Se dritto miro, in alto clima il Dio?» (App. I, vv. 67-69). In questi tre versi sono intrecciati tra loro Apollo, che porta con sé nuove opere d'arte, Augusto III, che lo ospita e prova diletto dagli arrivi, nonché il poeta stesso, raffiguratosi mentre umilmente ammira simili eccezionali avvenimenti. In effetti, il vero protagonista di quel passo è proprio Algarotti, il quale si accinge a esibire al sovrano, assumendo il ruolo che nei versi ha assegnato ad Apollo, alcune delle opere pittoriche per lui scoperte e comperate, quelle di cui andava maggiorenente fiero, i principali esiti raggiunti nei primi mesi della sua missione veneziana.

Gli acquisti effettuati sono presentati attraverso la citazione dei loro autori, cui sono associate brevi precisazioni per definirne lo stile, con la concisione richiesta dalla forma poetica. L'elenco inizia dichiarando ad Augusto III che «Pronto e superbo del vicin Tuo sguardo / De' tre Carli è il più degno» (App. I, vv. 70-71), cioè – parafrasando – che desideroso e compiaciuto di essere da lui ammirato è Carlo Maratti, del quale Algarotti aveva scoperto tre splendidi dipinti¹³⁴. Anche nella *Relazione storica de'*

Stefano Benedetto Pallavicini, cit., vol. IV, pp. IX-XIX.

¹³³ Antonio Conti, *Prose e poesie*, cit., pp. CCCXIV-CCCXV e Id., *Versioni poetiche*, cit., pp. 329-331.

¹³⁴ La loro scoperta e acquisto sono comunicate a von Brühl nelle lettere d'inizio luglio e 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 46-47 e in *Lettere artistiche*,



quadri acquistati, redatta dal letterato veneziano verosimilmente all'inizio del 1744 per rendere edotto il sovrano su quanto realizzato nei mesi precedenti, Maratti è citato come il «migliore de' tre Carli che allora vivessero e che formavano il pittoresco triunvirato»¹³⁵, alludendo a un confronto con Carlo Dolci oppure Carlo Loth e Carlo Cignani. Sempre nello stesso documento era precisato: «Fra le prime cose che mi sortissero d'acquistare in Venezia sono tre quadri di Carlo Maratti di carattere affatto differente l'uno dall'altro, benché si veggia in tutti e tre quanto studiasse questo pittore, in cui finì la gloria della scuola romana, d'impastar la sua maniera di quanto aveano avuto i maestri a lui antecedenti di leggiadro e di bello»¹³⁶. In effetti, nella *Note des dépenses*, in data 12 luglio 1743 è annotato un pagamento per i tre dipinti del Maratti¹³⁷. Quindi, la scelta di aprire con le opere di Maratti l'elenco poetico dei dipinti rintracciati, definiti nella *Relazione* «degni di diletta gli occhi e la mente di Sua Maestà e di decorare il regio museo», potrebbe essere stata dettata dal fatto che si trattava di uno dei primi acquisti effettuati durante la missione. Oppure, possiamo immaginare che il letterato volesse enfatizzare il valore dei tre quadri, poiché proprio essi erano stati all'origine delle sue lamentele, espresse nella più volte citata lettera a Brühl del 19 luglio 1743, nei confronti della «Maschera», cioè Rossi, il quale rappresentava un temibile avversario, capace di oscurarne le imprese, fino a divenire un possibile ostacolo alle sue ambizioni¹³⁸. Difatti, nella missiva al ministro, Algarotti insisteva per far censurare il comportamento del rivale, i cui metodi avrebbero causato, tra l'altro, una maggiorazione del prezzo dei Maratti, dato che Rossi si era scorrettamente inserito nella trattativa che egli conduceva, inducendo così i proprietari ad alzare le precedenti richieste, causando, in tal modo, un danno alle finanze sassoni; circostanza menzionata pure nella *Relazione storica*¹³⁹. Di conseguenza, i dipinti di colui che «De' tre Carli è il più degno» dovevano essere enfatizzati nella dedica poetica al sovrano, per farli apparire, visto anche il notevole esborso, un acquisto del massimo riguardo, di cui il committente poteva andare fiero.

cit., pp. 98, 100-101. Per Carlo Maratti (Camerano 1625-Roma 1713), si veda: *Maratti e l'Europa*, Atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte 1713-2013 (Roma 2013), a cura di Liliana Barroero – Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Campisano, Roma 2015.

¹³⁵ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., 123.

¹³⁶ *Ivi*, p. 122.

¹³⁷ Francesco Algarotti, *Note de Dépenses*, cit., p. 81: «12 Juillet donné a M. Meratti pour trois tableaux de Carlo Meratti 250 sequins L. 5.500».

¹³⁸ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 48 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 102-103. Su Rossi si veda *supra* alla nota 43.

¹³⁹ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 132.



Dopo Maratti viene fatto il nome del «fresco Strozzi» (App. I, v. 71), cioè Bernardo Strozzi, detto il «Prete genovese»¹⁴⁰, e con questo soprannome lo scrittore veneziano ne fa menzione nella corrispondenza con Brühl, esponendogli quanto posto in vendita nella prestigiosa collezione Sagredo¹⁴¹, in cui erano comprese pure due sue tele, il *David con la testa di Golia* e la *Suonatrice di violoncello*, entrambe tuttora a Dresda¹⁴². In particolare la *Suonatrice* è descritta «d'une beauté de coloris, d'une vérité et d'une fraîcheur admirable»¹⁴³. Proprio quest'ultimo attributo, la freschezza, viene ripreso nell'epistola in versi per qualificare il «fresco» Strozzi, indicato correttamente con il proprio nome, probabilmente per ragioni legate alla metrica. Invece, nella *Relazione storica*, dove viene usata la dizione «prete genovese», l'attenzione si concentra sul *David*¹⁴⁴. Infine, nel valutare le motivazioni che hanno indotto Algarotti a inserire Strozzi nella dedica poetica, dobbiamo ricordare che le opere di questo pittore figuravano tra i desiderata espressi nella *Instruction* reale¹⁴⁵.

Di seguito è ricordata la «Guidesca Rosalba» (App. I, v. 72), ovvero la Carriera¹⁴⁶, della quale Algarotti aveva allora acquisito tre pastelli, due

¹⁴⁰ Su Bernardo Strozzi (Genova 1581-Venezia 1644) si veda soprattutto Anna Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Allemandi, Torino 2013.

¹⁴¹ Lettere di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 17 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 42 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 94; Venezia, 29 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 43-44; Venezia, 4 ottobre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 57-59 e in *Lettere artistiche*, cit., pp. 114-117. Sulla collezione Sagredo: Cristiana Mazza, *I Sagredo. Committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2004. Inoltre, sappiamo che Algarotti si interessò dell'ampia raccolta di disegni presenti nella collezione Sagredo, di cui informò Brühl, stilando un inventario, edito in Alice Binion, *Algarotti's Sagredo Inventory*, in «Master Drawings», XXI (1983), 4, pp. 392-396. Tale documento, evidentemente, era finalizzato all'acquisto dei disegni da parte di Augusto III, transazione che non andò a buon fine; in proposito si veda William R. Rearick, *More Veronese Drawings from the Sagredo Collection*, in «Master Drawings», XXXIII (1995), 2, pp. 132-143. Forse, non è privo di significato ricordare che Tiepolo, nell'aprile del 1743, pochi mesi prima degli acquisti effettuati da Algarotti, fece parte di un collegio di periti che valutò la collezione Sagredo; su tale incarico: Mario Brunetti, *Un eccezionale collegio peritale: Piazzetta, Tiepolo, Longhi*, in «Arte Veneta», 5 (1951), pp. 158-160.

¹⁴² Per queste opere, conservate nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (invv. 657, 658): Anna Manzitti, *Bernardo Strozzi*, pp. 170-171 per il *David* (cat. 217) e pp. 196-197 per la *Suonatrice* (cat. 271).

¹⁴³ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 4 ottobre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 58 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 115.

¹⁴⁴ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 133.

¹⁴⁵ *Instruction pour le Comte Algarotti*, cit.

¹⁴⁶ Dell'ampia bibliografia dedicata a Rosalba Carriera (Venezia 1673-1757), ricordiamo in particolare: Bernardina Sani, *Rosalba Carriera 1673-1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Allemandi, Torino 2007; *Rosalba Carriera «prima pittrice de l'Europa»*, catalogo della mostra (Galleria di Palazzo Cini a San Vio, Venezia,



ritratti e una *Maddalena*¹⁴⁷, che andavano ad arricchire la già cospicua raccolta presente a Dresda, per il diletto di Augusto III¹⁴⁸. Inoltre, nel 1744 il letterato commissiona direttamente all'artista i quattro elementi, che saranno realizzati in quell'anno e nel 1746¹⁴⁹. Oltre ai recenti acquisti e alla consolidata passione del regnante sassone, la menzione della pittrice in questo contesto è giustificata pure dai rapporti di amicizia che l'avevano unita per lungo tempo a Pallavicino¹⁵⁰.

