

»ERCOLE A RIPOSO« DELLA COLLEZIONE LANCKOROŃSKI  
APPUNTI SULLE RICOSTRUZIONI DEL TORSO DEL BELVEDERE  
NELL'ARTE DEL SETTECENTO\*

JERZY MIZIOŁEK

»Le opere più belle del  
sommo grado sono  
Il Laocoonte e il Torso del Belvedere [...]«  
Mengs, Pensieri sulla bellezza, 7

Tra le opere d'arte donate nel 1994 dalla professoressa Karolina Lanckorońska al Castello Reale di Varsavia v'è un notevole (99,3 × 75 cm) »Ercole seduto«, che finora rimane poco studiato (fig. 1). Al pari di alcune altre opere della stessa donazione, tra cui due ritratti di Rembrandt – l'uno di una giovane, l'altro di un anziano – la tela ercolana è tornata dopo quasi duecento anni a casa, essendo appartenuta dal 1783 alla collezione del re Stanislao Augusto Poniatowski (1764–95).<sup>1</sup> Fonti scritte ricordano che era appesa nella Bottega di pittura (Malarnia) in cui lavorava al Castello Marcello Bacciarelli (1731–1818), pittore di corte, che vi ricorreva insegnando disegno e pittura. Nel 1815 il quadro fu comprato da Kazimierz Rzewuski, quindi, in conseguenza di alcune donazioni matrimoniali, venne acquisito dalla famiglia Lanckoroński che l'aveva con sé in tutte le sue residenze a Vienna.<sup>2</sup> Forse prima di approdare nella collezione di Stanislao Augusto Poniatowski il quadro era passato per Berlino: sul retro si nota un sigillo di lacca rossa con il monogramma »FR« (Fridericus Rex?) sovrastato da una corona e la scritta »BUREAU DE BERLIN«.

#### LO STATO DELLE INDAGINI

Il quadro, già della collezione reale, pur non studiato finora in modo approfondito, dopo il ritorno a Varsavia è stato descritto in articolate note di catalogo.<sup>3</sup> Le sue vicissitudini negli ultimi venticinque anni del Settecento possono inoltre ricostruirsi sulla scorta di fonti di archivio e iconografiche, fortunatamente non andate disperse. Nel catalogo della galleria di Stanislao Augusto, compilato nel 1795, viene collegato all' »école italienne de Carache«, mentre una cartolina della serie di riproduzioni dei quadri della collezione



*1 Pittore italiano (?):  
Ercole a riposo, olio  
su tela, seconda metà  
del Seicento o prima  
metà del Settecento,  
Varsavia, Castello  
Reale*

viennese di Karol Lanckoroński lo attribuisce a José (Jusepe) de Ribera in virtù di un peraltro quasi illeggibile JR nell'angolo in basso a sinistra del quadro.<sup>4</sup> Nei cataloghi di recente pubblicazione lo si ritiene opera di un artista italiano della seconda metà del Seicento o di un pittore attivo a Roma nella prima metà del Settecento.<sup>5</sup> Neanche l'autore di questo contributo è riuscito a individuarne l'autore né a precisarne la datazione, benché tutto sembri indicare che si tratti di uno studio accademico dipinto da un pittore che alla predilezione per l'arte antica univa una buona conoscenza dello stile di Ribera.<sup>6</sup> È ugualmente possibile che sia stato dipinto nel Settecento, ancorché nello stile della prima metà del secolo precedente, quando lavoravano sia i fratelli Carracci sia il non meno celebre pittore spagnolo di Napoli.

Riportiamo un brano di un contributo in cui Dorota Juszcak e Hanna Małachowicz, apprezzate studiose della donazione della professoressa Lanckorońska, si soffermano sul quadro in parola e avanzano interessanti ipotesi sulle sue origini e ispirazioni: »L'atletica figura dell'eroe, seduto su una pelle di leone e appoggiato a una possente clava, occupa tutto lo spazio del quadro fin quasi a trascenderne le cornici. Lo sfondo è neutro, scuro, quasi nero. Il gioco di luci e ombre evidenzia sul corpo muscoloso dell'uomo la robustezza di spalle, braccia e gambe.« Ercole è seduto »nella posa classica, propria di sculture antiche e rappresentazioni rinascimentali di personaggi mitologici, santi e profeti; profeti – nota caratteristica – inginocchiati, con il torso leggermente ritorto e la mano tesa. [...] Nel quadro l'attenzione del pittore è tutta tesa [...] a risaltare la struttura anatomica di Ercole. Il quadro sembra esulare del tutto da qualsiasi contesto [...] la clava e la pelle di leone sono dei semplici segnali, tant'è che è arduo dire se a essere portata a termine sia stata un'opera autonoma o soltanto uno studio.«<sup>7</sup>

Ai suddetti appunti, peraltro assai penetranti e preziosi, manca tuttavia l'indicazione dell'ispirazione o del modello del quadro in discussione. Intendiamo discuterne in questa sede, premettendo subito che vi vediamo uno studio accademico o, »de facto«, una ricostruzione di una delle più celebri opere dell'arte antica (come nessuno ha finora rilevato) da analizzare insieme con altre, di cui due erano presenti nella raccolta delle stampe del re Stanislao Augusto, e dal 1818 sono conservate nel Gabinetto delle Stampe dell'Università di Varsavia.

