

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

6

2017



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia» è una pubblicazione con revisione paritaria

«Atti e Memorie dell’Arcadia» is a Peer-Reviewed Publication

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Maurizio Dardano, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Maurizio Campanelli, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

L’Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-9359-104-1
eISBN 978-88-9359-105-8

© Accademia dell’Arcadia, 2017

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l’acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

CLARIO DI FABIO

Johann Jürgen Busch, scultore tedesco a Roma,
il marchese di Negro e due “clipei illuministici” a Genova
in età neoclassica*

A Genova, nel Museo di Sant’Agostino, sono conservate due sculture, lavori dell’ultimo Settecento, finora neglette ma notevoli per le loro caratteristiche tecniche, per i soggetti che raffigurano e anche per l’autore che le ha firmate: Johann Jürgen Busch, uno fra i meno conosciuti e indagati tra gli scultori stranieri trapiantati a Roma¹ e là attivi all’ombra dei grandi; di Thorvaldsen o di Canova, soprattutto². Si tratta di due clipei, concepiti in coppia, su cui si stagliano i profili marmorei di Rousseau e di Montesquieu; le scritte che ciascuno di essi reca li dichiarano compiuti rispettivamente nel 1797 e nel 1798 (figg. 30-31).

* Ringrazio Paolo Arduino, Daniela Gallo, Francesca Girelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Giovanna Rak, Herbert W. Rott, Graziano Ruffini, Philippe Sénéchal, Stefano Verdino; Staatliche Museum Schwerin; Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München; Thorvaldsens Museum Copenhagen.

¹ B. RUCHHÖFT, *Busch, Johann Jürgen*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XV, München – Leipzig, de Gruyter, 1997, p. 310.

² Sul contesto scultoreo romano fra i due secoli vd. G. HUBERT, *La sculpture dans l’Italie napoléonienne*, Paris, De Boccard, 1964 (per Busch, pp. 45 e 53); S. GRANDESSO, *La scultura in Italia dal tardo Settecento al primato di Canova e Thorvaldsen*, in *L’Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di C. Sisi, Milano, Mondadori Electa, 2005, pp. 29-43; *Rome. Travel and the Sculpture Capital, c. 1770-1825*, a cura di T. Macsotay, London and New York, Routledge, 2017, dove segnalo, in rapporto ai temi qui studiati, l’intervento di D. GALLO, *In the Shadow of the Star. Career Strategies of Sculptors in Rome in the Age of Canova (c. 1780-1820)*, pp. 115-129; *Bertel Thorvaldsen 1770-1844 scultore danese a Roma*, catalogo della mostra a cura di E. di Majo, B. Jørnaes, S. Susinno, Roma, De Luca, 1989; B. JØRNAES, *The Sculptor Bertel Thorvaldsen*, Copenhagen, Thorvaldsens Museum, 2011. *Künstlerleben in Rom, Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildbauer und seine deutschen Freunde*, a cura di U. Peters *et al.*, Nürnberg, Germanischen Nationalmuseums, 1991; S. GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, catalogo delle opere a cura di L. Skjøthaug, introduzione di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010.

Senza l'ambizione, palesemente fuori misura, di varare una monografia dedicata all'artista prendendo il destro da queste opere, questo scritto ha scopi ben più modesti: risarcire una lacuna storiografico-critica, piccola quanto si vuole ma non trascurabile a definire il panorama romano di fine Settecento, restituire a Busch un'identità meno umbratile e gettar luce su due manufatti singolari e sulle ragioni della loro presenza a Genova. Si cercherà poi di accertare se si possano legare a un vero e proprio episodio di committenza "illuministica" locale o costituiscano un caso di acquisizione sul mercato, non meno motivato sotto il profilo culturale e comunque sintomatico di un frangente storico drammatico e tumultuoso, ma anche vivace e innovativo.

1. Nato nel 1758 a Schwerin, nel ducato di Meclemburgo, Johann Jürgen Busch apparteneva a una famiglia di artigiani e artisti: Daniel Heinrich, suo padre, era un ebanista e suo zio Johann Joachim (1720-1802) un architetto e scultore assai noto, attivo per la corte³. Circa dal 1780 frequentò l'Accademia di Copenhagen, dove ebbe per maestro quel Johannes Wiedewelt (1731-1802) che nel 1762 aveva dato alle stampe un testo, *Tanker am Smagen undi Konsterne i Almindelighed* (*Riflessioni sul Gusto e le Arti in generale*), con cui divulgava, in sostanza, le idee di Winckelmann⁴. Wiedewelt aveva soggiornato a Roma dal 1754 al 1758⁵ e, tornato in patria, svolse un ruolo cruciale nel suscitare nei giovani scultori che frequentavano l'Accademia danese il desiderio di recarvisi per confrontarsi con gli eletti paradigmi antichi e perfezionarsi frequentando gli studi dei grandi artisti moderni.

Uno di questi nordici attratti dalla Città Eterna e dal suo mito era appunto Busch, che nel 1783 vi si trasferì grazie a una borsa assegnatagli dall'Accademia che aveva frequentato e vi rimase. Si legò subito ad Asmus Jacob Carstens (1750-1798), il più celebre e influente tra i pittori danesi che

³ Cfr. M. LISSOK, *Busch, Johann Joachim*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, pp. 309-310. Per un suo ritratto vd. G. D. MATTHIEU, *Johann Joachim Busch*, olio su tela, Schwerin, Schloss Ludwigsburg, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Johann_Joachim_Busch.jpg.

⁴ Cfr. E. M. BUKDAHL, *Johannes Wiedewelt. From Winckelmann's Vision of Antiquity to Sculptural Concepts of the 1980s*, Copenhagen, Bløndal, 1993; E. M. BUKDAHL – M. BOGH, *The Roots of Neo-Classicism: Wiedewelt, Thorvaldsen and Danish Sculpture of our Time*, Copenhagen, The Royal Danish Academy of Fine Arts, 2004; *Johannes Wiedewelt. A Danish Artist in Search of the Past, Shaping the Future*, a cura di A. Rathje, M. Nielsen, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2010.

⁵ Cfr. M. NIELSEN, *Between Art and Archaeology: Johannes Wiedewelt in Rome (1754-1758)*, in *The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist*, a cura di J. Fejfer, T. Fischer-Hansen, A. Rathje, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2003, pp. 181-208.

là studiavano e lavoravano, e prese in seguito a frequentare Thorvaldsen, che vi giunse l'8 marzo 1797⁶.

Di quanto egli produsse entro lo scorcio del secolo ben poco finora è noto. L'opera più antica che di lui si conservi, datata appunto da Roma nel 1793, è una xilografia colorata riprodotta – precisa la scritta in calce – «Ex Sarda In Thesauro Regis Galliae Olim Penes Michaellem Angelum Buonarroti», vale a dire «da una sardonica conservata nel tesoro del re di Francia, già appartenuta a Michelangelo Buonarroti» (fig. 32): Busch la firma come incisore, Carstens (che lavorò evidentemente guardando a un calco tratto dall'originale, dal 1670 nelle collezioni reali francesi) come disegnatore ed è dunque una preziosa testimonianza del fatto che l'amicizia fra i due ebbe anche risvolti lavorativi⁷.

Li ebbe anche il fatto di essere nipote dell'architetto della corte di Meclemburgo, sovrintendente ai lavori della reggia di Ludwigslust, dove prima della seconda guerra mondiale erano conservate otto opere sue, tutte copie dall'antico, una sola delle quali documentata da fotografie. Cinque di esse (una testa di *Venere* e una di *Era*, un *Eros che accende una torcia*, un *Eros con le armi* e una statua della *Venere medicea*) erano state inviate tutte insieme dallo scultore da Roma nel 1794; un'altra (un busto detto di *Musa*, ma in effetti una *Venere* del tipo “di Arles”) nel 1802 e altre due (un *Eros* e una *Baccante giovinetta*) completarono la serie solo nel 1820⁸. È possibile valu-

⁶ Sui rapporti fra questi ultimi vd. B. JØRNAES, *Asmus Jacob Carstens und Bertel Thorvaldsen: Zeichnungen von Carstens im Thorvaldsen-Museum*, «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums», 1994, pp. 61-64. Per un ritratto di Carstens vd. K. L. FERNOW (dis.), J. H. LIPS (inc.), *Asmus Carstens*, acquaforte, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Asmus_J_Carstens.jpg.

⁷ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Sammlungskontext: Ornamentstichsammlung, Inventar-Nr. Altbestand, Katalog-Nr. OS 4278 aufg. gr., xilografia colorata su carta, mm 390×515. La gemma, in realtà una corniola, è conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, Antiques et Médailles, inv. 58-2337; cfr. J. M. A. CHABUILLET, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale, suivi de la description des autres monuments exposés dans le Cabinet des Médailles et Antiques*, Paris, Claye, 1858, pp. 320-328; P.-J. MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, Paris, Imprimerie de l'auteur, 1750, 2 voll. (nuova ed. Firenze, S.P.E.S., 1987), I, pp. 312-328; II, nr. XLVII. Nel commento alla tavola, Mariette precisa che era opinione diffusa che la gemma fosse antica e nota come “sigillo di Michelangelo”, cui sarebbe appartenuta; in realtà è opera di Pier Maria Serbaldi da Pescia (1455-1522), cui allude il logogrifo del pescatore nella scena in esergo. Ivi, II, pp. VIII-X, notizie sulla provenienza e i passaggi fino all'acquisizione (1670) per il *Cabinet du Roi* Luigi XIV. Da un calco deriva anche il disegno a sanguigna di Edme Bouchardon (Louvre, Département des Arts Graphiques, nr. 23849, *recto*).