Per quanto riguarda l'attributo di «Guidesca» con cui è segnalata Rosalba, per coglierne appieno il significato risulta opportuno sondare i giudizi di Algarotti su Guido Reni, i quali, benché siano successivi alla stesura dei versi in esame, sembrano comunque riflettere le idee del letterato nel 1743-1744. Pertanto, nel *Saggio sopra la pittura*, nella sua versione definitiva, leggiamo che il pittore bolognese «diede alle sue opere gaietà e vaghezza, parve innamorato del lume aperto» e fu «inventore di un vago e nobile suo stile, che risplende singolarmente nell'affettuosa bellezza che seppe dare ai volti delle femmine»¹⁵¹. Dunque, il richiamo poetico a Reni alludeva alla particolare delicatezza e luminosità tipica dei pastelli della Carriera, esprimendo una considerazione che poteva essere ben intesa dal dedicatario, poiché il sovrano aveva certamente ammirato molti dipinti del bolognese, in particolare durante i viaggi in Italia, e nella collezione reale, dal 1731, era presente una sua *Venere con amorino*.

1° settembre-28 ottobre 2007), a cura di Giuseppe Pavanello, Marsilio, Venezia 2007; *Rosalba Carriera 1673-1757*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia-Chioggia, 26-28 aprile 2007), a cura di Giuseppe Pavanello, Scripta, Verona 2009.

¹⁴⁷ Francesco Algarotti, *Note de Dépenses*, cit., pp. 81-82: «17 Juillet donné a M. [...] Camerata pour deux portraits de la Rosalba»; «22 Juillet donné a Camerata le fils pour une Madeleine de la Rosalba». Per una sintesi sulle relazioni tra Algarotti e la Carriera: Barbara Mazza Boccazzi, *Rosalba e Algarotti. Volti e risvolti*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, cit., pp. 157-169.

¹⁴⁸ Sulla fortuna della Carriera a Dresda si rinvia soprattutto a Angelo Walther, *Zu den Werken der Rosalba Carriera in der Dresdener Gemäldegalerie*, in «Beiträge und Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden», 1972-1975, pp. 65-90; Andreas Henning – Harad Marx, *Das Kabinett der Rosalba*. *Rosalba Carriera und die Pastelle der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister*, Deutscher Kunstverlag, München 2007; Andreas Henning, *Rosalba Carriera e la collezione dei suoi pastelli a Dresda*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, cit., pp. 273-360; Bernardina Sani, *Il Gabinetto della Rosalba della Gemäldegalerie di Dresda florilegio della pittura a pastello europea tra Rococò e Illuminismo*, in *Venedig-Dresden*, cit., pp. 201-216.

¹⁴⁹ In merito a questa commissione, tra Algarotti e la Carriera vi fu un breve epistolario, riportato in Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, cit., pp. 708-709.

¹⁵⁰ Il nome del poeta compare fin dal 1710 nelle lettere inviate a Rosalba da Giorgio Maria Rapparini e dalla sorella Angela, riportate in Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, cit., pp. 152-153, 238-239, 243.

¹⁵¹ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (ed. 1763), pp. 393, 422.



I versi proseguono con la citazione del «molle Palma, / E di Natura, e di Tizian rivale» (App. I, vv. 72-73), evocando in tal modo il veneziano Jacopo Palma il Vecchio¹⁵², del quale Algarotti, seguendo le indicazioni della *Instruction*, aveva procurato un quadro, il cui soggetto era ritenuto *Le tre Grazie*, sulla base di quanto scritto da Boschini, ma oggi è considerato il *Ritratto di tre donne o tre sorelle*, conservato ancora nella Gemäldegalerie di Dresda¹⁵³. Il dipinto, che si aggiungeva ad almeno altre due opere presenti nella collezione reale, fu rintracciato dal letterato nella collezione Cornaro ed egli stesso ne diede notizia al ministro Brühl, comunicandogli di aver visto, «le plus beau Palma Vecchio qu'on puisse avoir dans le monde»¹⁵⁴, e per provarlo allegava un disegno – come richiesto per questi casi nella *Instruction* – fatto realizzare da Giandomenico Tiepolo. Questa importante opera trova ampio spazio nella *Relazione storica*, dove viene precisato che Palma il Vecchio, «raro pittore», fu «imitatore e rivale del gran Tiziano» e che «la sola natura guardava», esprimendo così le stesse considerazioni presenti nell'epistola poetica, mentre il quadro, lungamente descritto, è definito «il più elaborato, il più morbido e il più fresco che a giudizio di tutti i pittori si abbia di questo autore»¹⁵⁵.

Dopo di che, Algarotti annuncia al sovrano l'arrivo, «in breve», del «fiero Borgognon», con le sue «zuffe» e i «volti tinti nel color dell'ira» (App. I, vv. 74-75). In effetti, nella collezione Sagredo, aveva reperito, come comunicato a Brühl, «Deux Batailles du Borgognon les plus belles peut-etre qu'ait jamais fait ce Peintre»¹⁵⁶. Anche nella *Relazione storica* vengono presentati i due quadri del francese e l'autore si sofferma in particolare su uno di essi, nel quale la «mischia è più appiccata, in cui lo spavento, la disperazione e la furia sono così bene espressi», e forse proprio a questa tela si riferivano i versi¹⁵⁷.

¹⁵² Per Palma il Vecchio (Serina 1480?-Venezia 1528): Philip Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Mondadori, Milano 1992; *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2015), a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Skira, Milano 2015.

¹⁵³ Su questo dipinto: Philip Rylands, *Palma il Vecchio*, cit., pp. 216-217 (cat. 44).

¹⁵⁴ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 9 agosto 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 51 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 109.

¹⁵⁵ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., pp. 125-126. Nella lettera a Brühl del 4 ottobre 1743 l'opera di Palma è esaltata come «la tête» delle acquisizioni effettuate (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 59 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 117).

¹⁵⁶ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 29 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 43. Le due tele sono conservate nella Gemäldegalerie Alte Meister Dresda (Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 16, le identifica nelle opere inventariate ai numeri 744 e 745). Su Jacques Courtois, detto il Borgognone (Saint-Hyppolite 1621-Roma 1676) si veda specialmente Giancarlo Sestieri, *I pittori di battaglia, maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, De Luca, Roma 1999, pp. 154-205.

¹⁵⁷ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., pp. 130-131.



Fa seguito un altro pittore di genere, Jean Weenix¹⁵⁸, specialista in scene di caccia e nature morte, definito l'«industre Veenichio», del quale, sempre «in breve», nelle collezioni reali potrà essere ammirato il «popolo, / E il Venatico Mondo» (App. I, vv. 76-77). In quest'ultimi versi va notato l'impiego del termine «Venatico» per indicare i soggetti usuali per il pittore, ma anche per l'assonanza con il suo nome. La scoperta delle due nature morte con capriolo e lepre dell'olandese, distrutte nel 1945, fu annunciata a Brühl specificando che si trattava di «duex Tableaux d'animaux merveilleux» e addirittura che esse «sont deux Holbein dans leur genre»¹⁵⁹. Questi due quadri di «animali e cose cacciatricie» sono trattati pure nella *Relazione storica*, quasi ricalcando quanto scritto in ottobre al Ministro sassone¹⁶⁰.

A margine degli endecasillabi riservati a Borgognone e Weenix è interessante osservare che i loro nomi non comparivano nella *Instruction* regia, essi però erano autori amati dal conte Francesco, che apprezzava specialmente Courtois, di cui possedeva due battaglie¹⁶¹, e loro opere comparivano pure nella collezione di Joseph Smith¹⁶², alla quale certamente egli guardava con interesse, e forse proprio in quell'ambito era maturata la decisione di proporle per Dresda.

A questo punto Algarotti rivolge i propri versi a quella che era stata sicuramente l'acquisizione più prestigiosa, augurandosi che «in breve sia / Alle Regie pareti la squisita / Arte d'Olbenio consacrata, e appesa» (App. I, vv. 77-79). Un simile enfatico auspicio era rivolto a un dipinto ritenuto un capolavoro di Hans Holbein, la cosiddetta *Madonna Meyer*, in seguito rivelatasi una copia secentesca¹⁶³. Le vicende che hanno con-

¹⁵⁸ Per Jan Weenix (Amsterdam 1640/1641-1719) si veda in particolare Christine Skeeles Schloss, *The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix (ca 1642-1719)*, in «Oud-Holland», 97 (1983), pp. 69-97 e Adriaan van der Willigen – Fred G. Meijer, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils, 1525-1725*, Primavera Press, Leiden 2003, pp. 215-216.

¹⁵⁹ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 25 ottobre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 60.

¹⁶⁰ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., pp. 133-134.

¹⁶¹ *Catalogo dei quadri*, cit., p. VII. La passione per le battaglie di Borgognone è evidente anche in Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (ed. 1763), p. 395; forse non è troppo azzardato pensare che un simile apprezzamento derivi, almeno in parte, dagli studi sulle questioni belliche (in particolare i *Discorsi militari*), nonché dalla carica – alquanto improbabile – di «Consigliere intimo di guerra», assegnatagli da Augusto III.

¹⁶² Cfr. Frances Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, Neri Pozza, Vicenza 1971, pp. 80, 186, 206.