#### IL TORSO DEL BELVEDERE E LE SUE INTERPRETAZIONI E RICOSTRUZIONI PITTORICHE

Tra le piccole statuette di bronzo »all'antica«, assai in voga in Italia a ridosso del Cinquecento, non è raro imbattersi in quelle di un Ercole barbuto che, seduto, poggia ambo le mani su un'enorme clava (fig. 2).<sup>8</sup> La somiglianza, salvo qualche dettaglio, con l'eroe del quadro in discussione si coglie a prima vista. L'Ercole della collezione Lanckoroński regge la clava soltanto con la sinistra, mentre la destra, appena percettibile, pende lungo il corpo. Pur ricorrendo a tecniche diverse, entrambi gli artisti si proponevano di rendere la possanza del personaggio risaltandone la muscolatura e il torso leggermente voltato. Ed è proprio la parola »torso« ad assurgere a cifra di entrambe le raffigurazioni che con buon successo si sforzano di ricostruire il più famoso torso scolpito del mondo, il Torso del Belvedere (fig. 3)<sup>9</sup> di Apollonio di Atene, datato al I sec.



2 *Andrea Riccio: Ercole a riposo, bronzo, inizio del Cinquecento, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum*

a. C., che si riallacciava probabilmente a un monumento di due secoli anteriore, e quindi risalente al miglior periodo dell'arte ellenistica.<sup>10</sup> Winckelmann, che ci ha lasciato la più bella descrizione dell'opera, riteneva che la scultura non potesse essere stata eseguita dopo la perdita dell'indipendenza, quindi dopo la conquista di Grecia da parte di Roma nel 146 a. C.<sup>11</sup>

La storia del Torso e del suo impatto sull'arte europea è ben nota grazie al catalogo di una mostra allestita nel 1998 da Raimund Wünsche: in questa sede basterà pertanto riferirsi ad alcuni episodi della sua »fortuna critica«. Il primo a menzionare il Torso fu Ciriaco d'Ancona subito dopo il 1432; sul finire del Quattrocento così lo descriveva l'anonimo autore delle »Antiquarie prospetiche romane«:



3 *Apollonio figlio di Nestore: Torso del Belvedere, marmo, I sec. a. C., secondo un'opera del III sec. a. C., Città del Vaticano, Musei Vaticani*



4 Michelangelo Buonarroti: *Ignudo (angelo senza ali)*, affresco, 1510 ca., Città del Vaticano, Cappella Sistina

»Poscia in casa d'un certo maestr'Andrea  
V'è un nudo corpo senza braz' e collo  
Che mai visto non ho miglior di prea.«<sup>12</sup>

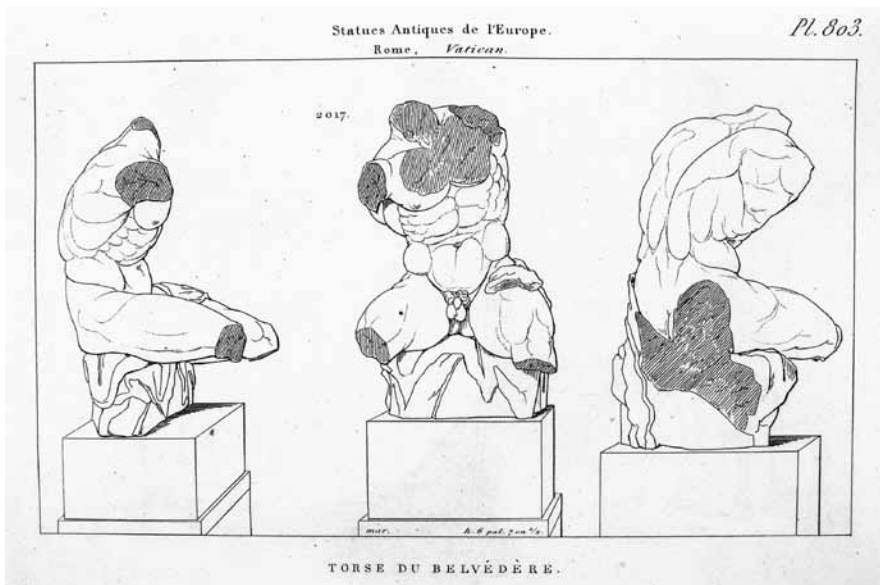
Lo scultore citato era probabilmente Andrea Bregno. Dopo la sua morte nel 1503, ma non si sa precisamente quando, la statua fu collocata nel Cortile del Belvedere del Vaticano; nel 1770 circa venne portata nel Museo Pio Clementino.<sup>13</sup> A differenza di tante altre sculture antiche, il Torso non fu mai ricostruito né integrato, probabilmente per le troppe lacune, ma anche perché adorato – proprio in questa forma – da Michelangelo,<sup>14</sup> come testimoniato da numerose opere, tra cui gli »Ignudi«, ovvero gli angeli senza ali sulla volta della Cappella Sistina (fig. 4), raffigurati come l'Ercole del nostro quadro: semi inginocchiati, con il torso leggermente riverso e una muscolatura impressionante. Il Torso del Belvedere veniva identificato come opera di Michelangelo al punto da es-

5 Cherubino Alberti e Philippe Thomassin: *Ignudo* (angelo senza ali) secondo un affresco di Michelangelo nella Cappella Sistina del 1510 ca., incisione su rame, inizio del Seicento, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica



sere chiamato »Torso di Michelangelo« o attribuito alla »Scuola di Michelangelo«. <sup>15</sup> L'autore del nostro quadro probabilmente conosceva bene l'»Ignudo« riprodotto in questo articolo, poiché la gamba sinistra del suo »Ercole« rientra e si erge come la gamba dell'angelo michelangiolesco. Come tutte le scene e i personaggi dipinti da Michelangelo nella Sistina, gli »Ignudi« furono ripetutamente copiati, tra gli altri da Adamo Scultori e Cherubino Alberti che li riproposero, tutti e venti, in una serie di bellissime stampe (fig. 5). <sup>16</sup>

Al pari di Michelangelo molti altri artisti italiani del Rinascimento si richiamavano nei loro dipinti al modello vaticano. Tra questi il Bronzino, ad esempio in »Cosimo come Orfeo«, che peraltro fece mancare al suo personag-