⁸ L'elenco qui fornito si rifà ai dati del Deutsche Zentrum Kulturgutverluste (www.lostart.de/DE/Verlust). Opere del 1794: *Afrodite* (inv. 5628; LostArt id. 096134), h 36 cm; *Era* (inv. 5629; LostArt id. 096149) h 36 cm; *Eros con le armi* (inv. 5625; LostArt id. 096089),

tare da due foto storiche soltanto la terzultima⁹, che manifesta l'abilità dello scultore nel mantenersi conforme al modello (Parigi, Louvre) non soltanto in termini meramente iconografici, ma non consente di verificarne nel dettaglio gli aspetti tecnici e la conduzione scultorea¹⁰. Data la natura di copie, questi marmi, inoltre, non è affatto detto che – anche qualora tornassero alla luce gli esemplari rubati – sia possibile davvero utilizzarli come termini di riferimento per captare eventuali svolgimenti, o svolte, della sua maniera.

La prima scultura originale e documentata che di lui si possiede è un ritratto, il busto di *Friederike Brun*, di cui si conoscono sia il modello originale in gesso (fig. 34), datato 1796, sia la redazione definitiva in marmo, terminata nel medesimo anno e di recente riaffiorata sul mercato antiquario¹¹. Nel gesso, Busch sembra ricollegarsi alle radici francesi della formazione del suo maestro Wiedewelt, il quale a Parigi aveva lavorato nello studio di Guillaume II Coustou (detto Coustou il Giovane o Coustou figlio) e aveva frequentato quello di Jean-Baptiste Pigalle, anche se poi, già negli anni Sessanta del Settecento, per influsso winckelmanniano aveva impresso al proprio linguaggio una decisa svolta in senso archeologico, che culminò nel monumento funebre (1769-1777) del re Federico V di Danimarca, innalzato nella cattedrale di Roskilde¹². Legami che non stupiscono, ovviamente, visto che è ben noto l'influsso della tradizione del naturalismo illuministico in quel particolare ambito culturale, tanto rilevante che nemmeno Thorvaldsen, negli anni appena precedenti la sua partenza per l'Italia (quando non era ancora stato consacrato "scultore filosofo" da Fernow),

40×21 cm; *Venere medicea* (inv. 5625; LostArt id. 096044) h 154 cm; *Eros che accende una torcia* (inv. 5624; LostArt id. 096074) 40×21 cm. Opere del 1802: *Busto di Musa/Venere "di Arles"* (inv. 5621; LostArt id. 096059). Opere del 1820: *Baccante giovinetta* (inv. 5626; LostArt id. 096104) 34×15 cm; *Eros* (inv. 5627; LostArt id. 096119).

⁹ Bildarchiv Foto Marburg, neg. FD 124854, 124855.

¹⁰ Non sembrano esservi dati positivi per accreditare a Busch (così RUCHHÖFT, *Busch*) il monumento alle duchesse Louise di Sassonia-Gotha-Altenburg (1758-1808) ed Elena Paulowna di Russia (1784-1803), rispettivamente madre e moglie di Friedrich Ludwig di Meclemburgo-Schwerin (1778-1819), posto su un'isoletta all'interno del parco di Ludwigslust (cfr. F. SCHLIE, *Die Kunst- und Geschichts-Denkmal der Grossherzogthums Mecklemburg-Schwerin* [...], III, Schwerin, Stock & Stein, 1899, p. 269).

¹¹ Per il gesso: Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. nr. G247, ora in deposito presso il castello di Frederiksborg (Museum of National History); per il marmo: Art Value, Kunstauktioner, Fine art sale, nr. 38, 1 marzo 2006, lot nr. 12.

¹² Cito soltanto E. ERLANDSEN, *The Sculptures, the Mythology, and the Stars: Wiedewelt's Sculptures in "Broad Alley" in Fredensborg Palace Park*, in *Johannes Wiedewelt – A Danish Artist 2010*, pp. 63-84. Una fotografia del monumento funebre di Federico V di Danimarca è all'indirizzo https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roskilde_kathedraal_21.jpg.

aveva tagliato i ponti con quel ricco e sfaccettato filone, come dichiara nel 1795 il busto di *Andreas Peter Bernstorff*, ministro danese, paludato in un mantello il cui largo e complesso piegheggiare ha un’*allure* magniloquente ancora tutta settecentesca¹³.

Parlando in generale, il busto di *Friederike Brun* rivela quanta e quale fortuna godesse a Roma a fine secolo una tipologia ritrattistica, il busto ad erma, che, nella sua versione più moderna, era nata a Firenze sessant’anni prima, nel 1730, col ritratto di *Marcello Venuti*, erudito fondatore dell’Accademia Etrusca di Cortona (1727), modellato in terracotta, poi dipinta di bianco, da un artefice, l’olandese Marcus Meijers, nordico come Busch e come lui quasi sconosciuto¹⁴. Solo tre anni prima, nel 1727, a Roma, Edme Bouchardon aveva effigiato il barone *Philipp von Stosch* a petto nudo¹⁵, in una chiave all’antica in quel momento del tutto inconsueta, nel campo della scultura a grandezza naturale e a tutto tondo, che rivisitava un’altra effigie, in cui l’erudito ed esteta prussiano appariva in quella stessa chiave, già “neoclassica”: una medaglia eseguita sempre a Roma da Giovanni Battista Pozzo, in avorio nel 1717 e poi anche gettata in bronzo, evidentemente commissionata da von Stosch subito prima di esser costretto a un temporaneo ritorno in patria a causa della morte del fratello¹⁶.

Su un altro piano, attesta anche le relazioni che Busch intratteneva a quella data con l’ambiente, fluido e multiforme, degli intellettuali e dei *touristes* che venivano a soggiornare a Roma, spesso – come lui – per rimanervi. Vi

¹³ Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. nr. A856, gesso. Cfr. GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen*, p. 13 e p. 269 nr. 29.

¹⁴ Su questo busto e sulla nuova tipologia ritrattistica vd. D. GALLO, *The difficult rebirth of the herm bust*, «Figura. Studi sull’immagine nella tradizione classica. Universidade Estadual de Campinas», 2014, 2 (http://figura.art.br/2014_12_gallo.html); EAD., *Paraître à l’antique. portraits et phantasmes au XVIIIe siècle*, i.c.s. (letto per cortesia dell’autrice).

¹⁵ Sul busto di Bouchardon (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. M 204) vd. PH. SÉNÉCHAL, «*Attaché entièrement à l’Antiquité et à mon caprice*»: *Die Büste des Barons Philipp von Stosch von Edme Bouchardon*, in *Jenseits der Grenzen: Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag*, I, *Inszenierung der Dynastien*, Köln, DuMont, 2000, pp. 136-148; cui si aggiunga, con i testi di D. Gallo citati nella nota precedente a questa, la scheda di H.-U. KESSLER, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 10 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p. 144.

¹⁶ Per l’avorio (attribuito ad Andrea Pozzo nella scheda fotografica nr. 1024129 del Bildarchiv Foto Marburg, evidentemente per una svista, dato che nel 1717 Andrea era morto da sedici anni): Berlino, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum; per il bronzo, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. nr. A.21-1963.

tornò più volte la Brun, gentildonna danese (1765-1835) vivace per cultura, poetessa, musicista, viaggiatrice appassionata per la Germania, la Svizzera e l'Italia, che prese a frequentare gli studi degli artisti più in vista¹⁷: quello di Canova, naturalmente, ma soprattutto quello di Thorvaldsen, sul quale ella – rimasta sempre con lui in rapporti stretti ed affettuosi – scrisse una delle prime e più approfondite monografie¹⁸. Thorvaldsen, perciò, dovette gradire non poco il dono di quel bel gesso da parte di Busch, che lo aveva plasmato circa un anno prima che egli arrivasse a Roma ed era certo consapevole di quei vincoli d'amicizia, testimoniati da una fitta corrispondenza e dalle notizie di viaggi in comune e di Natali festeggiati insieme.

È un'opera notevole, per nulla banale nel presentare la giovane donna in abiti classici, all'ultima moda, e nel combinare, nella resa del volto, i segni caratteristici della sua fisionomia naturale con le regolarizzazioni linearistiche – nelle labbra, negli occhi, nelle arcate sopracciliari – suggeritegli dalla consuetudine e dal confronto con la ritrattistica antica. Opera di un artista ventottenne, ormai romano da tredici anni, rivela una considerevole padronanza tecnica (si noti l'intensa lavorazione delle chiome che incorniciano il volto e ricadono sulle spalle, e la cuffietta che, corredata da un nastrino annodato, in parte le copre), tanto che è ben difficile crederla un'opera prima, o quasi, e fa ravvisare in lui doti artistiche non troppo lontane – in quel momento – dagli standard thorvaldseniani, dei quali, per ragioni cronologiche, non aveva avuto ancora sentore. Incoraggia, perciò, a tentare indagini più approfondite per scovarne altre, fin qui non pubblicate, e a tentar di restringere, di conserva, l'esagerato lasso temporale che si è costretti a definire la sua "preistoria".

Nel precisare il valore di posizione di questo busto nell'ambito del percorso artistico del suo autore una difficoltà oggettiva risiede nel fatto che, come molti altri suoi colleghi non italiani trapiantati a Roma, egli lavorò soprattutto come copista dall'antico, attività che – soddisfacendo l'esigenza dei ricchi *touristes* di ostentare, al ritorno in patria, souvenir emblematici dell'Urbe e del suo mito – era la più idonea, almeno in teoria, a garantirgli il sostentamento. E lo scaglionamento fra 1794, 1802 e 1820 delle forniture di copie per Ludwigslust sembra provarlo.

¹⁷ F. BRUN, *Prosaische Schriften*, III, Zürich, Orel, Füssli und Compagnie, 1800, p. 207, dove riferisce anche di una visita allo studio di Canova effettuata il 14 gennaio 1796; EAD., *Römische Leben*, Leipzig, Brockhaus, 1833, 2 voll.