¹⁶³ Per Hans Holbein il Giovane (Augusta 1497-Londra 1543) si veda soprattutto Oskar Bätschmann – Pascal Griener, *Hans Holbein*, Reaktion Books, London 2014. Sul dipinto acquistato da Algarotti, eseguito nel 1635-1637 da Bartholomäus Sarburgh e tuttora a Dresda, esiste un esauriente studio: Bernhard Maaz, *Hans Holbein d. J., Die Madonnen des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen in Dresden und Darmstadt*.



dotto il presunto Holbein da Venezia a Dresda sono state puntigliosamente descritte dal conte Francesco, il quale attribuiva a questo quadro un'importanza straordinaria, tanto che per assicurarlo al museo sassone contravvenne alle rigide indicazioni ricevute, pagandolo dinanzi l'aver ottenuto il consenso regale. Infatti, la prima notizia del rinvenimento, nella collezione Dolfin di San Pantalon, fu inviata a Brühl il 6 settembre 1743, annunciandogli «d'avoir achetté pour Sa Majesté un tableau unique en Europe», in perfetto stato di conservazione, dovuto al «fameux Jean Holbein, le véritable Raphaël et le Lionard da Vinci de l'Allemagne»¹⁶⁴, mentre, stando alla *Note des Dépenses* il pagamento della tavola fu effettuato il 4 settembre, due giorni prima della lettera, e lo stesso giorno sono annotati doni a Tiepolo e a domestici di casa Dolfin per aver agevolato l'affare¹⁶⁵. Il valore assegnato a questo 'colpo di mercato' è evidente pure dallo spazio riservatogli nella *Relazione storica*, la quale termina proprio con una lunga e dettagliata descrizione del dipinto, presentato come un'opera eccezionale, degna di «ornare primariamente il regio museo. In cui niuna cosa è mancante che la pittoresca perfezione costituisca»¹⁶⁶: stesso concetto espresso nei versi rivolti ad Augusto III.

A proposito di Holbein, risulta curioso notare che a Dresda, un paio d'anni dopo l'opera comperata a Venezia – ma che sappiamo non essere un originale – giunse un autentico dipinto del maestro tedesco, grazie alla cosiddetta 'vendita di Modena' del 1745-1746, il *Ritratto di Charles de Solier, signore di Morette*, ancora oggi nella Gemäldegalerie: le pareti della collezione reale riuscirono effettivamente ad arricchirsi di uno splendido Holbein, ma non quello tanto decantato del conte Francesco.

Il «catalogo» poetico stranamente non contempla le *Nozze di Cana* di padre Andrea Pozzo, autore richiesto dal regnante nella *Instruction*, della cui acquisizione Algarotti si vanta, all'inizio della propria missione, con von Brühl e che ricorda con orgoglio nella *Relazione*¹⁶⁷.

Wahrnehmung, Wahrheitsfindung und -verunklärung, hrsg. v. Carmen Sylvia Weber, Swiridoff, Künzelsau 2014.

¹⁶⁴ Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 6 settembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 54 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 111.

¹⁶⁵ Francesco Algarotti, *Note de Dépenses*, cit., p. 83.

¹⁶⁶ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., pp. 134-137, la citazione è tratta da p. 134. Nella lettera a Brühl del 4 ottobre 1743 il dipinto di Holbein è definito «un d'unique dans le monde» (in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 59 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 117).

¹⁶⁷ Del dipinto di padre Pozzo, ora perduto, e acquistato a Vienna presso il matematico Marinoni, Algarotti scrisse a von Brühl, Venezia, 17 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 42 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 95; inoltre, Francesco Algarotti, *Relazione*, cit., p. 122.



7. I «TESORI, E I DOLCI INGANNI» DI TIEPOLO

La sezione dedicata ai quadri reperiti a Venezia per la regia raccolta si conclude con una domanda retorica: «Chi sa quai cose ancor rivolge in mente / Il Dio dell'Arti a Te, SIGNOR, Ministro?» (App. I, vv. 80-81). In tal modo Algarotti pone Apollo – «Il Dio dell'Arti» – al servizio di Augusto III, chiedendosi quali novità stia preparando per il sovrano. A questo interrogativo la risposta è immediata: «Questo so ben, che al nome Tuo riscossa / Per Te gareggia l'ingegnosa Italia» (App. I, vv. 82-83). Tale passaggio, come i successivi soppressi nella rielaborazione del 1757, sembra alludere a un'iniziativa elaborata dal conte Francesco, che qui pare immedesimarsi – ancora – in Apollo, la quale consisteva nel far eseguire una serie di dipinti ad alcuni autori contemporanei, scelti tra i veneziani, assegnando loro i soggetti sulla base delle rispettive attitudini stilistiche. La prima idea di questo programma fu esposta nel 1742 al sovrano sassone, nel *Progetto* per il Museo di Dresda, dove il letterato proponeva la creazione di «una picciola e scelta raccolta di quadri moderni, fatta in modo particolare»¹⁶⁸, che doveva abbracciare le principali scuole pittoriche europee: non si trattava di una novità assoluta, ma certamente era di un'ampiezza e ambizione forse unica nella storia dell'arte. Una simile iniziativa probabilmente affascinò e coinvolse il sovrano, che l'approvò, sebbene in termini ridotti, e quindi l'inserì nella *Instruction* affidata al nobile veneziano¹⁶⁹. In seguito, il piano fu brevemente richiamato da Algarotti in una missiva a Brühl e soprattutto precisato nella descrizione degli *Argomenti di quadri dati a dipingere a' più celebri pittori moderni, per la R. Galleria di Dresda*¹⁷⁰. Rispetto ai propositi iniziali, l'esito finale del piano risulta assai limitato, benché sempre di grandissima importanza e qualità, dato che si limita alla sola scuola veneziana, nella quale Algarotti

¹⁶⁸ Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., pp. 362-370.

¹⁶⁹ *Instruction pour le Comte Algarotti*, cit. Il 28 gennaio 1743 Algarotti comunicava al fratello Bonomo che il sovrano, oltre all'incarico di acquistare in Italia dipinti per le sue collezioni, gli aveva «fatto commissione di far eseguire un'altra Idea di porre con lode in opera i Pittori moderni», in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 196 (lettera 86).

¹⁷⁰ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 9 agosto 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., pp. 50-51 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 106; Francesco Algarotti, *Argomenti di quadri*, cit. Nella sua lettera a Mariette, Algarotti riassume quella esperienza, precisando che «fu un picciolo saggio e quasi cominciamento di una galleria di quadri moderni che io aveva proposto alla corte di formare», spiegando che suo «intendimento dunque si era di scegliere, il che parmi aver fatto in Venezia, i soggetti più accomodati alle particolari abilità di ciascun pittore, procurando inoltre di tenerli lontani dal cadere in errori contro il costume» (Francesco Algarotti a Pierre-Jean Mariette, Potsdam, 13 febbraio 1751, in *Lettere artistiche*, cit., p. 165).



individua cinque pittori (Tiepolo, Zuccarelli, Pittoni, Piazzetta e Amigoni), dai modi molto differenti tra loro, cui affidare l'esecuzione di sei tele¹⁷¹. Proprio a uno di quei dipinti fanno riferimento i versi susseguenti: «Tiepolo per Te dell'Adria in seno, / Dell'Arte tanto ad Alessandro cara / Pennelleggia i tesori, e i dolci inganni» (App. I, vv. 84-86), che riecheggiano il tema affidato a Giambattista e comunicato a Dresda: *Timoteo ovvero gli effetti della musica*.

Quel dipinto, com'è noto, non fu eseguito, sostituito da uno di altro contenuto, *Cesare che contempla la testa di Pompeo ad Alessandria*, considerato perduto¹⁷², iniziato nel marzo del 1744 e portato a termine nel 1746. Comunque, nell'estate del 1743, sia nella nota sintetica inviata al Ministro sia negli *Argomenti di quadri*, viene specificato che a Tiepolo è commissionata la «bellissima oda di Dryden pel giorno di Santa Cecilia»¹⁷³, cioè *Timoteo*. Abbiamo già incontrato lo stesso riferimento nel commentare il passo dedicato ad Hasse, e perciò sappiamo che la tela traeva ispirazione dalla famosa ode composta nel 1697 da John Dryden, *Alexander's Feast; or The Power of Musique. An Ode in Honour of St. Cecilia's Day*, in cui Timoteo canta e suona la lira alla presenza di Alessandro Magno¹⁷⁴. Per quanto, probabilmente Algarotti non si rifece all'origi-

¹⁷¹ Su tale impresa si veda soprattutto: Valentina Ciancio, *Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler am Hof von Dresden (1742-1746)*, in *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann*, cit., pp.151-159; Jaynie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, Macmillan, Melbourne 2003, pp. 107-118; Thomas Liebsch, «... una picciola e scelta raccolta di quadri moderni», cit. e Paolo Pastres, *Algarotti e l'abate Conti: una fonte per il Sileno di Zuccarelli*, in «Letteratura & Arte», 14 (2016), pp. 59-69.

¹⁷² Per questa tela: Mercedes Precerutti Garberi, *Di alcuni dipinti perduti del Tiepolo*, in «Commentari», II (1958), 2, pp. 110-123, qui pp. 110-116; Carla Th. Mueller in *Tiepolo in Würzburg*, cit., vol. I, pp. 159-160 (scheda n. 94 che presenta un disegno in Collezione privata); Gregor J.M. Weber, *Die Auftragsarbeiten Giovanni Battista Tiepolos für König August III*, in «Dresdener Kunstblätter», 6 (1996), pp. 181-190, qui pp. 183-184; Thomas Liebsch, «... una picciola e scelta raccolta di quadri moderni», cit., pp. 231-232; Alberto Craievich, *Giambattista Tiepolo e Francesco Algarotti*, cit., p. 59. Inoltre, risultano di interesse le considerazioni di Alberto Craievich, *Il mito di Cesare nelle arti figurative dal Seicento all'Ottocento*, in *Giulio Cesare l'uomo, le imprese, il mito*, Catalogo della mostra (Roma 2008-2009), a cura di Giovanni Gentili, Silvana Editoriale, Milano 2008, pp. 100-105.