6 Comte de Clarac: *Musée de sculpture*, 1826–1853, vol. 5, tav. 803, *Torso del Belvedere*

gio l'impressionante muscolatura del modello.<sup>17</sup> Il Torso del Belvedere assurse pertanto a modello o fonte d'ispirazione per quanti si proponessero di risaltare la bellezza del corpo che anche riposando sembra essere in moto. Nei vari adattamenti la statua vaticana ispirava gli »Ignudi«, l'»Orfeo« o altri personaggi, ma, a ragione della muscolatura e della pelle di leone, fino al Winckelmann veniva identificata invariabilmente con Ercole.<sup>18</sup>

I primi disegni del Torso risalgono alla fine del Quattrocento.<sup>19</sup> In seguito, ma anzitutto nel Cinque- e Seicento, la statua fu incisa e disegnata da molteplici artisti, tra cui Marten van Heemskerck, Herman Mijnerets Doncker e Willem Doudijns nonché dal siciliano Francisco Faraone Aquila. Nelle incisioni degli ultimi tre il capolavoro di Apollonio è raffigurato di fronte e da dietro per evidenziarne a tutti la possente muscolatura con quel suo particolare torcersi e tendersi in avanti.<sup>20</sup> La prassi di raffigurare il Torso del Belvedere da vari punti di vista, radicatasi nel Cinquecento, perdurò – come è ben noto – fino al XIX secolo. A riprova si ricorderanno solo un disegno, tuttora anonimo, di un artista attivo a Roma verso il 1550, e una stampa della ben nota opera di Clarac, in cui del Torso si hanno ben tre inquadrature (fig. 6).<sup>21</sup>



## IL TORSO DEL BELVEDERE COME SIMBOLO DELL'ARTE DELLA SCULTURA

Il Torso del Belvedere divenne subito il simbolo della maestria nel campo della scultura, ma anche del passar del tempo. Il Torso »rosicchiato« da Crono, quindi simbolo della forza distruttiva del tempo, campeggia sul frontespizio della celebre opera di François Perrier del 1638 (fig. 7).<sup>22</sup> Verso la metà del Seicento il Torso del Belvedere assurse a simbolo per eccellenza dell'arte della scultura, trasformandosi da modello accademico in punto di riferimento obbligato.<sup>23</sup> Si ricorderà, a titolo di esempio, la medaglia coniata nel 1768 per la fondazione della Royal Academy di Londra (fig. 8).<sup>24</sup> L'autore riuscì a rendere il capolavoro antico in tutto il suo splendore senza trascurare quella »diale-



7 François Perrier: *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum*, Roma 1638, frontispizio



8 Medaglia coniata nel 1768 in occasione della fondazione della Royal Academy di Londra, Londra, British Museum



9 Medaglia coniata nel 1819 in occasione delle esposizioni artistiche all'Università di Varsavia, Varsavia, Museo Nazionale

«...muscolare» che ormai ne era la cifra. Come nel nostro quadro, Ercole vi è ritratto – come più spesso gli succedeva – di profilo e grazie a una leggera contorsione del corpo sfoggia uno straordinario dorso striato da muscoli, tutti perfettamente scolpiti. Il Torso del Belvedere finì da simbolo della scultura anche a Varsavia da quando la città ebbe le sue Botteghe – pittorica (Malarnia) e di scultura (Sculptornia) – presso il Castello Reale e infine l'Accademia Artistica vera e propria, ovvero la Sezione di Belle Arti dell'Università di Varsavia, fondata nel 1817.<sup>25</sup> Una delle medaglie coniate nel 1819 in occasione delle mostre universitarie d'arte, che come il famoso Salon di Parigi venivano organizzate ogni due anni, riproduce il capolavoro antico di fronte, ma l'artista locale non seppe uguagliare il ben più dotato collega di Londra (fig. 9).<sup>26</sup> Il Torso è raffigurato accanto a una colonna scanalata (simbolo dell'arte edile) e una tavolozza (simbolo della pittura); tutta la composizione è circondata da una corona di rami di palma e di lauro con la scritta «ARTIUM INCREMENTO».

A questo punto va ricordato un progetto dei tempi del re Stanislao Augusto, conservato presso il Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Universitaria di Varsavia (fig. 10).<sup>27</sup> Si tratta di un bellissimo disegno di notevoli dimensioni (49,3 × 118,8 cm), raffigurante la Galleria di Scultura, che avrebbe dovuto essere istituita a Łazienki, palazzo estivo reale di Varsavia. Esso è stato eseguito nel 1784 da Giovanni Cristiano Kamsetzer (1753–95) di Dresda, un architetto della corte, secondo le istruzioni del conte Augusto F. Moszyński, collaboratore strettissimo del re. Il conte, come Kamsetzer, era stato educato a Dresda,



10 Giovanni Cristiano Kamsetzer: Progetto della Galleria Reale di Scultura a Łazienki, matita e crayon su carta, 1784 ca., Gabinetto delle Stampe dell'Università di Varsavia, inv. GR 240, Zb. Jez. 43

aveva fatto come lui viaggi in Italia ed aveva una profondissima conoscenza dell'arte antica. Nel progetto della Galleria reale vediamo le copie delle otto più note sculture antiche posate nelle nicchie decorate con motivi di paesaggio: Ercole e Flora della collezione Farnese, Apollo, Meleagro, l'Amazzone dei Musei Vaticani e Mercurio della collezione Ludovisi. Zygmunt Ważyński che ha dedicato un bel saggio al disegno sott'esame stranamente non aveva notato »ai piedi« di Mercurio un'altra scultura – il Torso (fig. 11).<sup>28</sup> Il disegno di Kamsetzer eseguito su indicazioni di Moszyński era strettamente legato al programma dell'Accademia delle Belle Arti.<sup>29</sup> Si sono conservate le proposte scritte da Marcello Bacciarelli nel 1766 e 1780, Michele Wandalin Mniszech nel 1775 e Moszyński stesso nel 1777 circa. Il progetto fu solo in parte realizzato malgrado il fatto che il re avesse acquistato tra il 1765 e 1795 oltre cinquecento calchi di gesso di sculture antiche (tra queste anche il gesso del Torso, che nel 1819 fu riprodotto sulla medaglia sopramenzionata) e ben settanta mila incisioni e disegni di varie scuole europee. Nell'inventario del Castello Reale del 1797 leggiamo: »Cabinet chez Mr. Monaldi [...] no. 18, Torse de Belvedere, plus grand que Nature.«