¹⁸ F. BRUN, *Noget om den danske Billedbugger i Rom: Albert Thorvaldsen*, «Athene», gennaio 1815, pp. 1-32. Thorvaldsen stesso eseguì il ritratto della figlia di Friederike, Ida (Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. nr. A810), sul quale cfr. GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen*, p. 271 e p. 109 fig. 129.

Che in quella fase l'antico costituisse per Busch (e non solo per lui, ben inteso) soprattutto un inesauribile “catalogo” da sottoporre ai clienti stranieri, per consentir loro di decidere quali esemplari – in copia scolpita, modellata o incisa – recarne in patria, aiuta ad asserirlo, con la xilografia già valutata, un secondo foglio stampato con questa tecnica (fig. 33), che riproduce il gruppo scultoreo antico ritrovato ad Ercolano nel 1752 con l'accoppiamento tra un fauno e un capro, cioè un soggetto indubbiamente antico, ben noto e dal 1761 divulgato anche da incisioni, facilmente commerciabile proprio in virtù della sua eterodossa connotazione erotica¹⁹. La xilografia non è firmata, ma è tecnicamente analoga all'altra e il fatto che sia appartenuta a Thorvaldsen stesso – insieme ad altri dati circostanziali, di cui si dirà poco oltre – lo accredita.

Questi due fogli dall'antico e il gesso preparatorio del busto-ritratto della sua più cara amica furono forse gli *xénia* che Busch presentò al collega appena arrivato. Se così fu, pare avessero sortito un effetto positivo, almeno nell'arco dei primi anni del loro rapporto. Si sa, ad esempio, che tra il 18 e il 24 dicembre 1797 Thorvaldsen intraprese un viaggio a piedi, quasi un pellegrinaggio, nei dintorni di Roma, fra Albano, Genzano, Velletri, Cori, Palestrina e Tivoli. Tutte le mete topiche dei *touristes*, ovviamente, ma per un artista qualcosa di più: una presa di contatto con quel “paesaggio classico” della Campagna romana che costituiva l'ambiente naturale dell'arte antica. Secondo la testimonianza di Carl Ludwig Fernow (1763-1808), lo accompagnavano alcuni sodali, il consigliere di legazione Bielfeld e Johann Martin von Rohden (1778-1868), pittore paesaggista assai dotato, e anche Busch faceva parte dell'amicale brigata²⁰.

Un esito di questi contatti di alto livello fu probabilmente la sua prima scultura romana, documentata ma purtroppo finora non reperita. Se ne trova traccia in una lettera di Jacob Philipp Hackert (1737-1807), paesaggista prus-

¹⁹ Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. nr. E1488, xilografia su carta, mm 221×303; in basso: EX MARMOREO VETUSTO SIGNO MUSEI PORTICENSIS. Si tratta del pezzo rinvenuto nella Villa dei papiri di Ercolano nel 1752, passato poi nella Reggia di Portici e oggi al Museo archeologico nazionale di Napoli, inv. nr. 27709. Su questi temi cfr. *Il Gabinetto segreto del Museo archeologico nazionale di Napoli: guida alla collezione*, a cura di S. De Caro, Napoli, Electa Napoli, 2000; *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, a cura di R. Cantilena, A. Porzio, Napoli, Electa Napoli, 2008.

²⁰ Cfr. C. L. FERNOW, *Römische Briefe an Johann Pohrt 1793-1798*, a cura di H. von Einem, R. Pohrt, Berlin, de Gruyter, 1944, p. 282. Sull'artista vd. L. OEHLER, *Johann Martin von Rohden (1768-1868)*, in *Lebensbilder aus Kurbessen und Waldeck*, Marburg, Elwert, 1950, pp. 276-284; R. I. PINNAU, *Johann Martin von Rohden 1768-1868. Leben und Werke*, Phil. Diss., Bielefeld 1965; *Johann Martin von Rohden 1768-1868*, a cura di M. Heinz, Wolfratshausen, Minerva, 2000; G. CAPITELLI, *Johann Martin von Rohden and his Nazarene circle. Watercolours, preparatory drawings and figure studies*, Roma, Galleria Carlo Virgilio, 2016.

siano da lungo tempo in Italia e sul punto di divenire a Napoli (1786) pittore di corte²¹, al barone Heinrich von Offenbergh (1752-1827), che aveva accompagnato nel 1784-1785 in Italia i duchi di Curlandia²². Appunto alla loro collezione, a quell'epoca *in fieri*, era destinato un «Medaillon» di gesso, di ignoto soggetto ma senza dubbio «von Busch», che nel giugno 1785 era ormai pronto per essere spedito alla residenza ducale di Berlino-Friedrichsfelde²³. Un nesso, quello con Offenbergh, destinato a durare più di un decennio, visto che l'8 marzo 1795 lo stesso Busch gli scrisse una lettera che accompagnava un suo dono, un pacchetto di stampe. Vi si dice che l'anno precedente lo scultore aveva compiuto un vero viaggio di studio a Napoli e che nel museo di Portici (che Offenbergh aveva visitato insieme a Vivant Denon un decennio prima) il 5 marzo «befindlichen Satir eine Zeichnung zu machen: und habe nachher diese auf drey Platten in Holz geschnitten»: aveva ritratto, cioè, in un disegno il sopra citato gruppo con *Satiro e capro* allo scopo di produrre una xilografia con quel soggetto²⁴. Un foglio del genere, come s'è anticipato, fu donato a Thorvaldsen: quello ancora conservato a Copenhagen si deve dunque promuovere a opera certa di Busch e datare nel corso del 1794, subito dopo la xilografia raffigurante la corniola “michelangiolesca”.

Col maestro danese, tuttavia, i rapporti col tempo si guastarono, rovinandosi infine del tutto. Lo fanno intendere due brevi missive del gennaio 1806 con cui Busch, scrivendo in un discreto italiano, chiede a Thorvaldsen, che intanto si era affermato, la restituzione di due tomi delle opere di Omero in traduzione tedesca prestatigli vari anni addietro²⁵. Nel sollecitarla, quella di capodanno è fredda e ultimativa:

²¹ Sull'artista vd. C. NORDHOFF, *Jacob Philipp Hackert: Briefe (1761-1806)*, Göttingen, Volkmar von Pechstaedt im Hainholz, 2012.

²² C. FRANK – A. WINDHOLZ, *Il soggiorno romano dei duchi di Curlandia nel 1785 e gli acquisti sul mercato artistico per la collezione di Schloss Friedrichsfelde a Berlino*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, introduzione L. Barroero, postfazione C. Frank, Roma, Campisano, 2012, pp. 103-127.

²³ «Das Medaillon von Busch oder vielmehr die Form davon ist schon mit andere Gibs Sachen vor einiger Zeit eingepackt und der Sig[no]r Santini zu Spedition übergeben»: cito da C. FRANK – A. WINDHOLZ, *La corrispondenza romana di Heinrich von Offenbergh (1785-1796)*, in *Roma fuori di Roma*, pp. 128-190: 134, lett. 6 (Georg Abraham Hackert a Heinrich von Offenbergh; Roma, 16 luglio 1785).

²⁴ Ivi, p. 169, lett. 36. Contrariamente a quanto affermano gli autori (ivi, p. 189 nota 223), il pezzo citato era – secondo chi scrive – proprio quello corrispondente alla xilografia del Thorvaldsens Museum, anch'essa a tre legni.

²⁵ Si trattava certamente della versione in esametri di Johann Heinrich Voß (1751-1826), meclenburghese, la prima e più celebre traduzione in lingua tedesca dei poemi omerici.

Germani amici miei, che p[er] ora non possiedono la facoltà, di potere leggere perfettamente Autori nella lingua Italiana; mi ànno sollecitata con grand’istanza, di prestarli l’opera di Omero tradotto nella lingua Germanica. A V.S. che ò prestato l’opera sopradetto, da quattro anni in qua, dell’quale V.S. però mi à restituito il secondo ed il quattro *{sic}* tomo: e perciò ritiene ancora nelle mani sue, il primo ed il terzo.

P[el] motivo sopradetto, prego V.S. di volere restituirmi quelle due tomi mancante; mediante il latore di questo. di V.S. u^o: S^e: Busch²⁶.

Ma non vi fu risposta e, attesi quattro giorni, il prestatore replicò, con le stesse gelide formule di cortesia, che non celano il suo disgusto per quel comportamento:

L’indolenza di V.S. come oltramontano, ed oltramarino; non mi fa maraviglia di niente; p[er]che questa già, è un merito del clima del nord. Ma in tanti anni che V.S. si trova in questa parte, credevo che avesse appreso un poco di spirito; almeno tanto di essere risvegliato, e capace p[er] potere rispondermi, sopra il mio biglietto mandatoli al primo del corrente! Aspettando la gentilissima sua risposta, sono con tutto l’ossequio.

di V.S. umilis[sim]o. Servit. Busch²⁷.

Come la vicenda si sia conclusa non è noto, poiché nell’epistolario thorvaldseniano non restano altre lettere sue; se questo era il clima, tuttavia, c’è ragione di credere che i buoni rapporti non fossero durati molto tempo dopo il 1802, l’anno della sostanziosa commessa di copie per il palazzo di Ludwigslust: dopo quella data, Thorvaldsen, ormai affermato, difficilmente avrebbe interceduto in favore del meno fortunato collega presso committenti germanici. Ma è molto più probabile che in questo caso dei suoi buoni uffici Busch non avesse avuto necessità, perché a procurargli la commessa mecklenburghese fu verosimilmente suo zio Johann Joachim, che, morto giusto in quel 1802, in qualità di architetto ducale addetto proprio a Ludwigslust, ebbe modo e tempo di rendere un estremo favore al nipote “romanizzato”²⁸.