¹⁷³ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 9 agosto 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 50 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 106; Francesco Algarotti, *Argomenti di quadri*, cit., p. 379-381. In precedenza Algarotti aveva individuato tre possibili soggetti da assegnare a Tiepolo: *Belisario mendico fra le rovine d'un arco trionfale con soldato che piange sulla mutazion della sua fortuna*, oppure *Il vecchio Priamo, che entrato di notte nella tenda di Achille ne implora il cadavere del figlio Ettore*, o ancora *La notturna vittoria, al lume delle faci che nascose erano dentro a vasi di terra, riportata da Gedeone* (in Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., pp. 366-367).

¹⁷⁴ Per l'ode di Dryden si rinvia *supra* alla nota 102.



nale di Dryden, bensì a una sua traduzione del 1727, eseguita dal celebre abate padovano Antonio Conti, musicata da Benedetto Marcello, il cui titolo, *Il Timoteo, o sia gli effetti della musica*, corrisponde perfettamente con quello indicato a Giambattista e trasmesso a Dresda. La cantata era stata inserita da Conti nelle *Prose e poesie* apparse nel 1739 a Venezia¹⁷⁵. Non conosciamo con esattezza le ragioni che indussero al cambiamento del soggetto affidato a Tiepolo, né i motivi per i quali a *Timoteo* sia stato preferito un episodio insolito come quello eseguito, e neppure quando precisamente sia avvenuta la modifica¹⁷⁶. Tuttavia, possiamo tentare di azzardare delle ipotesi, basandoci anche sulla testimonianza dell'epistola poetica, a cominciare dal momento della sostituzione, che deve essere avvenuta tra la data della dedica, l'8 gennaio 1744, sebbene sappiamo essere stata scritta in precedenza, e il 5 marzo successivo, quando Algarotti annota un pagamento a Giambattista, dov'è specificato che si tratta della tela «ordonné pour S. M. et qui doit y rapresenter Cesar lorsq'on lui offre la tete de Pompée»¹⁷⁷. Nella *Relazione storica* non si fa cenno a questa opera, così come a nessuna della serie ordinata ai cinque rappresentanti della pittura veneziana, mentre largo spazio è dedicato a un altro dipinto di Tiepolo, il *Banchetto di Cleopatra* della National Gallery of Victoria di Melbourne, il quale poteva «dare idea a Sua Maestà della scuola veneziana nel genere grandioso e in quello che abbraccia, come l'epico nella poesia, le parti tutte dell'arte»¹⁷⁸. Di tale quadro è dato annuncio in termini entusiastici a Brühl il 31 gennaio 1744, quindi dopo la stesura dei nostri versi, ed esso, com'è noto, era stato iniziato per un altro collezionista, identificato dagli studiosi in Joseph Smith, e solo in un secondo mo-

¹⁷⁵ Antonio Conti, *Prose e poesie*, cit., pp. XL-LIII. Questo volume doveva essere noto alla corte sassone, poiché era dedicato al principe Cristiano, figlio di Augusto III, il quale, durante il suo *tour* italiano, aveva conosciuto Conti (in proposito si veda Beatrice Alfonzetti, *La felicità*, cit., pp. 27-28). Per la cantata tradotta da Conti e musicata da Marcello, si vedano le considerazioni di Sylvie Mamy, *Antonio Conti e la musica: gli antichi e i moderni*, in Antonio Conti, *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus 1727-1729. Con l'aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia*, a cura di Sylvie Mamy, Leo S. Olschki, Firenze 2003, pp. 52-53, 56-57 e Renzo Rabboni, *Speculare sodo*, cit., p. 96. In una lettera al fratello Bonomo, da Berlino, il 5 agosto 1741, il conte Francesco chiede gli venga inviata, oltre alla *Cassandra* di Conti e Marcello, pure una copia del «Timoteo o sia Festa di Alessandro Ode tradotta già dall'Inglese dal Signor Abate Conti e posta in musica dallo stesso Marcello» (in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., p. 88, lettera 24).

¹⁷⁶ Sulle possibili ragioni del cambiamento si veda *infra* alla nota 183.

¹⁷⁷ Cfr. Francesco Algarotti, *Note de Dépenses*, cit., p. 90.

¹⁷⁸ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 127. Per l'uso del termine 'grandioso' riferito a Veronese si rinvia a Philip Sohm, *The Critical Reception of Paolo Veronese in Eighteenth-Century Italy: the Example of Giambattista Tiepolo as Veronese Redivivus*, in Paolo Veronese, *Fortuna Critica und Künstlerisches Nachleben*, hrsg. v. Jürg Meyer zur Capellen – Bernd Roeck, Thorbecke, Sigmaringen 1990, pp. 87-107, qui p. 99.



mento, subendo delle modifiche, indirizzato al sovrano sassone¹⁷⁹. Senza soffermarci troppo sui vari aspetti che caratterizzano questa grandiosa tela e il suo bozzetto, appartenuto ad Algarotti¹⁸⁰, che intervenne nella sua esecuzione con molti consigli, risulta comunque interessante ricordare che il soggetto riproponeva quello di una celebre serenata composta da Hasse a Napoli nel 1725, molto rappresentata e amata dal pubblico settecentesco¹⁸¹. Forse, si tratta solo di una suggestiva coincidenza, ma di sicuro, quando la splendida tela di Tiepolo giunse a Dresda, l'associazione con l'opera di Hasse deve essere stata fatta e probabilmente pure lo stesso musicista ebbe modo di commentare un soggetto che gli aveva assicurato tanti successi¹⁸².

Tornando alle possibili motivazioni che hanno condotto al cambiamento dell'argomento affidato a Giambattista, possiamo escludere che Algarotti, in un secondo momento, abbia giudicato *Timoteo* poco consono alle qualità del pittore, viste le sue eccezionali capacità e la sintonia di fondo con quel tema, e anche l'ipotesi di un rifiuto di Tiepolo è difficile da comprendere. Piuttosto, nella scelta del nuovo soggetto potrebbe avere influito il desiderio di proporre allusioni alla vita politica di Dresda, ispirandosi alle recenti vicende del regno di Augusto III, in particolare alla sua elezione al trono polacco nel 1733, contrastata dall'usurpatore Stanislaw Leszczyński, il quale, dopo un aspro conflitto, fu sconfitto nel 1738; altrimenti, anche se pare meno probabile, alla guerra di successione austriaca, e specialmente alla vittoria della Lega prammatica, a Dattin-

¹⁷⁹ Nella *Relazione storica* Algarotti precisa che l'opera ha subito delle modifiche rispetto alla composizione iniziale, lasciando intuire che esse sono dovute al suo intervento (Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 129). Sulle differenze tra l'opera finita e il bozzetto, dovute all'influenza di Algarotti, resta fondamentale Francis Haskell, *Algarotti and Tiepolo's 'Banquet of Cleopatra'*, in «The Burlington Magazine», C (1958), 633, pp. 212-213 e Id., *Mecenati e pittori*, cit., pp. 536-537.

¹⁸⁰ Della tela di Melbourne trattano Beverly Louise Brown, *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, cit., pp. 250-255; William Barcham, *Tiepolo decoratore e pittore di scene storiche e mitologiche*, in *Giambattista Tiepolo 1669-1996*, Catalogo della mostra (Venezia-New York 1996), comitato scientifico Andrea Bayer – Keith Christiansen – Giovanna Nepi Scirè – Filippo Pedrocchi – Giandomenico Romanelli, Skira, Milano 1996, pp. 105-187, qui pp. 150-153; Jaynie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, cit.; Thomas Liebsch, «... una picciola e scelta raccolta di quadri moderni», cit., pp. 226-227. Il bozzetto appartenuto alla collezione Algarotti (l'opera compare nel testamento di Algarotti e fu lasciata a tale Cosimo Mari: Giovanni Da Pozzo, *Il testamento dell'Algarotti*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXII [1963-1964], pp. 181-193, qui p. 187), si trova a Parigi, nel Musée Cognacq-Jay; per esso si rinvia alla scheda di Alberto Craievich in *Giambattista Tiepolo 'il miglior pittore di Venezia'*, cit., p. 233.

¹⁸¹ Su quest'opera giovanile di Hasse si veda Raffaele Mellace, *Johann Adolf*, cit., pp. 196-197.