11 Particolare di fig. 10: Mercurio della collezione Ludovisi e il Torso del Belvedere

DUE »RICOSTRUZIONI« DEL TORSO DEL BELVEDERE NEL  
GABINETTO DELLE STAMPE DELL'UNIVERSITÀ DI VARSAVIA

La Sezione di Belle Arti dell'Università di Varsavia si avvale della collezione di stampe, disegni e calchi in gesso di statue antiche del re Stanislao Augusto. Sono finora passati inosservati due classici studi accademici delle ricostruzioni del Torso del Belvedere. Ambedue provengono da Roma. Il primo fu eseguito da Antonio Sigismondo Albertrandi (1732–95), uno dei numerosi artisti Italiani attivi in Polonia nel Settecento, prima del 1760 (fig. 12).<sup>30</sup> A detta di Teresa Kossecka questo disegno, definito dalla studiosa »Studio per un atto di uomo seduto« ricevette il terzo premio dalla celebre e stimata Accademia del Nudo del Campidoglio, fondata nel 1754 da papa Benedetto XIV e dal suo segretario di Stato cardinale Silvio Valenti Gonzaga.<sup>31</sup> Nel »Dizionario degli artisti polacchi« è ricordato come »Atto di uomo seduto«.<sup>32</sup> La disposizione del corpo e la muscolatura sono pressoché identiche al quadro in discussione; invece della pelle di leone si ha tuttavia un drappeggio, la mano sinistra è alzata un po' più in alto, la testa non è vista di profilo, ma da dietro. Pertanto il disegno di Albertrandi, che raffigura un uomo alquanto più slanciato dell'Ercole del Castello Reale, è piuttosto uno studio accademico che una ricostruzione di una scultura antica.

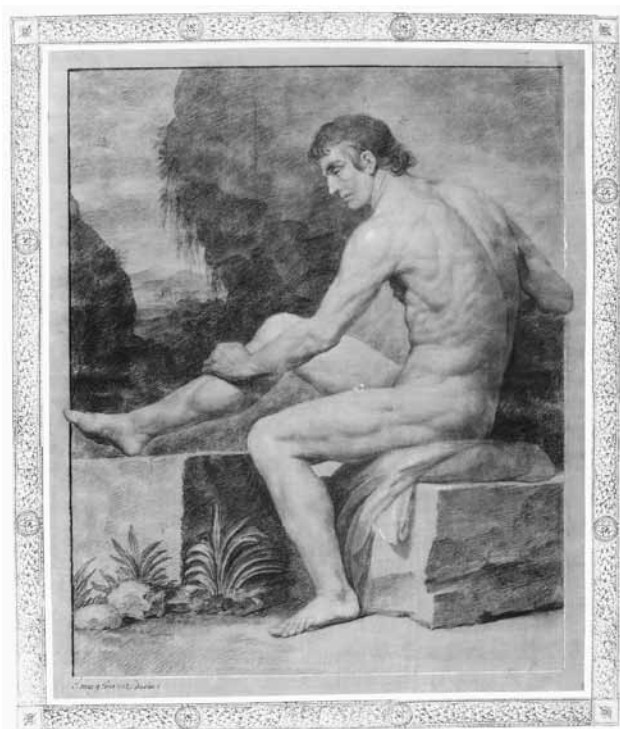
Il secondo disegno, finora quasi completamente sconosciuto, fu eseguito da Franciszek Smuglewicz (1745–1807),<sup>33</sup> artista che, malgrado il suo lungo soggiorno a Roma, rimane poco noto e perciò è opportuno spendere qualche parola sulle sue »gesta«. Smuglewicz nacque a Varsavia in una famiglia di pittori; nella città natale compì i primi studi e giunse a Roma dopo aver compiuto diciotto anni, soggiornandovi tra il 1763 e il 1784. Nel 1765 divenne uno dei borsisti del re Stanislao Augusto, per il quale progettò la decorazione della Camera dei Signori del Castello Reale di Varsavia. A Roma studiò prima presso l'Accademia del Nudo in Campidoglio e poi, dal 1765, all'Accademia di San Luca dove conobbe artisti di rilievo, quali Pompeo Batoni, Anton von Maron e Anton Raphael Mengs. Nel 1766 vinse il primo premio con »L'incontro di Abramo con Melchisedec«: il disegno è conservato presso l'Accademia di San Luca. Suoi anche il bellissimo disegno per il frontespizio del volume »Il Vignola illustrato« del 1770, un ritratto del pontefice Clemente XIV e interessanti dipinti nel Palazzo Borghese a Roma e in una delle ville a Frascati. Fu probabilmente grazie all'appoggio dei suoi celebri insegnanti che Smuglewicz diventò collaboratore dell'antiquario scozzese James Byres a Tarquinia, otte-