In questo quadro, suona ancora più sospetto il fatto che proprio Fernow, che con Thorvaldsen (di cui rimase sempre amico e grande estimatore) e Busch aveva partecipato a fine 1797 alla ricordata gita ai colli romani, scrivendo il primo ottobre dell’anno dopo su «Der neue Teutsche Merkur»,

L’*Odissea* fu pubblicata ad Amburgo nel 1781 e, in edizione riveduta, ad Altona nel 1793, insieme con l’*Iliade*, in un’opera composta di quattro tomi, esattamente come quella di cui parla Busch nella lettera qui di seguito trascritta.

²⁶ Copenhagen, Thorvaldsens Museum, m2 1806, nrr. 1-2.

²⁷ Copenhagen, Thorvaldsens Museum, m2 1806, nr. 2.

²⁸ Cfr. M. LISSOK, *Johannes Busch (1748-1820) und seine Werke für die Herzöge von Mecklenburg-Schwerin*, «KulturErbe in Mecklenburg und Vorpommern», III, 2007, pp. 39-54.

affermasse che il gruppo degli artisti stranieri che risiedevano a Roma si era di molto assottigliato, passando da cinquanta a quindici, e che fra i rimasti non si annoverava nemmeno uno scultore²⁹. Fernow, però, non cita nemmeno Thorvaldsen, e così si può pensare che abbia ommesso proprio quelli coi quali era in più stretto contatto. In effetti, un'altra lista di artisti presenti a Roma, stesa il 26 marzo 1798 da un diplomatico e studioso svedese, Johan David Åkerblad (1763-1819), menziona «Busch scultore di Mecklenborg», insieme a «Thorvaldsen Danese [che] fa niente», a «Canova, / Scultore il primo in Italia» e – terribile nota di cronaca – a «Cerracchi gillotinato»³⁰. A quelle date (che sono poi quelle dei due clipei che qui si presentano) il quarantenne scultore di Schwerin stava dunque ancora sul mercato e il ventottenne Thorvaldsen non l'aveva ancora surclassato.

Busch in effetti non si mosse mai da Roma – a quanto si sa – fino alla morte, il 2 dicembre 1820³¹, e questo induce a pensare che la rottura del 1806 con Thorvaldsen, nel frattempo divenuto un astro, gli avesse nuociuto, precludendogli, tra l'altro, la strada dell'Accademia di San Luca, tra i cui membri egli – che dal 1808 non poté più fruire della pensione danese – non fu mai ascritto.

È un'ipotesi su cui occorrerà lavorare, ricercando altri documenti e facendo parlare altri indizi; alcuni interessanti ne arreca il ritratto di *Caterina II di*

²⁹ Cfr. L. FERNOW, *Über den gegenwärtigen Zustand der Kunst in Rom*, «Der neue Teutsche Merkur», III, 1798, pp. 279-289. Cfr. anche ID., *Römische Studien*, 3 voll., Zürich, Gessner, 1806.

³⁰ Copenhagen, Thorvaldsens Museum, Arkivet, *Åkerblads liste over kunstnere i Rom 1798-99*, nr. 123; F. THOMASSON, 'A Dangerous Man of the Enlightenment'. J.D. Åkerblad and *Egyptology and Orientalism in Times of Revolutions*, Florence, European University Institute, 2009.

³¹ Per le notizie qui sopra riportate cfr. L. HAUTECOEUR, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Fontemoing, 1912, p. 186; HUBERT, *La sculpture*, pp. 45, 53; *Künstlerleben in Rom, Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, a cura di U. Peters, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1991, pp. 378-379; RUCHHÖFT, *Busch*, col. 310; G. GREWOLLS, *Wer war wer in Mecklenburg und Vorpommern. Das Personenlexikon*, Rostock, Hinstorff, 2011; *Museumsgut und Eigentumsfragen. Die Nachkriegszeit und ihre heutige Relevanz in der Rechtspraxis der Museen in den neuen Bundesländern*, hg. im Auftrag der Konferenz nationaler Kultureinrichtungen von D. Blübaum, B. Maaz und K. Schneider, Halle (Saale), Mitteldeutscher, 2012 (http://www.konferenz-kultur.de/Downloads/Tagungen/Tagungsband_Museumsgut_Eigentumsfragen.pdf); K. HEGNER, *Antikenskulpturen für Herzog Friedrich Franz I. Der Bildhauer Johann Jürgen Busch, in Kopie, Replik & Massenware. Bildung und Propaganda in der bildenden Kunst. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Staatlichen Museum Schwerin vom 12. Oktober 2012 bis 27. Januar 2013*, bearb. von K. Hegner, Petersberg, Imhof, 2012, pp. 56-58.

Russia, già dato per disperso ma in realtà conservato nella Neue Pinakothek di Monaco (fig. 35)³², che Busch eseguì nel 1812 per una committenza e una destinazione prestigiose, il Walhalla, il grandioso tempio eretto (1827-1842) in forme partenoniche, su un poggio affacciato sul Reno presso Regensburg, da Leo von Klenze per Luigi I di Baviera quale monumento celebrativo dell'identità spirituale ed etica e della tradizione culturale germanica. Questo busto ad erma rivela come nemmeno Busch, a quel punto, potesse disattendere la lezione thorvaldseniana, che qui si coglie non tanto sotto il profilo tipologico, ma nello stile e nella conduzione tecnica: la fattura dei capelli e delle piegoline della veste sul petto, piuttosto “ottica” che “tattile”, è a tal segno analoga a simili opere del maestro danese da far sospettare (per quanto nessun documento per ora lo attesti) che prima del 1806 Busch potesse avere in qualche modo collaborato con Thorvaldsen, forse saltuariamente, come responsabile delle prime fasi di lavorazione e di parti (capelli e pieghe, appunto) secondarie rispetto ai volti. In questo caso – è la scritta in tedesco che si legge su un fianco a rivelarlo: NACH EINEN CAMEE GEMACHT –, lo scultore, che lavorò a Roma, utilizzò come modello un cammeo che mostrava la sovrana, defunta nel 1796, con le fattezze che aveva intorno al 1782 (come appare, ad esempio, nella tela di Dmitry Grigorevich Levitsky [1735-1822] oggi alla Galleria Tret'jakov di Mosca), in una chiave celebrativa “sacralizzante” di matrona (o, se si vuole, di *starke Frau*) romana.

Cosa e quanto abbia prodotto dopo il 1812 si ignora. Una riflessione merita però la stele tombale del suo amico Carstens. Fu installata nel Cimitero acattolico alla Piramide Cestia nel 1818, vent'anni dopo la morte del pittore, che vi è effigiato di pieno profilo in un clipeo marmoreo che è quasi tutto occupato dalla testa (fig. 36). In basso, sotto il cognome in lettere capitali bronzee, è inserita una formella, anch'essa in marmo bianco (fig. 37), che riproduce parzialmente a rilievo un disegno del 1795 dello stesso Carstens, di carattere allegorico, assai adeguato come soggetto: *La Notte coi suoi figli, Morte e Sonno*³³. Analogie stilistico-tecniche patenti coi due clipei

³² Inv. WAF B 3; marmo bianco, cm 71,1×37,2×32,4; acquisito nel 1813 presso l'artista dal Kronprinz Ludovico; fino al 1826 nella tenuta del re di Baviera Massimiliano I Giuseppe; reca nella base la seguente scritta: CATHARINA DIE 2 TE/ RUSSISCHE KÄYSERIN; nella parte destra: NACH EINEN CAMEE GEMACHT/ VON IOH: BUSCH AUS SCHWERIN/ IN MECKLENBURG. ROM 1812. Per l'immagine: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/johann-juergen-busch/katharina-ii-von-russland-1729-1796>. Non ho potuto consultare il lavoro di S. STEGER, *Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf: von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807–1842)*, Dissertation, München 2011.

³³ Sulla tomba, ben poco studiata, vd. *Ai piedi della Piramide. Il cimitero per gli stranieri a Roma. 300 anni*, a cura di N. Stanley Price, M. K. McGuigan e J. F. McGuigan Jr, con contri-

genovesi che si stanno per esaminare, alla luce degli stretti vincoli fra i due artisti, fanno sospettare che proprio Busch – in quel momento ancora in ottimi rapporti con Thorvaldsen, esecutore testamentario di Carstens con Joseph Anton Koch e Fernow – abbia avuto l’incarico di eseguire i rilievi per lapide dell’amico, solo più tardi installati: un’ipotesi di lavoro sulla quale occorrerà riflettere ancora.

2. Dei due clipei del Museo di Sant’Agostino, il più antico risale al 1797 ed effigia *Jean-Jacques Rousseau* (fig. 30); l’altro, che ritrae *Charles de Secondat, barone de Montesquieu* (fig. 31), fu compiuto l’anno successivo. Iscrizioni latine in lettere bronzee dorate applicate sul clipeo certificano i soggetti; le firme dell’autore, il luogo di esecuzione e le date vi sono incise, anch’essi nella forma latina³⁴.

Le dimensioni³⁵ e la tecnica, identici, e la complementarità dei soggetti e delle pose dichiarano che furono progettati come una coppia, con i tondi in breccia – ognuno consolidato sul retro da un supporto di malta –, sui quali si stagliano di pieno profilo, con sguardi in direzioni convergenti, i due personaggi, suscitati a bassorilievo nel marmo apuano. Sono concepiti, insomma, come cammei ingigantiti, sfruttando il contrasto fra il bianco del marmo, accuratamente polito e trattato con cera, e il carnicino della breccia rosata, che in qualche modo rispecchiava il contrasto tipico della sardonica lavorata a due strati. Un genere di manufatti, le gemme e i cammei, neoantichi in termini estetici e tecnici, in cui le officine romane eccellevano³⁶.

Come allievo di Wiedewelt, Busch aveva senz’altro ritenuto nella propria sedimentata cultura d’artista il tondo-ritratto che campeggia sulla colonna

buti di P. A. De Rosa, C. Nordhoff e O. Sormoen, Roma, Arbeitskreis Selbständiger Kultur-Institute, 2016; sul disegno citato (Staatliche Kunstsammlungen-Schloßmuseum, Weimar), H. VON EINEM, *Asmus Jacob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern*. Köln – Opladen, Westdeutscher, 1958; sull’artista, M. HENNIG, *Asmus Jakob Carstens – Sensible Bilder. Eine Revision des Künstlermythos und der Werke*, Petersberg, Imhof, 2005.