¹⁸² Sulle relazioni tra i dipinti di Tiepolo e l'opera di Hasse si rinvia alle considerazioni in Jaynie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, cit., p. 105.



gen nel maggio del 1743, contro Federico II di Prussia¹⁸³. Oppure, d'altro canto, possiamo ritenere che nel conte Francesco fosse prevalsa la volontà di accordare la tela affidata a Giambattista alle altre, illustranti episodi tratti da autori classici¹⁸⁴. A tal riguardo va ricordato che Algarotti aveva un profondo interesse nei confronti della storia antica, concentrando la propria attenzione sulla crisi della Repubblica romana e sulla figura di Giulio Cesare, in un costante confronto con le questioni e i protagonisti della politica moderna¹⁸⁵. Il frutto di quelle acute riflessioni si ritrova nella sua maggiore impresa storiografica, edita postuma, il *Saggio critico del Triumvirato di Crasso, Pompeo, Cesare*, la cui stesura iniziò nel 1739, protraendosi certamente fino al 1741 e forse oltre¹⁸⁶. Sebbene l'episodio

¹⁸³ A tali possibilità è fatto cenno in Jaynie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, cit., p. 118. Tuttavia, non risulta chiaro se il cambiamento di soggetto derivi da un'iniziativa autonoma di Algarotti, per compiacere ulteriormente il regnante, o piuttosto gli sia stato suggerito. In proposito, forse non è privo di interesse ricordare un abbozzo dei *Pensieri Diversi*, in cui il conte Francesco annota: «Caso particolare. Il giorno che si faceva la prova dell'opera dell'*Irene* in Dresda, il Solkoski fu disgraziato. N.B. che in quest'opera alla Scena V att. II Oreste dice: In Tirannia Degenera una troppo / Lunga tutela. Impreso in fronte è vero / Portan d'Isanio il nome editti e leggi; / Ma una donna le detta; e del Sovrano / L'indole generosa / Oppressa in tanto ozio vil marcisce; / E chi deve imperar serve e ubbidisce. / Più Bisanzio nol soffra; al favor vivo / (al popolo) Al vivo amor ricorre / Aggravato il monarca; in questo giorno / All'avvilta dignità rendete / La gloria antica; a un potere ingiusto / Fin si prescrive: e da se regni Augusto / (I due Cori) Regni Augusto e regni solo / (P. Coro) a Lui vita / (Sec. Coro) a Lui vittoria / (I due Cori) a Lui solo onore e omaggio. // Irene scossa dal tumulto accorre al Circo per isvoltare il popolo, il quale ripete: Regni Augusto e regni solo / Solo Solo», cit. in Gino Ruozzi, *Abbozzi e inediti dei Pensieri Diversi di Francesco Algarotti nel ms. 1257 della Biblioteca Comunale di Treviso*, in «Studi e problemi di critica testuale», 34 (1987), pp. 49-83, qui p. 72; il riferimento è all'opera drammatica *Irene* di Pallavicino, musicata da Hasse e rappresentata per la prima volta a Dresda, l'8 febbraio 1738, mentre il personaggio caduto in disgrazia era, probabilmente, il predecessore di Brühl, ovvero il conte Aleksander Józef Sulkowski, che effettivamente a inizio 1738 dovette abbandonare il proprio incarico ministeriale.

¹⁸⁴ Si tratta di *Crasso nel tempio di Gerusalemme*, di Giovanni Battista Pittoni; *La punizione data da Cesare ai corsari di Cilicia*, di Giovanni Battista Piazzetta; *L'incontro di Anzia e Abrocome alle feste di Diana*, di Jacopo Amigoni; *La scoperta fatta da Cicerone questore in Sicilia del sepolcro di Archimede e Sileno poeta e filosofo dalla Egloga VI di Virgilio*, di Francesco Zuccarelli. Per tali soggetti si rinvia a Valentina Ciancio, *Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler*, cit. e Thomas Liebsch, «... una picciola e scelta raccolta di quadri modernis», cit.

¹⁸⁵ Su Algarotti studioso di storia romana: Robert Halsband, *Algarotti as Apollo, his Influence on Lady Mary Wortley Montagu*, in *Friendship's Garland. Essays Presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday*, ed. by Vittorio Gabrieli, vol. I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964, pp. 223-241; Franco Arato, *Francesco Algarotti storico di Roma antica*, in «Rivista storica italiana», CII (1990), pp. 422-438; Id., *Il secolo delle cose. Scienza e storia in Francesco Algarotti*, Marinetti, Genova 1991, pp. 81-90.

¹⁸⁶ Francesco Algarotti, *Saggio critico del Triumvirato di Crasso, Pompeo, Cesare*, in Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. XVII, pp. 147-522. Le fasi della stesura del *Saggio critico* sono chiarite in Franco Arato, *Il secolo*, cit., pp. 82-83.



non sia apertamente descritto negli studi sull'antichità condotti dal letterato veneziano in quegli anni, appare comunque verosimile che vi siano delle tangenze¹⁸⁷. Inoltre, spunti potrebbero essergli giunti dalle opere dell'abate Conti, dove sono presenti molte considerazioni sull'antichità, specialmente il dramma *Cesare*, del 1743, in cui la tragica figura di Pompeo accompagna come un fantasma il dittatore¹⁸⁸.

Riprendendo l'esame del nostro testo, dobbiamo anzitutto sottolineare che a rappresentare il selezionato gruppo di pittori veneziani sia stato scelto solo Tiepolo, indubbiamente il più coinvolgente e promettente tra essi, ma soprattutto quello maggiormente legato al letterato *amateur*, assai sensibile alla sua promozione, dedicandogli ben tre endecasillabi. Tra l'altro, quel passo – fino ad ora poco o punto preso in considerazione – rappresenta la prima delle rarefatte espressioni pubbliche dedicate da Algarotti all'ammirato Giambattista, del quale, viceversa, scrisse ampiamente in contesti privati.

Il pittore veneziano, il cui impegno per Dresda al momento della stesura dei versi era ancora incentrato sul *Timoteo*, viene dunque presentato al sovrano sassone e al pubblico internazionale come colui che «Gravido d'estro con Minerva al fianco / Il pronto Tintoretto, il ricco Paolo, / E il corretto Urbinate insieme impasta» (App. I, vv. 87-89). Una simile dichiarazione risulta, a ben intenderla, ricca di motivi di profonda riflessione critica e assai più impegnativa di quanto lasci trasparire la retorica esaltativa delle capacità espressive, condotta attraverso l'associazione a

¹⁸⁷ Per le possibili relazioni tra il testo di Algarotti e il dipinto di Tiepolo si veda Valentina Ciaucio, *Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler*, cit.; inoltre Alberto Craievich, *Il mito di Cesare*, cit.

¹⁸⁸ Antonio Conti, *Il Cesare, tragedia*, Bassaglia e Bettinelli, Venezia 1743: l'edizione originale è del 1726, ispirata a Shakespeare. Certamente Algarotti conosceva la tragedia di Conti nella versione del 1726, come possiamo desumere da alcune lettere al fratello Bonomo, in particolare quella indirizzatagli da Ginevra, il 16 gennaio 1741, dove gli chiedeva di inviargli la copia presente nella propria biblioteca veneziana e ne parla pure nella missiva da Berlino, del 22 luglio 1741 (in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti*, cit., pp. 63, 83; lettere 7, 21). Sulla fortuna della figura di Cesare nel XVIII secolo, si veda Beatrice Alfonzetti, *Il corpo di Cesare, Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Mucchi, Modena 1989; Alberto Craievich, *Il mito di Cesare*, cit. Sulla tragedia dell'abate Conti: Beatrice Alfonzetti, *Conti e la fondazione del «Teatro romano»*. Giunio Bruto e Marco Bruto *in scena*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, cit., pp. 271-301; Roberto Rabboni, *Le correzioni del Cesare di Antonio Conti, con una lettera inedita di Carlo Rinuccini a Cornelio Bentivoglio*, in «Studi e problemi di critica testuale», 82 (2011), vol. I, pp. 49-56. La possibile influenza esercitata dal pensiero dell'abate Conti sulle scelte pittoriche di Algarotti è stata suggerita da Annamaria Gabbrielli, *L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento*, in «La critica d'arte», III, 4-6, fasc. XVI-XVII (agosto-dicembre 1938), pp. 155-169, qui p. 160; Francis Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 488; Roberto Puggioni, *Mecenatismo*, cit., p. 391; Paolo Pastres, *Algarotti e l'abate Conti*, cit.



illustri precedenti. Tale esame inizia dalla constatazione della rara predisposizione naturale di Tiepolo per la pittura, indicandolo «Gravido d'estro», al quale si affianca la dea delle arti e delle scienze, Minerva, che in questo caso pensiamo nasconda Algarotti stesso. La formulazione del virtuoso binomio, che comprende l'artista e l'uomo di cultura, sembra anticipare le considerazioni di Domenico Michelessi, il principale biografo del conte Francesco, il quale mise in risalto quanto Giambattista gli fosse «debitore di avere in parte temperata quella sua infiammata poetica fantasia»¹⁸⁹. In effetti, il letterato veneziano – com'è noto – aveva assunto, di fatto, il ruolo di consigliere del grande artista e del resto teorizzò la necessità che accanto a ogni pittore fosse presente un letterato, poiché tutto deve «essere governato in modo che, per quanto accender si possa la fantasia del pittore, non dee la mano correr sì, che non ubbedisca sempre all'intelletto»¹⁹⁰.

Nei versi del 1744 lo stile di Giambattista è suggerito con un'immagine suggestiva, la quale coglie quanto la sua produzione «impasta», ovvero sappia unire «Il pronto Tintoretto, il ricco Paolo, / E il corretto Urbinate» (App. I, vv. 88-89), descrivendo una sorta di eclettismo tra i caratteri delle scuole veneziana e romana. Una simile esaltazione delle abilità tiepolesche – per altro totalmente giustificata – trasmette in modo eloquente l'ammirazione di Algarotti, che era progressivamente cresciuta durante quei primi mesi della missione veneziana. Difatti, rileggendo le testimonianze documentarie di quel periodo, notiamo una vera e propria *escalation* nei giudizi riservati dal letterato a Giambattista: cominciando dal *Progetto*, dov'era definito «pittore di macchia e spiritoso»¹⁹¹, si passa alle lettere al conte Brühl che segnalano «Tiepoletto» come studioso e imitatore di Veronese¹⁹², mentre, rivolgendosi a Karl Heinrich Heineken, lo indicava, semplicemente, come «le meilleur peintre de Venise»¹⁹³; infine, ancora a Brühl, esponendogli il *Banchetto di Cleopatra*, rimarcava che il suo autore ha saputo creare «tout ce que les écoles modernes peuvent donner de plus beau, de plus noble et de plus riche»¹⁹⁴. Tuttavia, gli ap-

¹⁸⁹ Domenico Michelessi, *Memorie intorno alla vita ed agli scritti del conte Francesco Algarotti*, cit., p. LXII.