12 Antonio Sigis-  
mondo Albertrandi:  
Studio per un atto di  
uomo seduto (ricostru-  
zione del Torso del  
Belvedere), disegno a  
matita in bianco e  
nero, 1760 ca., Gabi-  
netto delle Stampe  
dell'Università di  
Varsavia, inv. GR Zb.  
Król. T. 174 no. 3



nendo commissioni di copie di celebri pitture del Seicento per gli aristocratici inglesi. L'artista eseguì bei ritratti di Byres e dei suoi familiari, tipici nell'epoca del Grand Tour (c. d. »conversation pieces«).<sup>34</sup>

E infine vale la pena di menzionare il libro: »Le vestigia delle Terme di Tito e le loro interne pitture«. Guardando questo grande libro del 1776 sulle pitture della Domus Aurea (all'epoca ancora ritenute delle Terme di Tito) pensiamo prima di tutto a Ludovico Mirri, Marco Carlone, l'autore delle incisioni riprodotte ne »Le vestigia« e Giuseppe Carletti, che ne scrisse un dotto commento, ma il lavoro più impegnativo fu fatto proprio da Smuglewicz e da Vincenzo Brenna, che in condizioni proibitive copiavano gli affreschi con le loro matite.<sup>35</sup> Ben trentasette tavole realizzò Smuglewicz da solo firmandone alcune: »F. Smuglewicz Polonus fec[it]« oppure »delin[ea]vit«. Dopo il notevole suc-



13 *Franciszek Smuglewicz: Studio accademico (ricostruzione del Torso del Belvedere), disegno a matita in bianco e nero, 1765 ca., Gabinetto delle Stampe dell'Università di Varsavia, inv. GR Zb. Król. T. 175 no.18*

cesso di »Le vestigia delle Terme di Tito« Mirri coinvolgerà Smuglewicz in un altro prestigioso progetto dedicato al Museo Pio-Clementino in Vaticano, realizzato insieme con Vincenzo Pacetti, Marco Carloni e Stefano Tofanelli.

Nel Gabinetto delle Stampe dell'Università di Varsavia si trovano oltre 100 disegni, in gran parte inediti, eseguiti dallo Smuglewicz a Roma e a Varsavia. Tra cui ci sono le opere previste ovviamente per la raccolta dell'Accademia Reale delle Belle Arti; esse raffigurano, tra l'altro, capolavori come Ercole Farnese, Apollo di Belvedere e il Torso, però quest'ultimo nella forma »ricostruita« (fig. 13).<sup>36</sup> Il tentativo di ricostruzione è, a prima vista, privo dell'espressività propria sia del quadro del Castello Reale (fig. 1) sia del disegno di Albertrandi (fig. 12). Il personaggio disegnato da Smuglewicz è seduto su un blocco di marmo; è assai robusto, ma stanco; la mano sinistra poggiata sulla gamba destra, adagiata su un altro blocco di marmo; pensoso, assorto nei suoi pensieri. Il disegno di Smuglewicz, pur chiaramente ispirato al Torso, si ricollega alla dolcezza del neoclassicismo e a una certa melanconia, dovuta forse al carattere



14 Franciszek Smuglewicz: *La glorificazione del re Stanislao Augusto Poniatowski come mecenate delle arti*, disegno a matita e penna, inchiostro e guazzo, 1765 ca., Fondazione Ciechanowiecki presso il Castello Reale di Varsavia, inv. FC – ZKW/122

dell'autore.<sup>37</sup> Va osservato che esso è assai simile a un disegno di Anton Raphael Mengs del 1755, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II a Roma.<sup>38</sup>

Sfortunatamente la data dell'esecuzione del disegno di Smuglewicz rimane sconosciuta, ma forse esso potrebbe essere collegato con un altro disegno di Smuglewicz, datato al 1765 ca., che appartiene alla Fondazione Ciechanowiecki, presso il Castello Reale di Varsavia (fig. 14).<sup>39</sup> Si tratta di un'opera di notevoli dimensioni (48,2 × 74,7 cm), ma non finita, raffigurante in modo del tutto allegorico la fondazione dell'Accademia delle Belle Arti a Varsavia, che viene identificata come »La glorificazione del re Stanislao Augusto Poniatowski come mecenate delle arti«. <sup>40</sup> Il disegno rappresenta nel centro una statua del re posata su un alto zoccolo attorno a cui ci sono numerosi artisti – pittori, scultori, incisori e disegnatori – molto indaffarrati. Alcuni di loro, in particolare quelli più vicini alla statua del re, discutono con grande vivacità. Qua e là si vedono le sculture antiche che servono da modelli agli artisti. La scena si svolge dentro una basilica a tre navate; la sopramenzionata statua del re sta sotto la cupola di questa struttura architettonica e sullo sfondo

di una bella abside. Sia la statua con la sua posizione centrale, sia le pose e i gesti di alcuni artisti, in particolare quelli che siedono presso lo zoccolo della statua del re, fanno pensare al capolavoro di Raffaello, e cioè a »La Scuola di Atene«.41 Quindi anche in questo caso Smuglewicz si servì di un modello reperibile in Vaticano.

## CONCLUSIONE

Nella collezione del re Stanislao Augusto Poniatowski si trovavano quindi tre opere ispirate dallo stesso modello. Nei suoi acquisti di opere e modelli il re non perse di vista l'intento di fondare, come si era prefisso sin dall'inizio del suo regno, una Scuola di Belle Arti.<sup>42</sup> Finché il re era in vita cominciarono a lavorare soltanto le Botteghe di pittura e scultura,<sup>43</sup> dove trovarono ospitalità i modelli e i calchi in gesso (tra cui il Gladiatore Borghese e il Torso del Belvedere),<sup>44</sup> i quadri (tra cui l'Ercole di cui si è discusso in questa sede), le stampe e i disegni (tra cui quelli di Albertrandi e Smuglewicz). Negli studi a venire si cercherà di accertare se le opere della collezione reale raffiguranti un Torso ricostruito abbiano ispirato qualche artista locale. Tuttavia, qualunque ne sia il risultato, è sin d'ora chiaro che il re, coadiuvato da Albertrandi, Bacciarelli e Moszyński, perseguiva con molta coerenza e abilità l'istituzione di una Scuola e di un Museo di Belle Arti a Varsavia.<sup>45</sup> È auspicabile che tutti e tre gli oggetti in discussione – il quadro e i due disegni – confluiscono nel canone delle opere inerenti alla »fortuna critica« del capolavoro antico, chiamato anche »Torso di Michelangelo«. Non meno forte è il desiderio che il quadro, finora quasi ignorato, susciti più attenzione non soltanto in quanto riflesso di un'eccellente opera antica, ma anche quale testimonianza di una più recente ammirazione per l'arte classica.