³⁴ MSA 3630, firmato e datato sul fondo del busto: «I. Busch fec. Romae 1798»; in lettere bronzee applicate sul clipeo: [CAROL DE] SECONDAT BARO DE MONTESQUIE[U] (lacunosa); nel retro, a pennello, in grafia corsiva: «Villa di Negro». MSA 3631, firmato e datato sul fondo del busto: «I. Busch fec. Romae 1797»; in lettere bronzee applicate sul clipeo: IOHANNES IACOBUS ROUSSEAU.

³⁵ Ambo i clipei misurano cm 67 di diametro. Per irrobustirli, i sottili dischi di breccia furono già all’origine controfondati con uno strato di malta.

³⁶ Rimando alla produzione di L. Pirzio Biroli Stefanelli, tra cui cito soltanto, per affinità tematica: *Le opere di Thorvaldsen nella glittica romana dell’Ottocento*, in *Thorvaldsen: l’ambiente, l’influsso, il mito*, a cura di P. Kragelund, M. Nykiaer, Roma, L’Erma di Bretschneider, 1991, pp. 91-99.

del monumento al re Federico V di Danimarca (1769) nella cattedrale di Roskilde, e poteva aver avuto cognizione in qualche modo, diretto o indiretto, delle già citate medaglie, bronzea ed eburnea, apprestate nel 1717 da Giovanni Battista Pozzo per il barone von Stosch. Ma al suo arrivo a Roma aveva senz'altro intrapreso, per chiese e collezioni, quel percorso di studio accompagnato da appunti grafici che era, più che consueto, un obbligatorio itinerario formativo. Immaginare e realizzare oggetti del genere, perciò, non fu certo un'operazione ardua. Anche per il gusto di sovrapporre due materiali lapidei di diverso colore, in modo da ottenere un effetto di “carni giganti”, gli esempi spesseggiavano, nei monumenti funerari romani, a cominciare da quello del cardinal Fabrizio Pellegrini (post 1726), di Pietro Bracci, in San Marcello al Corso, e da quello (col ritratto su fondo nero) di Maria Flaminia Odescalchi Chigi in Santa Maria del Popolo, del 1772, ideato da Paolo Posi ed eseguito da Agostino Penna e Francesco Antonio Franzoni. Ma, tra tutti, l'esempio che, per mille ragioni, Busch non poté e non volle disattendere fu, ai Santi Michele e Magno, il monumento ad Anton Raphael Mengs, il cui candido volto si profila netto su un ovale di marmo nero. Lo aveva compiuto fra il 1784 e il 1785 Vincenzo Pacetti, e non è assurdo immaginare che alla sua inaugurazione il giovane venuto da Schwerin, da poco “romanizzato”, avesse addirittura preso parte. Di fatto, il documento del giugno 1785 citato poco sopra certifica che a quella data il tema figurativo del «Medaillon» era già nelle sue corde. Quindi, se gettò uno sguardo ad altri esemplari del genere prodotti nell'Urbe nell'ultimo decennio del secolo da scultori romani – Pietro Antonio Serassi in Santa Maria in via Lata (1791-1792)³⁷ – e anche da tedeschi – il piccolo profilo di Gavin Hamilton, celebre pittore e archeologo inglese, modellato in gesso forse subito dopo il 1798, anno di morte del personaggio, dal norimberghese Tobias Friedrich Mögliche (1748-1808)³⁸ – forse lo fece con almeno un accenno di senso di superiorità. Anche nei confronti di Thorvaldsen, la cui prima prova nel classico genere dell'*imago clipeata*, dedicata al conte

³⁷ Per esigenze di spazio, mi limito a rinviare ai fondamentali volumi curati da E. Debenedetti sulle *Sculture romane del Settecento* (I. *La professione dello scultore*, Roma, Bonsignori, 2001; II. *La professione dello scultore*, Roma, Bonsignori, 2002; III. *La professione dello scultore*, Roma, Bonsignori, 2003), e alle sintesi di J. MONTAGU, *La prima metà del secolo*, in *Il Settecento a Roma*, pp. 35-41, e di M. G. BARBERINI, *Scultura: 1760-1800*, ivi, pp. 35-51.

³⁸ Sul clipeo di Mögliche (diametro cm 15) cfr. la scheda di S. GRANDESSO in *Gipsoteca. Ottanta gessi originali dell'Otto al Novecento*, catalogo della mostra (Carlo Virgilio, Roma, 3 marzo – 30 aprile 2004), a cura di S. Grandesso, con uno scritto introduttivo di R. Giovannelli, Roma, Carlo Virgilio, 2004, nr. 3.

Bernstorff (fig. 38), peraltro rimasta a Copenhagen alla partenza del suo autore per Roma, non risale che al 1796³⁹.

I tondi del Museo di Sant'Agostino sono opere di buona dimensione, nel loro complesso, ma la parte marmorea, cioè le due teste a rilievo, è piuttosto esigua. Solo questa fu eseguita direttamente dallo scultore, mentre fu un semplice marmista, con tutta verosimiglianza, ad approntare i tondi in breccia. Che siano datati ad anni diversi può far credere che il primo sia stato compiuto a fine anno e il secondo al principio del successivo, o che ancora nel 1797-1798, cioè circa tre lustri dopo il suo arrivo a Roma, Busch non disponesse di una bottega vera e propria. Ragioni che possono non essere necessariamente in alternativa.

A questo proposito, un conto banale può essere significativo: di trentasette anni di attività romana non sono note finora che tredici sculture (quattordici, se si computa anche il gesso della *Brun*), di cui solo una di grande formato: anche prevedendo ulteriori agnizioni, non si può considerare certo una produzione abbondante, benedetta dal successo commerciale. E ciò concorda con quanto si sa dei suoi ultimi anni, caratterizzati da una penuria economica tale che non avrebbe lasciato nemmeno il necessario per pagarsi le spese della sepoltura – sostenute infatti dalla comunità protestante romana – nel Cimitero acattolico vicino alla Piramide Cestia⁴⁰. Proprio là dove riposava il suo amico Carstens, forse da lui stesso ritratto.

3. Incisioni che fingevano medaglie celebrative o riproducevano conî, oppure dipinti davvero esistenti furono i modelli a disposizione di Busch per avere comodamente sotto gli occhi e tradurre in marmo nella postura più adatta all'intento celebrativo – il profilo – le fattezze attendibili dei due grandi intellettuali transalpini, morti da alcuni decenni.

Quella che egli davvero utilizzò per il suo *Montesquieu* (fig. 31) fu la tavola (fig. 39) graficamente concepita da Jacques de Sève (attivo fra 1742 e 1788) e incisa da Noël Le Mire (1724-1801)⁴¹. Illustratori delle opere teatrali di Racine e naturalistiche di Buffon, il primo, e, il secondo, di quelle di Rousseau, costoro collaborarono nel 1753, due anni prima della morte

³⁹ Cfr. GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen*, p. 269, nr. 33.

⁴⁰ Cfr. RUCHHÖFT, *Busch*, col. 310.

⁴¹ Cfr. R. PORTALIS, *Les dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*, Paris, Morgand et Fatout, 1877; e inoltre M.-C. PLANCHE-TOURON, *Jacques de Sève illustrateur du théâtre de Racine, «Dix-huitième siècle»*, 2005, 37, pp. 513-535; J. HÉDOU, *Noël Le Mire, 1724-1801, et son œuvre gravé, suivi du catalogue de l'œuvre gravé de Louis Le Mire, 1731-1757*, Paris, Baur, 1875 (nuova ed. Amsterdam, Hissink, 1968), dove l'incisione che qui si esamina non è rubricata.

del dedicatario, a un fastigio grafico da porre in capo alla prima pagina delle *Oeuvres* di Montesquieu pubblicate in tre volumi nel 1758 per i tipi di Arkstée e Merkus⁴², per elaborare il quale ripresero puntualmente la medaglia coniata in stagno nel 1753 dal ginevrino Jean Dassier (1676-1763)⁴³.

Nell'incisione, il *recto* e il *verso* di questa medaglia, affiancati e collegati in basso da una “pelaccia” e in alto da una conchiglia e da una ghirlanda forse più di quercia che d'alloro, si stagliano contro un fastigio concepito come una monumentale cimasa sovrapporta. Il tutto nel più tipico gusto *Louis XV*. I tondi propongono, a sinistra, il profilo di Montesquieu (circondato dalla scritta CAROL DE SECONDAT BARO DE MONTESQUIEU, sulla base della quale si può integrare quella, lacunosa, del clipeo del museo genovese) in vesti classiche e rivolto verso destra, e, dall'altro lato, una scena, evidentemente allegorica⁴⁴.

Come modello per l'immagine, eseguita ben quarantadue anni dopo la scomparsa del filosofo, in genere poco propenso ad essere ritratto in posa⁴⁵, Busch non utilizzò una delle tante incisioni a carattere celebrativo e commemorativo, eseguite *post mortem* e caratterizzate da un'accentuata idealizzazione dei suoi tratti fisionomici, ma una – come detto – approntata lui vivente. Questo spiega come mai, nonostante il carattere “iconico” del

⁴² La tavola figura nel primo volume delle *Oeuvres de monsieur de MONTESQUIEU* [...]. *Nouvelle édition*, 3 voll., à Amsterdam & à Leipsick chez Arkstée & Merkus, 1758; è firmata «de Seve inv.»; «N. le Mire Sculp», sia all'interno della parte incisa, sia sul bordo bianco inferiore.