¹⁹⁰ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (ed. 1763), p. 384.

¹⁹¹ Cfr. Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, cit., p. 366.

¹⁹² Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 17 giugno 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 41 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 92; inoltre la lettera del 19 luglio 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 45 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 96.

¹⁹³ Lettera di Francesco Algarotti a Karl Heinrich Heineken, Venezia, 9 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 138.

¹⁹⁴ Lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 31 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 65 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 139.



prezzamenti forse più interessanti, nonché assai vicini al tenore dei versi in esame, si ritrovano in due testi inviati da Algarotti ad Augusto III: gli *Argomenti di quadri*, redatto probabilmente all'attacco dell'agosto 1743, in cui, nel commento finale al *Timoteo* commissionato a Tiepolo, è messa in rilievo la «feconda fantasia del sig. Gio. Battista, il quale con tanta gloria di Venezia fa risorgere a' di nostri le grazie la vaghezza, e tutta la magnificenza del gran Paolo veronese»¹⁹⁵; e soprattutto nella *Relazione storica*, d'inizio 1744, dove è posto l'accento sulla sua «prontezza eguale all'eccellenza», e sulla capacità di essere «felice e giudizioso imitatore» del Veronese, il quale non era però esente da certa «bizaria», che invece il suo moderno «imitatore» era in grado di moderare, grazie, sebbene non venga detto esplicitamente, ai consigli dell'erudito amico Francesco¹⁹⁶. Algarotti, quindi, vuole proporre Giambattista, in sede privata come in quella pubblica, nelle vesti che furono del «ricco Paolo» (App. I, v. 88), il quale, nella prima edizione del *Saggio sopra la pittura*, è lodato «per la ricchezza delle invenzioni, e per l'arioso dei campi»¹⁹⁷. Nell'associazione Veronese-Tiepolo è individuata una chiara consonanza stilistica, fondata sullo speciale rapporto tra i due, che William Barcham ha saputo definire con efficacia, attingendo all'esempio della relazione tra Mozart e Haydn, per cui: «In entrambi i casi il più giovane imparò dal più vecchio, appropriandosi delle tecniche in modo da inventare in maniera autonoma, e cercando allo stesso tempo di superare artisticamente il proprio predecessore»¹⁹⁸. Del resto, si trattava pur sempre di un paragone lusinghiero e in tal senso va sottolineato – prendendo ancora a prestito le parole di Barcham – che «considerare Tiepolo in termini veronesiani era una valutazione positiva rivolta a un pubblico raffinato, che cercava di caratterizzare e di collocare il nostro pittore all'interno della lunga e gloriosa tradizione artistica veneziana»¹⁹⁹. Tanto più che Augusto III conosceva la produzione di Veronese, ammirata in gioventù a Venezia, e nella sua collezione era allora presente almeno un indiscutibile dipinto originale, in grado di fornire una valida idea della sua magnificenza compositiva e

¹⁹⁵ Francesco Algarotti, *Argomenti di quadri*, cit., p. 381.

¹⁹⁶ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 128.

¹⁹⁷ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura* (ed. 1756), a cura di William Spaggiari, Archivio Guido Izzi, Roma 2000, p. 70. Sul termine 'ricchezza' riferito a Veronese, si veda Philip Sohm, *The Critical Reception of Paolo Veronese*, cit., p. 98.

¹⁹⁸ William Lee Barcham, *Giambattista Tiepolo e Veronese*, cit., p. 29; si rinvia all'insieme di tale saggio per una riflessione complessiva sui rapporti tra Tiepolo e Veronese, inoltre cfr. Philip Sohm, *The Critical Reception of Paolo Veronese*, cit. (in particolare pp. 97-101 per i giudizi di Algarotti) e Christian Lenz, *Così felice, e giudizioso Imitatore: Giambattista Tiepolo als Nachahmer Paolo Veroneses*, in *Tiepolo in Würzburg*, cit., vol. II, pp. 63-69.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 26.



cromatica²⁰⁰, per cui possiamo immaginare che Algarotti fosse perfettamente consapevole del rilievo critico e dell'effetto prodotto con la scelta dell'aggettivo «ricco», capace di cogliere il principale carattere dei dipinti di Paolo, riverberandolo su Giambattista. A tutto ciò va aggiunto che indubbiamente l'autore del *Newtonianismo per le dame* ha contribuito ad accentuare le connessioni tra i due pittori, in quanto – lo nota sempre Barcham – il suo influsso «proiettò il quoziente veronesiano nell'arte di Tiepolo su un piano diverso o, meglio ancora, in una dimensione più profonda»²⁰¹. Quell'influenza, tanto decisiva per l'arte di Giambattista – che comunque attende di essere meglio definita nel dettaglio – trova un concreto riscontro soprattutto nelle opere prodotte a cavallo della metà degli anni Quaranta, a cominciare dai quadri eseguiti per Dresda, ma pure negli affreschi di Villa Cordellina di Montecchio Maggiore e nel veneziano Palazzo Labia²⁰², senza dimenticare le opere richieste da Algarotti per la propria collezione²⁰³.

D'altra parte, possiamo ipotizzare che la volontà di evidenziare nell'epistola di dedica la relazione tra Tiepolo e Veronese possa essere legata a un affare cui il poeta teneva in modo particolare: il *Ratto d'Europa* ritenuto di Paolo, ma in realtà di bottega, proposto al regnante sassone, la cui autografia era avallata da Giambattista, che ne fece anche una copia. Il dipinto cinquecentesco si trova a Dresda, mentre la replica, già nella raccolta del conte Francesco, è ora a Edimburgo²⁰⁴. Per altro, anche Veronese – al pari di Tintoretto e Raffaello – figurava tra gli autori richiesti nella *Instruction* e possiamo immaginare quanto Algarotti desiderasse compiacere in ogni modo i desideri regali.

Prima del richiamo a Veronese, l'endecasillabo paragona Tiepolo con il «pronto Tintoretto» (App. I, v. 88). Per Algarotti, nel *Saggio sopra la pittura* del 1756, Tintoretto è da porre «sopra tutti i Veneziani», quando non ha «tirato via di pratica, ma ha voluto eseguir quello che sape-

²⁰⁰ Si trattava de *La Resurrezione di Cristo*, entrato nelle collezioni di Augusto III nel 1741 (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 235).

²⁰¹ William Lee Barcham, *Giambattista Tiepolo e Veronese*, cit., p. 43.

²⁰² Su questi aspetti si rinvia alle considerazioni di William Lee Barcham, *ivi*.

²⁰³ Pensiamo soprattutto a una tela del 1743-1744, *Diana e Atteone* (Zurigo, collezione Bührle), che apparteneva ad Algarotti, sulla quale rinviamo alla scheda di Alberto Craievich in *Giambattista Tiepolo 'il miglior pittore di Venezia'*, cit., pp. 231-232 (cat. 24) e alle considerazioni di Paolo Pastres, *Il ratto d'Europa*, in *I colori della seduzione*, cit., pp. 185-200.

²⁰⁴ Il *Ratto d'Europa*, ritenuto di bottega del Veronese si trova ancora a Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. 243); la replica di Tiepolo, appartenuta ad Algarotti, è conservata nella Scottish National Gallery di Edimburgo (inv. NG 2721). Su questi dipinti e le loro vicende cfr. Paolo Pastres, *Il ratto d'Europa*, cit.



va»²⁰⁵, ma non lo associa mai alla prontezza, cosa che invece aveva fatto a fine Cinquecento Francesco Sansovino, per il quale il pittore era «tutto spirito, tutta prontezza»²⁰⁶. Per comprendere meglio questo passaggio, dobbiamo ricordare che il termine «prontezza» è legato al giudizio sulla velocità esecutiva dei pittori e nel lessico artistico settecentesco ha avuto una valenza dapprima positiva per poi divenire oggetto di censura. Circa l'avversione nei confronti della «prontezza di mano» è quasi inevitabile rifarsi a quanto scritto da Winckelmann proprio su Giambattista, raffrontato a Mengs: «Il Tiepolo fa più in un giorno che il Mengs in una settimana; ma ciò che fa, appena visto è dimenticato, mentre l'opera del Mengs rimane immortale»²⁰⁷. Algarotti stesso dimostra, in una lettera del 1756, una forte avversione per il «far presto» in uso tra molti pittori²⁰⁸. Anche nella *Relazione storica* è evidenziata la qualità tiepolesca della «prontezza», alludendo proprio alla celerità esecutiva, che in quella sede è considerata «eguale all'eccellenza»²⁰⁹. Tuttavia, nel designare Tiepolo uguale al «pronto Tintoretto», sembra che l'accento critico non fosse posto tanto sulla semplice rapidità, quanto piuttosto sulla facilità e abilità tecnica tradizionalmente connesse alla prontezza, cioè alla capacità di padroneggiare totalmente la materia pittorica, così come indubbiamente aveva saputo fare il maestro cinquecentesco. A proposito di quest'ultimo, Algarotti inviò a Dresda anche un suo dipinto, probabilmente la *Liberazione di Arsinoe*, rintracciato a Mantova nel novembre del 1743 e acquistato all'inizio dell'anno successivo, quando la stesura dell'omaggio poetico era stata ultimata, per cui non riuscì ad inserire un ritrovamento così prestigioso nel suo «catalogo» in versi²¹⁰.