Un'ammirazione che rimane viva, come dimostrano le moltitudini di visitatori ai Musei Vaticani che salvo poche eccezioni si soffermano davanti allo straordinario capolavoro antico. Ultimamente nei Mercati Traianei del Foro Traiano è stata esposta al pubblico una interessantissima scultura di un contemporaneo artista austriaco, Christoph Bergmann, intitolata »L'invenzione della ruota« (fig. 15).<sup>46</sup> Come recita il titolo, è un'enorme ruota di metallo, in cui è stato inscritto un Torso del Belvedere, anch'esso di metallo. Il messaggio è univoco: la civiltà dell'automobile del Duemila continua ad ammirare affascinata i capolavori dell'arte ellenistica.





15 Christoph Bergmann: *L'invenzione della ruota*, 2004, Roma, Mercati Traianei

Johann J. Winckelmann, *Storia dell'arte antica* (1764), libro X, cap. III, 16–18, traduzione italiana tratta da Johann J. Winckelmann: *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di Federico Pfister, Torino 1973, pp. 128–130:

»Questa statua tanto rovinata e mutilata, mancante di testa, di braccia e di gambe, mostra ciò nonostante a chi è in grado di penetrare i segreti dell'arte lo splendore della sua antica bellezza. L'artista ha raffigurato in questo Ercole l'ideale d'un corpo d'una perfezione superiore a quella naturale, d'un uomo nell'età migliore inalzatosi al grado di quella liberazione dal bisogno umano, che distingue gli dei: un Ercole che, purificato nel fuoco dalle scorie umane, è divenuto immortale ed ha ottenuto di sedere tra gli dei. Non ha bisogno di nutrirsi o d'impiegare ancora le sue forze: non si vedono le vene, e il ventre è fatto soltanto per godere, non per alimentarsi, per essere sazio senza essere ripieno. Come si può giudicare dal frammento che ci rimane, il braccio sinistro poggiava sul capo, posizione di riposo confacente all'eroe che si riposa di tutte le sue fatiche. Ritroviamo Ercole in una posizione simile su di una grande tazza di marmo e sul celebre bassorilievo che rappresenta la sua espiazione e la sua apoteosi, qui con la scritta »Ercole riposante«, conservati entrambi nella Villa Albani. La testa doveva avere lo sguardo rivolto in alto, e il viso rifletteva certamente la meditazione delle grandi imprese felicemente compiute. Così anche il dorso è curvo come chi è immerso in alti pensieri. Il petto possente ci ricorda che su di esso morì schiacciato il gigante Anteo, e nelle cosce lunghe e forti ravvisiamo l'instancabile eroe che inseguì il cervo dai piedi di bronzo e lo raggiunse e che attraverso infinite terre pervenne fino ai confini del mondo.

L'artista ammira nei contorni del corpo il continuo passaggio d'una forma nell'altra e la morbidezza dei tratti che come onde si sollevano, si abbassano e si confondono; se lo vorrà copiare, si accorgerà che mai si è sicuri del disegno, poiché la linea che si crede di seguire, si perde insensibilmente in un nuovo movimento e inganna così l'occhio e la mano. Le membra sono coperte d'un'epidermide piena, carnosità ma senza eccesso sono i muscoli, anzi, una carnosità così bene distribuita non si trova in nessun'altra statua, e si può affermare che questo Ercole si avvicina anche più dell'Apollo ai tempi migliori dell'arte. Nella magnifica collezione di disegni del signor cardinale Alessandro Albani si trovano gli studi fatti dai migliori artisti

su questo torso, ma al confronto dell'originale sono tutti come una luce debolmente riflessa. Apollonio, l'artefice di quest'opera, non è nominato dagli scrittori antichi.«

### *Appendice 2*

Anton Raphael Mengs, *Pensieri sulla bellezza* (1762), 7, traduzione italiana tratta da Anton Raphael Mengs: *Pensieri sulla bellezza*, a cura di Giuseppe Faggin, Milano 2003, p. 67:

»Le opere più belle del sommo grado sono il Laocoonte e il Torso del Belvedere; le più belle del secondo grado sono l'Apollo e il Gladiatore Borghese; quelle del terzo grado sono innumerevoli; di quelle brutte neanche intendo parlare. I grandi maestri dell'antichità furono superiori ai moderni nelle loro idee e più grandi ancora nell'esecuzione, poiché le loro idee si formarono sulla perfezione, ma nell'esecuzione seguirono non una sola parte, come hanno fatto i moderni, ma il tutto della natura.