⁴³ Cfr. W. EISLER, *The Dassiers of Geneva: 18th-Century European Medallists*, 2 voll., Lausanne – Geneve, Association des amis du Cabinet des médailles du canton de Vaud – Musée d'art et d'histoire, 2002-2005; Id., *Lustrous Images from the Enlightenment. The Medals of the Dassiers of Geneva. Incorporating an illustrated general catalogue*, edited by / édité par M. Campagnolo, Milano, Skira, 2007.

⁴⁴ Due figure sono le protagoniste della scena del *verso*, che si svolge come su un proscenio di teatro, epigrafato con la data «1753», evidentemente relativa all'esecuzione della tavola. Vi agiscono due donne, una stante, classicamente abbigliata, e una nuda, assisa su un seggio di nuvole. Quest'ultima, che poggia il gomito sinistro su un enorme volume *in folio* dell'*Esprit des lois* (la cui prima edizione uscì a Ginevra nel 1748) e con la mano corrispondente tiene una fronda di palma, porge una sfera, una sorta di *mundus* radiante, all'altra donna, coronata, riconoscibile come la *Giustizia* dal suo attributo tipico, una bilancia a due piatti, cui aggiunge un coerente sovrasenso il serpente, tradizionale attributo della virtù della *Prudenza*, che dovrebbe guidare l'applicazione delle leggi nella vita pratica. Ma il senso generale della composizione è chiarito dal motto parentetico HINC IURA, che significa ‘Da qui le leggi’, ovvero, in forma meno sincopata, ‘Dalle teorie enunciate da Montesquieu nella sua opera più celebre, ispirata dalla ricerca della verità, ricavano fondamento e presupposto le leggi’.

⁴⁵ Cfr. J. B. D'ALEMBERT, *Éloge de M. le Président de Montesquieu*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, a cura di D. Diderot, J. B. D'Alembert, V, Paris chez Bresson, David, Le Breton, Durand, 1751, pp. III-XVIII (rist. in *Montesquieu. Mémoire de la critique*, a cura di C. Volpillac-Auger, Paris 2003, pp. 255-274).

ritratto e i suoi aspetti convenzionali (il profilo, il mezzo busto, le generiche vesti classiche), i tratti somatici non siano stati sottoposti a un *lifting*, se non proprio di ringiovanimento, almeno di nobilitante regolarizzazione. Così la pinna nasale resta nel clipeo in esame pronunciatissima, un po' gibbosa e grossa in punta, e non diviene il nobile naso, pur sempre potente ma più sottile, talora dritto, talora appena aquilino, con cui Montesquieu compare in varie incisioni⁴⁶; le carni del volto, del collo e del sopracciglio restano flaccide e le chiome, rade sull'occipite e sulla tempia, non s'infoltiscono in ciocche armonicamente disposte, secondo la moda del secondo Settecento, facendo tutto il possibile per assimilarlo a un filosofo antico.

4. Alla classica *allure* e al carattere ufficiale del ritratto del giurista fa riscontro il tono insieme esotico e "privato" di quello del filosofo, identificato dalla scritta IOHANNES IACOBUS ROUSSEAU, sempre in lettere bronzee applicate sulla breccia. Anche in questo caso lo scultore aveva sotto gli occhi una specifica incisione (fig. 41), quella che Claude-Henri Watelet (1718-1786), acquafortista e intellettuale poliedrico, organico all'ambito degli enciclopedisti⁴⁷, aveva tratto da un disegno elaborato nel 1766 da Hugues Taraval (1729-1785), *pensionnaire* a Roma fra 1759 e 1763 e due anni dopo ammesso all'Académie Royale⁴⁸. Il filosofo ginevrino vi è ritratto *en robbe d'Arménien*, vale a dire rivestito di un caffettano di stoffa *indienne*, e ha il capo coperto da un *bonnet de Bouracan*, un tessuto grossolano di lana grezza bordato di pelliccia: un abbigliamento, tipico del mondo musulmano, divenuto fra Sei e Settecento quasi una divisa dei commercianti e dei viaggiatori europei in Oriente, che Rousseau elesse nel 1762 – quando, costretto a lasciar la Francia dopo la pubblicazione dell'*Émile*, si era rifugiato a Môtiers, nel Cantone di Neuchâtel – a proprio abito quotidiano, molto caldo e comodo – lo dichiara senza remore lui stesso – anche per l'incontinenza urinaria che da tempo lo affliggeva.

Un'intensa, meticolosa corrispondenza documenta tutte le fasi di progettazione e di realizzazione di questo costume, che il filosofo non abban-

⁴⁶ Si veda, ad esempio, B.-L. HENRIQUEZ (inc.), *Charles de Secondat de Montesquieu*, acquaforte, post 1777, Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, all'indirizzo www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-03421/.

⁴⁷ Cfr. M. HENRIET, *Un amateur d'art au XV^{me} siècle: l'académicien Watelet*, «Gazette des Beaux-Arts», 1922, 64, pp. 173-194; W. T. HENDEL, *Illusions of the Artless: Spectacles of Nature in Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau and Claude-Henri Watelet*, Los Angeles, University of California Press, 2007.

⁴⁸ Cfr. M. SANDOZ, *Hughes Taraval (Paris 1729-1785)*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1972, pp. 195-255.

donò più, anche in occasioni pubbliche, in Francia e perfino in Inghilterra, dove restò fra 1766 e 1767. Il ritratto della National Gallery of Scotland di Edimburgo, eseguito dallo scozzese Allan Ramsay per donarlo all'amico, il filosofo David Hume, il quale ospitò Rousseau a Londra, lo raffigura ancora in questa eterodossa *mise*, che suscitò nella capitale inglese, e nello stesso Hume, grande curiosità; varia solo il copricapo, che è qui invece il «bonnet de drap petit-gris, avec une bordure de poil de quatre à cinq doigts de hauteur» descritto già nel 1765 dal «Journal de Strasbourg»⁴⁹.

L'identificazione delle fonti figurative specifiche dei due ritratti è importante perché fa intuire la procedura operativa messa in atto da Busch: avendo a disposizione incisioni di misure tanto differenti, più piccola quella de Sève/Le Mire (figg. 39-40), un po' più grande quella di Taraval/Watelet (figg. 41-42), le sviluppò mediante quadrettatura su due fogli di carta per portare tutt'e due alle medesime dimensioni, molto maggiori di quelle di partenza; per ribaltare la testa di Montesquieu e fare in modo che fosse rivolta a sinistra di chi guarda ne ricalcò il profilo sul retro del medesimo foglio lavorando su un vetro retroilluminato e ne ottenne così un'immagine rovesciata rispetto all'originale; utilizzò infine gli ingrandimenti per fissare sul marmo i punti essenziali per guidare l'esecuzione. Della prima, in particolare, egli si sforzò di riprodurre anche le più piccole modulazioni chiaroscurali, e su questo punto una sovrapposizione al computer del marmo, reso trasparente, all'incisione permette di attingere una certezza assoluta.

5. Nel volume manoscritto dell'*Inventario* del Museo di Sant'Agostino non si riscontra alcuna annotazione a riguardo della loro provenienza, e, a

⁴⁹ Il ritratto è agli indirizzi <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5337/jean-jacques-rousseau-1712-1778-1766>, e [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allan_Ramsay_-_Jean-Jacques_Rousseau_\(1712_-_1778\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allan_Ramsay_-_Jean-Jacques_Rousseau_(1712_-_1778)_-_Google_Art_Project.jpg). In generale cfr. F. DE GIRARDIN, *Iconographie de Jean-Jacques Rousseau. Portraits, scènes, habitations, souvenirs*, Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture, 1908, pp. 80-81, nr. 386; R. GULBENKIAN, *L'habit arménien, laissez-passer oriental pour les missionnaires, marchands et voyageurs européens aux XVIe et XVIIe siècles*, «Revue des Etudes Arméniennes», 1994-1995, 25, pp. 369-388; T. CAMPBELL, *Historical Style. Fashion and the New Mode of History, 1740-1830*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016, pp. 142-148. Nel dettaglio cfr. O. MOSTEFAI, *Jean-Jacques en Oriental: l'inquiétante étrangeté de l'habit d'Arménien de Rousseau*, «Littera Edebiyat Yazıları, Revue d'études et recherches sur les littératures du monde», 2012, 31, pp. 91-99; Y. CROWE, *Le manteau arménien de Jean-Jacques Rousseau*, in *Between Paris and Fresno. Armenian Studies in Honor of Dickran Kouymjian*, a cura di B. Der Muğrdechian, Costa Mesa, Mazda, 2008, pp. 155-174 (da qui le espressioni citate nel testo).

maggior ragione, sulla loro collocazione originaria. Per fortuna, tuttavia, sul retro del *Montesquieu* spicca una scritta a pennello: «Villa di Negro».

La “Villetta” – come fu subito designata, per antonomasia – era la residenza che il marchese Gian Carlo (Gio. Carlo, secondo l’uso genovese) di Negro (1769-1857; fig. 43)⁵⁰ aveva fatto costruire a partire dal 1802 sui resti di un bastione delle mura cinquecentesche affacciato a meridione (fig. 44), appena fuori della cinta urbana, su progetto di Carlo Barabino (1768-1835), il maggiore architetto e urbanista allora attivo in città.

Così la evoca una *Descrizione di Genova e del Genovesato* data alle stampe nel 1846 per i partecipanti al Congresso Nazionale degli Scienziati: «Sovra un delizioso poggio che sta a cavaliere della città, tutto circondato da vetusti bastioni, sorge quasi regina dei sottostanti giardini [...], salita in fama fra le più celebrate» ville della città⁵¹. Dei suoi giardini e delle terrazze che la circondavano e ne facevano un punto panoramico noto in tutta Europa scrissero ammirati i letterati, i viaggiatori e gli artisti che vi furono ospitati.