Infine, per quanto riguarda il «corretto Urbinato» (App. I, v. 89), cioè Raffaello, Tiepolo veniva associato a quello che è sempre stato univer-

²⁰⁵ Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (ed. 1756), p. 70.

²⁰⁶ Francesco Sansovino, *Delle cose notabili della Città di Venetia*, Valgrisio, Venezia 1587 (1^a ed. 1561), pp. 50-51. Per una sintesi sulla fortuna critica di Tintoretto si rinvia ad Anna Laura Lepschy, *Davanti a Tintoretto, una storia del gusto attraverso i secoli*, Marsilio, Venezia 1998.

²⁰⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Dissertazioni sulla capacità del sentimento del bello nell'arte e sull'insegnamento della capacità della stessa*, 1763, in Johann Joachim Winckelmann, *Il bello nell'arte*, cit., pp. 67-91, qui p. 87.

²⁰⁸ Francesco Algarotti a Luigi Crespi, 8 settembre 1756, in Francesco Algarotti, *Opere*, cit. (ed. 1791-1794), vol. VIII, pp. 64-66, qui p. 64.

²⁰⁹ Francesco Algarotti, *Relazione storica*, cit., p. 127.

²¹⁰ Il ritrovamento è comunicato nella lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Verona, 17 novembre 1743, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 61 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 120; mentre l'acquisizione è richiamata nella lettera di Francesco Algarotti a Heinrich von Brühl, Venezia, 31 gennaio 1744, in Hans Posse, *Die Briefe*, cit., p. 64 e in *Lettere artistiche*, cit., p. 139. La tela è tuttora nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (inv. 269),



salmente considerato il campione dell'arte pittorica. Questo pare essere, quindi, un accostamento rituale, utile a esaltare le abilità tiepolesche, tanto più che lo stesso Algarotti nel *Discorso sulla pittura*, che egli data 1746, si esprimeva su Sanzio in termini entusiastici, poi replicati senza grandi modifiche nelle successive versioni del *Saggio*: «Raffaello principalmente che ha meritato il titolo di divino, convien studiare notte e giorno per la espressione, come anche per l'aggiustatezza della composizione, e per il fior del disegno»²¹¹. Il richiamo alla correttezza dell'«Urbinate» va inquadrato quindi nella volontà di presentare Giambattista come il pittore che, oltre a essere il naturale erede della grande tradizione veneziana, era anche in grado di interpretare al meglio le prerogative della scuola romana, al cui vertice è posto Raffaello, consistenti nel buon disegno, nella correttezza del «costume», condivisa attraverso Poussin anche dalla francese, mentre «Licenziosa al maggior segno fu in questo la scuola veneziana»²¹².

Evidentemente, tutti questi richiami ai grandi del passato servivano ad Algarotti per dimostrare, specialmente al pubblico di Dresda, quanto il pittore veneziano «insieme impasta» la ricca fantasia veronesiana, con l'abilità pittorica di Tintoretto e con la sapienza espressiva di Raffaello, offrendo l'immagine di un artista completo, per ciò stesso al di sopra dei contemporanei, forse ormai pronto per raggiungere anch'egli la già nutrita colonia italiana sulle rive dell'Elba. Del resto, ai lusinghieri e impegnativi versi dell'epistola dovevano corrispondere soprattutto le due opere di Tiepolo riservate al sovrano – oltre alla coppia, non meno eloquente, per Brühl – e l'osservatore attento, che probabilmente aveva letto e commentato il brano algarottiano, poteva ritrovare nel *Banchetto di Cleopatra* l'evocate ricchezza e prontezza, e nel *Timoteo* – poi sostituito dal *Cesare* – contemplare tutta la correttezza, la sapienza e le molteplici espressioni dei personaggi di cui il maestro era capace. D'altro canto, ma forse è solo una maliziosa supposizione, possiamo ritenere che Algarotti, descrivendo un Tiepolo capace di sommare in sé l'arte di Veronese, Tintoretto e Raffaello, volesse tentare di compensare l'assenza di quegli artisti, specialmente di Sanzio, tra gli acquisti fino allora effettuati, benché i loro nomi fossero inclusi nelle richieste reali elencate nell'*Instruction* del 16 febbraio 1743.

8. UN SACERDOTE D'APOLLO PER PALLAVICINO E AUGUSTO

Nell'ultima parte dell'omaggio ad Augusto III, riservata alla celebrazione dello scomparso poeta di corte, ricompare la seducente immagine

²¹¹ Francesco Algarotti, *Discorso sopra la pittura*, cit., pp. CCXX-CCXXI.

²¹² Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (ed. 1763), p. 374.



delle Muse che attorniano il trono augusteo, accanto al quale «Del buon Pallavicin cantar la Tuba!» (App. I, v. 92). Di Pallavicino viene lodata soprattutto l'opera di traduttore di Orazio, a riprova dell'importanza che quell'impegno aveva avuto agli occhi del dedicatario, e in versi aulici viene ricordato che «seppe dentro all'acque d'Arno / Di Flacco derivar l'alpestre vena» (App. I, vv. 95-96), alludendo alle difficoltà incontrate nel proporre in italiano le metriche latine. Poi, Algarotti celebra la scelta del sovrano di onorare l'illustre scomparso con la pubblicazione delle sue versioni, grazie alle quali «dell'ingegno, e di Minerva i figli / Moltiplica in un tratto, e insieme eterna» (App. I, vv. 108-109), ringraziandolo quindi per averlo scelto come curatore di quelle *Opere* per lui tanto importanti, «onde raccor le sparse / Foglie, e riunirle in Volume eletto/ Di REGIO leggitor degno» (App. I, vv. 111-113). Infine, l'accento cade nuovamente sull'elogio del regnante, con termini che ripropongono ancora una volta la similitudine tra l'attualità e l'antichità, come, appunto, aveva saputo fare Pallavicino, e quindi afferma «Tu, SIGNOR, novello AUGUSTO», che «inauri» il presente (App. I, v. 118). Di quella nuova 'età dell'oro' il letterato veneziano, che evoca spesso questa immagine nella corrispondenza con Brühl, si augurava di essere il cantore e insieme il consigliere dell'artefice.

In conclusione, con l'epistola in versi del 1744 Algarotti consegna ai propri lettori, in primo luogo all'aristocrazia di Dresda, una raffinata forma di adulazione cortigiana, condotta impiegando allegorie oraziane, e un'originale riflessione sulle arti, con l'intento di esaltare, insieme alla figura reale, soprattutto se stesso e il proprio ruolo di esperto di pittura, proponendosi di fronte al sovrano come «Sacerdote di Apollo, e Tuo» (App. I, v. 110).



APPENDICE I

Di seguito viene riportato il testo originale dell'epistola poetica, apparso in: Stefano Bendetto Pallavicini, *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, Pasquali, Venezia 1744, I, n.n. [ma pp. 1-7]; *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Modesto Fenzo, Venezia 1758, pp. XIX-XXIV, 249-254 (ora nella ristampa anastatica a cura di Alessandra Di Ricco, Università degli Studi, Trento 1997); Francesco Algarotti, *Poesie*, a cura di Anna Maria Salvadè, Nino Aragno Editore, Milano 2009, pp. 429-432.

ALLA SACRA MAESTÀ
DI
AUGUSTO III
RE DI POLONIA,
ELETTOR DI SASSONIA

Spesso dell'Alpe valicar la schiena
L'Itale Muse, e in suol remoto il piede
Fermaro, a Re stranier diletto, e cura.
Pur sempre ai patrj Colli, e al patrio Sole
I rosseggianti lumi ad ora ad ora 5
Volgeano agli ozj, ed agli onori in seno.
Ma Te, Signor, volenterose e pronte
Fra le nevi seguir, seguir fra i boschi,
Liete cangiando per un nuovo AUGUSTO
Col Sassonico Suol l'Ausonio Cielo. 10
Sovente allor, ch'infrà di noi miraro,
Di nostra lingua, e di nostr'arti ornato
Te sul primo fiorir di gioventude
Bear l'Italia, e innamorarne il Genio,
Un Ippolito nuovo, un nuovo Guido, 15
Quel già onore a Ferrara, e questi a Urbino,
Sorta sul Lazio Ciel Medicea Stella,
Ravvisavano in Te, se non che un raggio
Maggiore ancor ti sfavillava in volto.
Qual frutto mai fior sì leggiadro, e vago, 20
Qual dì non promettea sì bella Aurora?
Il fortunato dì sereno e puro
Riluce al fine, e l'occhio vede ormai
Quel ch'appena il disio sperare ardiva.
Dopo immenso girar di torbid'anni 25
Un'altra volta innanzi a Trono Augusto
Insieme raccolto è il fino ad ora errante,
E disperso drappel dell'Arti Belle,
Cui Mecenate un'altra volta è guida.
Mira di Meissen la Fornace industrie 30
Volger globi di fumo insino al Cielo;
Mira un popolo intier sudante, e curvo