Come i moderni hanno mostrato un'intenzione in un'opera, così gli antichi in ogni singola parte mostrarono diverse intenzioni, secondo le quali era stata fatta dalla natura. Fra i moderni Raffaello amava l'espressivo, Correggio il dilettevole. Ora, per esempio, il nervo di un muscolo è più espressivo della sua carne; ebbene, Raffaello faceva il nervo più che la carne, e Correggio più la carne che il nervo; gli antichi Greci facevano invece l'uno e l'altra sapendo che sia la carne che il nervo hanno ciascuno la loro particolare bellezza.«

### *Appendice 3*

Dopo la consegna alla stampa del presente articolo ci si è resi conto dell'esistenza di un'altra opera d'arte polacca del Settecento in cui appare il Torso del Belvedere. Si tratta di un piccolo acquarello di Taddeo Kościuszko conservato presso il Museo dei Principi Czartoryski a Cracovia (fig. 16).<sup>47</sup> Kościuszko (1746–1817), uno degli eroi nazionali polacchi, si formò prima a Varsavia presso l'École des Cadets e poi a Parigi presso l'Accademia di Pittura e Scultura, come borsista del re Stanislao Augusto Poniatowski.<sup>48</sup> Probabilmente durante i suoi studi parigini eseguì l'acquarello in esame ispirato alle opere del famoso Giovanni Paolo Pannini. Il Torso del Belvedere, ammirato da due persone – un uomo e una donna –, lo vediamo in primo piano, a sinistra, e pur non essendo



16 *Taddeo Kościuszko: Capriccio con monumenti antichi romani, acquarello, 1770 ca., Cracovia, Museo dei Principi Czartoryski*

perfettamente riprodotto dal nostro artista lo si riconosce al primo sguardo. Come suo pendant può essere considerato il famoso cratere di marmo con scene dionisiache raffigurato, in primo piano a destra, appartenente ai Musei Capitolini (Sale degli Horti Tauriani e Vettiani). Sullo sfondo sono dipinti i più famosi monumenti della Roma antica: le rovine del Tempio dei Dioscuri, il Pantheon, la colonna coclide istoriata di Traiano, il Tempio della Sibilla a Tivoli, la Piramide di Caio Cestio e il Tempio di Saturno del Foro Romano. Tutti questi monumenti, salvo il Torso del Belvedere, sono reperibili nella famosa »Galleria immaginaria di vedute di Roma antica di Pannini« del 1757, di cui esistono almeno tre versioni, leggermente diverse.<sup>49</sup> Una di queste repliche, ora al Louvre, poteva essere stata ammirata da Kościuszko durante i suoi studi parigini. Il fatto che nel dipinto cracoviano appaia il Torso e non altre opere scultoree dipinte da Pannini, come il Laocoonte, il Gallo morente, il Gladiatore Borghese, ci fa pensare alla grande rilevanza del Torso nella visione del nostro artista. Kościuszko poteva aver studiato il Torso già a Varsavia sfogliando numerose stampe raccolte del re, che poi acquistò, come si è già detto, un bel calco della scultura.

## NOTE

- \* Ringrazio il Dott. Wolfer Bulst del Kunsthistorisches Institut di Firenze per una stimolante discussione sul dipinto della Collezione Lanckoroński. La maggior parte del presente articolo è stata tradotta dal polacco da Leszek Kazana.
- 1 Catalogue des Tableaux du Roi en Janvier 1783 (Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie [L'Archivio Storico Generale di Varsavia] = AGAD, Arch. del principe J. Poniatowski e di M. T. Tyszkiewicz, no. 200), no. 593 (»Academie d'un Hercule assis«); Specificazioni dei numeri e dei quadri collocati nei piani alti, e nell'Atelier di M. Bacciarelli al Castello [VI, 1809], (AGAD, Arch. del principe J. Poniatowski e M. T. Tyszkiewiczowa, n. 508, k. 46), p. 2.
  - 2 Specification des Tableaux et autres Effets Choisis par S.E. le Comte Rzewuski, Varsavia 7 X 1815 (Zamek Królewski w Warszawie [Il Castello Reale di Varsavia] = ZKW, Arch. K. Lanckorońska, no. R. XIX/2); vedi anche Tadeusz Mańkowski: Galeria Stanisława Augusta, Lwów 1932, p. 285, no. 593. Il quadro non è menzionato nella guida del Castello Lanckoroński del 1903, scritta probabilmente da Karol Lanckoroński, vedi Karol Lanckoroński: Palais Lanckoroński Jacquingasse 18, Vienna 1903; tuttavia, dopo l'apertura del palazzo in Jacquingasse 18 al pubblico, avvenuta ufficialmente nel 1902, il quadro, al pari della maggioranza delle opere della collezione, fu riprodotto in una cartolina; l'archivio ZKW ne conserva una copia. Per la storia della collezione e della donazione Lanckoroński a favore del Castello Reale di Varsavia vedi Jerzy Miziołek: The Lanckoroński Collection in Poland, *Antichità Viva* 34, 3 (1995), pp. 27-49; Dorota Juszcak, Hanna Małachowicz: Obrazy z daru rodziny Lanckorońskich na pokazie w Zamku Królewskim w Warszawie. Katalog [Quadri della donazione della famiglia Lanckoroński. Una mostra al Castello Reale di Varsavia], in: *Kronika Zamkowa/The Castle Chronicle* 1/35 (1997), pp. 48-82.
  - 3 Dorota Juszcak, Hanna Małachowicz: Galeria Lanckorońskich. Obrazy z daru Profesor Karoliny Lanckorońskiej dla Zamku Królewskiego w Warszawie [Quadri della donazione della professoressa Karolina Lanckorońska per il Castello Reale di Varsavia], Varsavia 1998, pp. 77-79, no. 25; ead.: Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów [Il Castello Reale di Varsavia. La pittura fino al 1900. Catalogo della collezione], Varsavia 2007, pp. 628-630, no. 461.
  - 4 Si veda Juszcak, Małachowicz 2007 (nota 3), p. 630. Una copia della cartolina si trova nell'archivio ZKW.
  - 5 Juszcak, Małachowicz 1998 (nota 3), pp. 77-79; Juszcak, Małachowicz 2007 (nota 3), p. 629. Nel secondo dei contributi in parola si richiama il parere di Nicola Spinosa (lettera del 13. luglio 2005) che ritiene che il quadro possa essere stato fatto a Roma nella prima metà del Settecento.
  - 6 Una buona introduzione all'opera del pittore nel catalogo della mostra: Jusepe de Ribera 1591-1652, a cura di Alfonso E. Perez Sanchez, Nicola Spinosa, Napoli 1992.
  - 7 Juszcak, Małachowicz 1998 (nota 3), p. 78.
  - 8 Wilhelm Bode: Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance, 3 voll., Berlino 1907-12, vol. III, 1912, tav. CCXXXVII; Hans H. Brummer: The Statue Court in the Vatican Belvedere, Stoccolma 1970, p. 152, fig. 133.
  - 9 Qualche mia osservazione preliminare riguardo alla »scoperta« nel quadro della donazione Lanckoroński di una ricostruzione del Torso del Belvedere in: *Nowe Książki* 9 (2008), p. 10.
  - 10 Fondamentale per lo studio di questo monumento e del suo impatto e fortuna è un catalogo della mostra curato da Raimund Wünsche: *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, Monaco di