Quel “certificato di provenienza” – la scritta, apposta per non far svanire la memoria, ma in tutta fretta, si può supporre, visto che il pezzo gemello non la reca – risale senza dubbio al momento in cui i due clipei furono trasportati al museo, dopo che quell’aristocratico luogo di delizie e di *otia* intellettuali fu distrutto dalle bombe della seconda guerra mondiale, e poco importa se ciò avvenne subito dopo l’evento (cioè, nel 1943-1944), oppure negli anni sessanta, quando le macerie del vecchio edificio furono rimosse per far posto al nuovo Museo di Arte Orientale progettato da Mario Labò e poi allestito da Cesare Fera e Luciano Grossi Bianchi.

Non vi è dubbio, quindi, che siano appartenuti al marchese di Negro e che abbiano fatto parte dell’apparato decorativo della sua suggestiva residenza, che ne rispecchino, cioè, tanto il gusto quanto, per certi aspetti almeno, l’*habitus* ideologico. Il vero problema – s’è già accennato – è se egli ne sia stato anche il committente originario oppure ne sia stato solo il primo acquirente.

⁵⁰ Per le notizie qui oltre riportate cfr. G. C. DI NEGRO, *Vita di Gian Carlo di Negro patrizio genovese scritta da esso*, Genova, Sordomuti, 1854; A. CROCCO, *Discorso*, in *Per la solenne dedicazione del monumento a G. C. di Negro nella Biblioteca Civica Berio*, Genova, Sordomuti, 1861; M. POZZO, *La Villetta Di Negro. Appunti*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1910; A. ISSEL, *La Villetta Di Negro e il museo geologico*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1914; S. VERDINO, *Genova reazionaria. Una storia culturale della Restaurazione*, Novara, Interlinea, 2012, *passim*. Il testo più aggiornato è *Gio. Carlo di Negro (1769-1837). Magnificenza – Mecenate – Munificenza. Atti del Convegno di studi (Genova, 30 giugno 2010)*, a cura di S. Verdino, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2012.

⁵¹ *Descrizione di Genova e del Genovesato*, II, Genova, Ferrando, 1846, pp. 333-334.

Gian Carlo di Negro fu una personalità di gran spicco nel mondo culturale cittadino nei decenni tra la fine dell'antico regime, la rivoluzione giacobina, il periodo napoleonico e la restaurazione, fino alle soglie dell'unità italiana⁵². Uomo di orizzonti non provinciali, si era formato al Collegio San Carlo di Modena, avendo come compagni di studi personalità del calibro di Ippolito Pindemonte, poi celebrato traduttore di Omero, e di Leopoldo Cicognara, il primo storico della scultura italiana, amico ed estimatore di Canova. Viaggiò in Italia e all'estero e solo nella primavera del 1793, proveniente da Vienna, tornò in patria.

Fu letterato, poeta e verseggiatore estemporaneo, oltre che collezionista di antichità, mecenate, committente e amabile anfitrione di artisti e poeti. Non si sbaglierebbe a definirlo un vero “collezionista di ospiti” celebri e colti. All'orizzonte culturale del di Negro, ampio, cosmopolita e moderatamente partecipe dello spirito dei Lumi⁵³, sembrerebbe ovvio, a tutta prima, ricollegare la commissione di queste due opere, le cui date di esecuzione coincidono col primo biennio di vita della Repubblica Ligure, giacobina e filofrancesa, periodo in cui ribadire apertamente l'opzione illuminista poteva essere per lui conveniente. Le circostanze specifiche, tuttavia, non sono ancora chiare, poiché non è stato possibile accertare la sua presenza a Roma negli anni della loro esecuzione. Nel 1797, infatti, quando la Repubblica Ligure fu proclamata, il marchese, ridotto allo *status* di “cittadino Di Negro”, si sottrasse alle incertezze del momento viaggiando per l'Europa. Andò a Parigi e da lì passò prima a Londra e poi a Dublino, facendo poi ritorno nella capitale francese. In quel biennio, dunque, per lui niente Roma, dove, peraltro, si stavano vivendo rivolgimenti dello stesso segno di quelli genovesi, con la fuga di papa Pio VI e della curia e l'instaurazione, nel febbraio 1798, dell'effimera Repubblica Romana, che circa un anno dopo sarebbe stata schiacciata dall'esercito napoletano e dalle bande sanfediste del cardinal Ruffo.

⁵² Oltre alle opere citate nelle note precedenti, cfr. *Genova con gli occhi di Stendhal*, catalogo della mostra a cura di G. Marcenaro, Genova, Sagep, 1984, pp. 122-137; *Magasin pittoresque. Una Genova del primo Ottocento*, catalogo della mostra a cura di G. Marcenaro, Genova, Sagep, 1989, pp. 78-86.

⁵³ Montesquieu soggiornò a Genova tra il 9 e il 20 novembre 1728 e ne diede un giudizio sotto molti aspetti negativo; vd. CH. L. DE MONTESQUIEU, *Addio a Genova. Ricchezza privata e pubblica meschinità*, a cura di P. L. Pinelli, Genova, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 1993; e *L'illuminismo a Genova: lettere di P.P. Celesia a F. Galiani*, a cura di S. Rotta, Firenze, La Nuova Italia, 1974; D. FELICE avec la collaboration de G. CRISTANI, *Pour l'histoire de la réception de Montesquieu en Italie (1789-2005)*, Bologna, Clueb, 2006; S. ROTTA, *Montesquieu e Voltaire in Italia. Due studi*, a cura di F. Arato, con una prefazione di R. Minuti, Firenze, Mucchi, 2016.

La Roma ex-capitale papale sembra un contesto adatto, semmai, a convincere Busch ad eseguire *motu proprio* quella coppia di clipei dedicati a due “numi” dell’Illuminismo, a due *mâitres à penser* “liberali” dell’Oltralpe francofono (Rousseau, a rigore, era svizzero), a due pilastri di un’ideologia e di un’egemonia culturale nuove. Secondo questa prima ipotesi, potrebbe averli realizzati confidando di trovare acquirenti nella comunità francese o in quanti desiderassero ostentare propensioni francofile; ma un secondo scenario è altrettanto ammissibile: potrebbe averli scolpiti su commissione di qualcuno, un francese o un francofilo, che (come anche in altri casi, ben più eccellenti)⁵⁴ non poté, o non volle, poi ritirarli, una volta ristabilito il vecchio regime. Ma quell’eventuale committente non poteva essere, comunque, il nobiluomo genovese, che si trovava allora – s’è detto – assai lontano da Roma.

Se uno di questi scenari fosse plausibile, e le due sculture rimasero in effetti invendute nello studio del loro autore, si potrebbe pensare che il di Negro le abbia acquistate – a un prezzo assai conveniente, c’è da giurare – in epoca successiva alla loro fattura, quando effettivamente si recò a Roma ed ebbe modo di soggiornarvi in tutta tranquillità, di frequentare gli ambienti giusti e di mettere in luce le proprie curiosità culturali e le proprie doti di improvvisatore poetico.

Quest’occasione venne dopo il 1802: una volta perfezionato l’acquisto del terreno su cui sarebbe sorta la “Villetta” e dato il via al progetto architettonico e paesaggistico concepito da Carlo Barabino⁵⁵, il marchese intraprese un programma di viaggi a raggio europeo e italiano, del quale i cimenti poetici furono un po’ il filo conduttore. Andò dapprima in Spagna, sostando a Valladolid e a Madrid, e nel suo *tour* subalpino toccò parecchie città: per la via Emilia andò a Piacenza, Parma, Modena e Bologna, da dove scese in Toscana, a Firenze, Pisa e Siena, per recarsi quindi a Napoli e arrivare, finalmente, a Roma.

Vi giunse prima dell’8 marzo 1804, giorno in cui gli *Atti* dell’Accademia dell’Arcadia ricordano che, durante una riunione tenuta al Serbatoio, «il sig.r march. Giancarlo Di Negro, patrizio genovese, colto e valoroso improvvisatore, cantò estemporaneamente sopra tre argomenti [...]». Non è stato per ora possibile, tuttavia, precisare la data della sua nomina ufficiale

⁵⁴ Ci si riferisce all’acquisto della *Maddalena penitente* di Canova da parte di Jean-François Julliot. Su tutta la vicenda e i personaggi coinvolti vd. C. DI FABIO, *La Maddalena di Canova: committenza e proprietari, virtuali e reali (1790-1806)*, in *Canova. L’invenzione della gloria. Disegni, dipinti e sculture*, a cura di G. Ericani, F. Leone, Roma, Palombi, 2016, pp. 283-302: 284-286.

⁵⁵ E. DE NEGRI, *Carlo Barabino. Ottocento e rinnovamento urbano*, Genova, Sagep, 1977; *Carlo Francesco Barabino (1768-1835). Architettura civile per Genova*, a cura di S. Fera e M. Spesso, Genova, Coedit, 2010.

a “pastore”, registrata senza data sotto il custodiato di Luigi Godard (1790-1824) insieme al suo appellativo arcadico di Eudoro Menalio. Risiedeva a Roma ancora a fine anno (il 29 dicembre 1804, infatti, si esibì in un’analoga *performance* in Arcadia, guadagnandosi il giudizio di «colto ed elegante»)⁵⁶ e vi restò per diversi mesi; secondo una fonte, almeno fino al dicembre 1805⁵⁷.

Non si hanno documenti, ma quanto si sa fa pensare che proprio allora abbia acquisito i due clipei figurati; solo da poco (e in quello stesso anno), in effetti, si erano conclusi i lavori della nuova palazzina ed egli poté iniziare a decorarla e arreararla secondo il suo gusto⁵⁸.