| | |
|--|----|
| A fabbricar colla Misniaca Argilla L'Indiche maraviglie; e mira ormai L'arte Cinese dall'Europa vinta. | 35 |
| Odi d'Italia l'Armonia divina Tutta brillare in su le dita ad Hasse, Hasse caro ad Euterpe, a Febo caro, Che degli affetti le tempeste dolci Delle Scene Signor, Signor del Core, | 40 |
| Commove, e calma a un tocco sol di Lira, E pietà, com'ei vuol, sdegno, od amore, Nuovo Timoteo, in sen d'AUGUSTO inspira. Vivon l'effigie tue, vivono i volti Incarnati da te, degno Silvestre, | 45 |
| E Dafni spesso in le tue tele Clori Vezzeggiò vieppiù bella, e men ritrosa. E tu gentil modesta Hoffmanna, a cui Il più fino pennel cesse Rosalba Con acqua, e gomma a poche terre immista | 50 |
| Del Fiammingo miglior l'ardito tocco Emuli, e il tinger saporito, e caldo. Ecco da informe Alpino Masso uscire Morbida Ninfa, o Muscoloso Atleta A' dotti colpi tuoi, Mattiello, onore | 55 |
| Del Palladio Retrone, onor d'Ausonia, Cui Policleto diè l'esatta Norma, Fidia il Greco scalpello, onde respiri La grave Antichità marmo novello. Tali, SIGNOR, dell'ozio Tuo le cure, | 60 |
| Tali, se al stanco animo Tuo covante Sul destino Europeo posa Tu dai, Sono i piaceri, ove ti guida Apollo Con Livia insieme, e Mecenate allato; Apollo, a cui pur nel Palazzo sembra | 65 |
| Avere ancora e Biblioteca, e Tempio. Ma quai nuovi ornamenti al Tempio suo, Quai piacer nuovi all'occhio Tuo prepara, Se dritto miro, in alto clima il Dio? Pronto e superbo del vicin Tuo sguardo | 70 |
| De' tre Carli è il più degno, e il fresco Strozzi, La Guidesca Rosalba, e il molle Palma, E di Natura, e di Tizian rivale. Del fiero Borgognon le zuffe in breve, E i volti tinti nel color dell'ira | 75 |
| Dell'industre Veenichio, in breve il popolo, E il Venatico Mondo, e in breve sia Alle Regie pareti la squisita Arte d'Olbenio consacrata, e appesa. Chi sa quai cose ancor rivolge in mente | 80 |



Il Dio dell'Arti a Te, SIGNOR, Ministro?
Questo so ben, che al nome Tuo riscossa
Per Te gareggia l'ingegnosa Italia,
E Tiepolo per Te dell'Adria in seno,
Dell'Arte tanto ad Alessandro cara 85
Pennelleggia i tesori, e i dolci inganni;
Gravido d'estro con Minerva al fianco
Il pronto Tintoretto, il ricco Paolo,
E il corretto Urbinate insieme impasta.
Ma, oimè! Signor, che più non s'ode intorno, 90
E infra le Muse al Trono Tuo compagne
Del buon Pallavicin cantar la Tuba!
Morte rapillo, e noi piangemmo estinto
Quello il cui canto era al Tuo Nome eguale,
Quello, che seppe dentro all'acque d'Arno 95
Di Flacco derivar l'alpestre vena,
Quello per cui di Toschi modi il giogo
L'indocile Poeta alfin sentio.
Ma Tua pietà, SIGNOR, già non sofferse,
Che lunga pezza del dovuto pianto 100
Bagnassimo di Lui la fredda Tomba.
Appena estinto a fortunata Vita
Tu 'l richiami, SIGNOR, Vita Apollinea,
Onde sicuro, e dell'obblio Signore
Le fosche vincerà nimiche etadi, 105
Mercé l'Arte divina a' Greci ignota,
Che la voce non solo agli occhi pinga,
Ma dell'ingegno, e di Minerva i figli
Moltiplica in un tratto, e insieme eterna.
Sacerdote d'Apollo, e Tuo nomasti, 110
Tu me, SIGNOR, onde raccor le sparse
Foglie, e riunirle in Volume eletto
Di REGIO leggitor degno, e del Cedro.
Compiuta è l'Opra, e non l'Uffizio ancora,
Onde offerir grazie a Te d'Italia a nome, 115
Del pio Comando in cui suo Figlio eterni,
Onde segnar deggio i felici giorni,
Che Tu, SIGNOR, novello AUGUSTO inauri,
E Te d'Italia in mezzo all'Are, e ai Voti
Dell'Arti venerar Nume presente. 120

In segno del più profondo ossequio
DELLA SACRA REAL MAESTÀ VOSTRA
Venezia il dì 8 Gennaio 1744

L'Umilissimo, Devotissimo et
Obbligatiss. Serv.
Francesco Algarotti



APPENDICE II

Riportiamo anche la versione ridotta, che Algarotti inserì in: Francesco Algarotti, *Opere varie del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia e Cavaliere dell'Ordine del Merito*, Pasquali, Venezia 1757, vol. II, pp. 427-429; Id., *Epistole in versi del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia, e Cavaliere dell'Ordine del Merito*, Zatta, Venezia 1759, pp. 15-17; Id., *Epistole in versi del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia, e Cavaliere dell'Ordine del Merito. Novella edizione*, Novelli, Venezia 1760, pp. 14-16; Id., *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciamberlano di S. M. il Re di Prussia*, Coltellini, Livorno 1764-1765, vol. VIII, pp. 84-86; Id., *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito, e Ciambellano di S. M. il Re di Prussia*, Manini, Cremona 1778-1784, vol. IX, pp. 231-233; Id., *Poesie del Conte Francesco Algarotti*, Società Tipografica, Nizza 1783, pp. 5-7; Id., *Opere del Conte Algarotti. Edizione novissima*, Palese, Venezia 1791-1794, vol. I, pp. 5-7; Id., *Opere scelte di Francesco Algarotti*, Società Tipografica de' Classici italiani, Milano 1833, vol. II, pp. 455-457; Id., *Poesie*, a cura di Anna Maria Salvadè, Nino Aragno Editore, Milano 2009, pp. 7-8.

ALLA MAESTÀ DI
AUGUSTO III
RE DI POLLONIA, ELETTOR DI SASSONIA

Sovente allor che infra di noi la culta
Nostra favella, e nostri modi usando
Dell'Adria il Genio innamorovvi, un altro
Navagero in Te udire, e un altro Bembo
Credettero, Signor, l'Itale Muse; 5
E amica al nostro Ciel Medicea stella
Ravvisavano in Te, se non che un raggio
Maggiore ancor ti sfavillava in volto:
E Te del Brenner per li balzi ombrosi
Pronte seguìro, e per le nevi Alpine, 10
Liete cangiando per un nuovo Augusto
Col Germanico suol l'Ausonio Cielo.
Ivi d'Italia l'armonia divina
Ne' bei concenti suoi varia, e concorde
Risuona d'Hasse sotto all'agil dito, 15
Che gli affetti del cuor, del cuor signore,
Irrita, e molce a un sol toccar di lira,
E pietà, com'ei vuol, sdegno, od amore
Nuovo Timoteo in sen d'Augusto inspira.
Ecco da un sasso a poco a poco uscire 20
Morbida Ninfa, o muscoloso Atleta
Di sotto a' colpi di Mattiello. A lui
Lo scalpello diè Fidia, onde di Paro
Vinca gli antichi onor Ligure marmo.
Vivon l'effigie tue, spirano i volti 25

Incarnati da te, dotto Silvestre.
 E tu, Donna gentile, a cui 'l pennello
 Cogli acquerelli suoi cedé Rosalba,
 Dell'ardito Rubenio emuli il tocco,
 E l'erudito occhio real ne bei, 30
 E intanto fino al Ciel volgono densi
 Globi di fumo le fornaci industri
 Che affinano cotanto, e nobil fanno
 La Sassonica argilla; esse per cui
 L'arte Cinese dall'Europa è vinta. 35
 Sorride a Te, Signor, dall'alto Apollo,
 Apollo, a cui del Palatino in cima
 Pur anco, tua mercé, vedere intatto
 Sembra il dotto Museo, e il Tempio d'oro.
 Se non che risonar già più non s'ode 40
 Tra le Muse, che fanno a Te corona,
 Del buon Pallavicin la chiara tuba.
 Morte rapillo, e noi morto il piagnemmo:
 Quegli, che già di Te sì alto scrisse;
 Quegli, che d'Arno entro alle limpid'acque 45
 Derivò di Venosa il ricco fonte;
 Quegli, per cui di Toschi modi il giogo
 L'indocile Poeta anch'ei sentio.
 Ma estinto appena dalla buja notte
 A più bei giorni, Tu signor, nel chiami; 50
 E 'l nome suo di retro al Venosino
 Del tempo vincitor per le future
 Etadi batterà l'agili penne,
 Mercé l'arte sì bella a' Greci ignota,
 Che i sermoni non solo agli occhi pinge, 55
 Ma in un tratto moltiplica, ed eterna.
 Sacerdote d'Apollo, e tuo nomasti
 Tu me, Signore, onde cercar le sparse
 Opre del Vate amico a me si desse;
 E quinci in bello aureo volume unirle 60
 Di regio leggitore degno, e del cedro.
 Or delle Muse negli eterni fasti
 Anche i giorni segnare a me sia dato,
 Che Tu, Signor, novello Augusto, inauri,
 E Te d'Italia in mezzo all'are, e ai voti 65
 Dell'arti venerar Nume presente.