L’edificio aveva forme neoclassiche, all’esterno come all’interno. Purtroppo, le incisioni, i disegni e gli acquerelli che ce ne consegnano l’immagine sono di piccolo formato e assai carenti nel dettaglio, visto che si tratta in genere di vedute d’insieme, più attente a cogliere i valori panoramici e ambientali, il suggestivo rapporto fra natura ordinata, preesistenze e costruito moderno (per cui tutti ritenevano la “Villetta” un luogo unico) che a documentare quest’ultimo⁵⁹. Degli ambienti interni, poi, si hanno solo descrizioni. E ciò, ai fini della ricerca, è un problema, poiché appunto all’interno dell’edificio, al riparo dalle intemperie – forse in un atrio, in un salotto o magari nello studio del padrone di casa – dovettero essere in origine disposti, in relazione percettiva diretta, i due clipei figurati. Lo dimostra lo stato di conservazione delle superfici dei marmi, ancora compatte e lucidate, senza traccia di degrado per effetto di agenti atmosferici.

La loro qualificazione tipologica e formale, poi, sembra in perfetta sintonia con ciò che sappiamo di quegli ambienti e della loro decorazione fissa. Nella sua dettagliatissima *Guida artistica* del 1846-1847, Federigo Alizeri menziona,

⁵⁶ Tutte le notizie qui riportate sono frutto di un sondaggio mirato nell’Archivio dell’Arcadia, presso la Biblioteca Angelica, compiuto da Pietro Petteruti Pellegrino e Giovanna Rak, che ringrazio sinceramente; si trovano nelle seguenti unità archivistiche: *Catalogo dei Pastori Arcadi*, vol. 5, c. 114v; *Catalogo dei Pastori Arcadi*, vol. 6, c. 190r; *Atti arcadici*, vol. 7, *Atti della Custodia Godard*, verbale dell’8 marzo 1804.

⁵⁷ A. CLAVARINO, *Annali della Repubblica Ligure dall’anno 1797 a tutto l’anno 1805*, IV, Genova, Botto, 1853, p. 152.

⁵⁸ F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, II/1, Genova, Grondona, 1847, pp. 799-804.

⁵⁹ In una veduta di autore anonimo del complesso villa-giardini-bastione-mura datata 1854 (Genova, Musei di Strada Nuova, Centro di Documentazione per la Storia, l’Arte e l’Immagine di Genova, Collezione Topografica, inv. nr. 2200), graziosa e accurata, anche se piuttosto ingenua, è documentato anche il prospetto orientale della residenza. A due livelli, con, a pianterreno, quattro alte finestre sormontate da altrettante, minori bucatore quadrate, circondate da un paramento murario verosimilmente a bugnato, più un sottotetto praticabile, con abbaini. Non si scorge altro elemento decorativo esterno, all’infuori delle incorniciature delle finestre.

ad esempio, l'affresco dell'ungherese Joseph Dorffmeister (1764-1806) raffigurante il *Genio della musica*, che decorava il salone principale dialogando, anche in termini iconografici, con una tela di Giuseppe Paganelli (bergamasco, morto nel 1822, attivo a Genova dal 1795 e direttore della Scuola di pittura dell'Accademia Ligustica di Belle Arti fra 1806 e 1808) che celebrava le *Arti liberali*⁶⁰. Un *illustre visiteur*, purtroppo rimasto anonimo, lapidariamente afferma: «L'intérieur de la maison est orné dans le goût de l'artiste et du poëte»⁶¹.

Nello studio particolare del di Negro era collocato un bassorilievo antico, in stato di conservazione eccellente; raffigurava un'*Amazzonomachia* e nel 1849 – per merito di Sibilla Mertens Schaaffhausen (1797-1857), archeologa tedesca che subito ne comprese il valore artistico, e di Emil Braun, membro dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica di Roma, che trovò gli interlocutori scientifici giusti per classificarlo esattamente – fu riconosciuto proveniente dal Mausoleo di Alicarnasso. Nel 1865, dopo la morte del marchese, fu venduto al British Museum di Londra⁶². Secondo il di Negro, Cicognara, suo amico di lunga data, lo conosceva e lo aveva «battezzato [...] per opera di Fidia»⁶³, e di sicuro l'ammirò anche Thorvaldsen, grazie a un calco che il marchese gli aveva inviato e poi direttamente, quando a fine estate del 1832 lo ospitò a Genova⁶⁴. Cosa il maestro ne pensasse, tuttavia, al momento s'ignora.

⁶⁰ Cfr. F. ALIZERI, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, I, Genova, Sambolino, 1864, pp. 122, 125, 137, 194, 198-200, 202, 205; III, Genova, Sambolino, 1866, p. 249. Sul primo vd. 1770-1860. *Pittura neoclassica e romantica in Liguria*. Genova, Palazzo dell'Accademia ligustica di belle arti, 15 marzo – 21 aprile 1975, a cura di F. Sborgi, Genova, Ente manifestazioni genovesi, 1975, pp. 90-91; sul secondo vd. L. ГИЛО, *Giuseppe Paganelli, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, 5.4. *Il Settecento*, Bergamo, Bolis, 1996, pp. 375-435.

⁶¹ Secondo Franco Arato (*La Villetta nella cronaca letteraria contemporanea*, in *Gio. Carlo di Negro*, pp. 31-44), che ha reperito questa fonte (*Quelques pas en Italie [Fragments]*, «Bibliothèque universelle des sciences, belles lettres et arts», XVII, 1832), l'estensore si potrebbe forse identificare con Louis de Sinner (1801-1860), classicista svizzero in stretto rapporto con Giacomo Leopardi, che visitò la "Villetta" nel novembre 1830.

⁶² Cfr. A. BETTINI, *Avventure genovesi di un frammento del Mausoleo di Alicarnasso*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 299-311 (con bibliografia).

⁶³ Poi attribuito alla mano di Skopas, è ora prevalentemente accreditato a Timòtheos: cfr. *ivi*, p. 310.

⁶⁴ Riferiscono della sua visita: «Gazzetta di Genova», LXX, 1° settembre 1832, p. 4; G. BANCHERO, *Genova e le due Riviere*, Genova, L. Pellas, 1846, p. 470. Nell'archivio del Thorvaldsens Museum (M 807; <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/M807>) sono conservate tre opere del marchese, i *Sermoni sacri* (Genova, Tipografia Carniglia, 1830), le *Odi liriche* (Genova, Tipografia Carniglia, 1830) e la raccolta di *Anacreontiche e endecasillabi* (Genova, A. Pendola, 1831), con una dedica autografa allo scultore: «Al celeberrimo | Sig^e Thorvalsen | L'Autore». Vista la data delle edizioni, pare evidente che i volumi gli siano stati donati nel 1832.



Fig. 30. J. J. BUSCH, *Jean-Jacques Rousseau*, marmo bianco apuano su breccia rosa, 1797, Genova, Museo di Sant'Agostino (foto: Clario Di Fabio) © Genova, Museo di Sant'Agostino.



Fig. 31. J. J. BUSCH, *Charles de Secondat baron de Montesquieu*, marmo bianco apuano su breccia rosa, 1798, Genova, Museo di Sant'Agostino (foto: Clario Di Fabio) © Genova, Museo di Sant'Agostino.



Fig. 32. A. J. CARSTENS (dis.), J. J. BUSCH (inc.), *Baccanale e pescatore* (EX SARDA IN THESAURO REGIS GALLIAE OLIM PENES MICHAELM ANGELUM BUONARROTI), xilografia, 1793, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin © Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

Fig. 33. J. J. BUSCH (qui attribuito a), *Fauno e capro* (EX MARMOREO VETUSTO SIGNO MUSEI PORTICENSIS), xilografia a due legni, ca. 1793, Copenhagen, Thorvaldsensmuseum © Copenhagen, Thorvaldsensmuseum.



Fig. 34. J. J. BUSCH, *Friederike Brun*, gesso, 1796, Copenhagen, Thorvaldsensmuseum © Copenhagen, Thorvaldsensmuseum.



Fig. 35. J. J. BUSCH, *Caterina II imperatrice di Russia*, marmo, 1812, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek © München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek.



Fig. 36. J. J. BUSCH (qui attribuito a), *Asmus Jacob Carstens* (dalla lapide funeraria), marmo, post 1798 - ante 1818, Roma, Cimitero acattolico (foto: Warburg; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roma_cim_acc_Carstens_0.JPG; CC BY-SA 3.0).

Fig. 37. J. J. BUSCH (qui attribuito a) da A. J. CARSTENS, *La Notte coi suoi figli, Morte e Sonno* (dalla lapide funeraria), marmo, post 1798 - ante 1818, Roma, Cimitero acattolico (foto: Warburg; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roma_cim_acc.Carstens_2.JPG; CC BY-SA 3.0).



Fig. 38. B. THORVALDSEN, *Andreas Peter Bernstorff*, gesso, 1796, Copenhagen, Thorvaldsensmuseum (foto: <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/samlingerne/vaerk/A743>) © Copenhagen, Thorvaldsensmuseum.



Fig. 39. J. DE SÈVE (dis.), N. LE MIRE (inc.), *Fastigio con doppio medaglione (Carol de Secondat baro de Montesquieu; Hinc iura) dell'incipit dell'Esprit des loix*, in *Oeuvres de monsieur de Montesquieu [...]. Nouvelle édition*, 3 voll., à Amsterdam & à Leipsick chez Arkstée & Merkus, 1758, vol. I, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Z-5191 (foto: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6235779v/f97>) © Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Fig. 40. Dettagli delle figg. 31 e 39 (ribaltata d/s) a paragone.



Fig. 41. H. TARAVAL (dis.), J.-H. WATELET (inc.), *Jean-Jacques Rousseau*, acquaforte, 1766, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (109) (foto: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410109d>) © Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Fig. 42. Dettagli delle figg. 30 e 41 a paragone.



Fig. 43. B. MILESI MOJON, *Gian Carlo di Negro*, olio su tela, ante 1822, Milano, collezione privata (foto: MARCENARO, *Genova con gli occhi di Stendhal*, p. 145).

Fig. 44. G. E. DRAGO, *Villetta Di Negro (Genova)*, acquerello su carta, 1854, Genova, collezione privata (foto: MARCENARO, *Genova con gli occhi di Stendhal*, p. 140).