- Baviera/Roma 1998 dove sono citati altri saggi dello studioso sull'argomento. Vedi anche Brummer 1970 (nota 8), pp. 143–152; Francis Haskell, *Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/Londra 1981, pp. 311–314, no. 80; Phyllis Pray Bober, *Ruth Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford/Londra 1986, pp. 166–168, no. 132; Leonard Barkan: *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven/Londra, 1999, pp. 189–198.
- 11 Vedi Giovanni Winckelmann: *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, a cura di Carlo Fea, 3 voll., Roma 1783–84, vol. 2, 1784, pp. 282–283 e l'appendice 1, *infra*.
  - 12 *Antiquarie prospettiche romane*, a cura di Giovanni Agosti, Dante Isella, Parma 2004, p. 9. Riguardo Ciriaco d'Ancona e il Torso vedi Brummer 1970 (nota 8), p. 144; David Summers: *Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art*, in: *The Art Bulletin* 59 (1977), pp. 336–361, in part. p. 337.
  - 13 L'opera, trasportata nel Museo Napoleone a Parigi dopo il trattato di Tolentino (1797), tornò al Vaticano nel 1816, vedi Haskell, Penny 1981 (nota 10), p. 312.
  - 14 Come ha osservato Miranda Marvin (*The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles 2008, p. 94): »Had Michelangelo not admired the Torso as a ruin, it no doubt would have been restored as fully as everything else.« Si veda anche Wünsche 1998 (nota 10), pp. 31–37, che riproduce e commenta alcune rappresentazioni pittoriche e sculturali che provano un particolare attaccamento dell'artista al Torso; tra questi v'è un noto quadro di Jean-Leon Gérôme del 1849 e una scultura di Theobald Stein del 1897; in entrambi Michelangelo è un vecchio che abbraccia teneramente l'antico capolavoro, come per esprimere la propria ammirazione e gratitudine a un'opera cui si è costantemente ispirato nel proprio lavoro. Da notare che nessuno dei due biografi cinquecenteschi di Michelangelo, Ascanio Condivi e Giorgio Vasari, rammenta questa passione. Ne scrive invece Ulisse Aldrovandi: *Delle Statue Antiche*, che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono, Venezia 1556, p. 121.
  - 15 Haskell, Penny 1981 (nota 10), p. 311.
  - 16 La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson, a cura di Alida Moltedo, Roma 1991, pp. 80–84 e 110–112.
  - 17 Seymour Howard: *Michelangelo and Greek Sculpture*, in: *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist*, a cura di Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen, Anette Rathje, Copenhagen 2003, pp. 37–62, in part. p. 47.
  - 18 Winckelmann 1783–84 (nota 11), vol. 2, pp. 282–283 e l'appendice 1, *infra*. Con il tempo si è ritenuto che il Torso fosse piuttosto un frammento di una statua di Ajace, vedi Wünsche 1998 (nota 10), pp. 74–84.
  - 19 Brummer 1970 (nota 8), pp. 143–152.
  - 20 Wünsche 1998 (nota 10), pp. 152–153.
  - 21 *Ibid.*, p. 157; Comte de Clarac: *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre*, 6 voll., Parigi 1826–53, vol. 5, 1851, tav. 803.
  - 22 François Perrier: *Segmenta nobilium Signorum et Statuarii*, Roma 1638.
  - 23 Vedi Wünsche 1998 (nota 10), pp. 50–54; Marvin 2008 (nota 14), p. 84. Si veda anche Maria Grazia Picozzi: »Nobilia Opera«: la selezione della scultura antica, in: *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, catalogo della mostra Roma, a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, 2 voll., Roma 2000, vol. 1, pp. 25–38, in particolare p. 26.
  - 24 È stato Mikołaj Baliszewski a richiamare la mia attenzione su questa medaglia e metter a mia disposizione la foto di questa da lui scattata al British Museum. Gliene ringrazio.

- 25 Il direttore di tutte e due le Botteghe fu Bacciarelli, uno degli allievi di Marco Benefial e che giunse Varsavia tramite Dresda; si veda: Zygmunt Ważbiński: Marcello Bacciarelli e il suo contributo alle Collezioni Reali, di Dresda e di Varsavia: un esempio di attività di un artista-connoisseur all'epoca dei Lumi, in: *L'Europa e l'arte italiana*, a cura di Max Seidel, Firenze 2000, pp. 479-497; si vedano inoltre le note 40 e 41, infra. L'Università di Varsavia fu fondata, come l'Università di Berlino e l'University of Virginia a Charlottesville, nei primi decenni dell'Ottocento, e cioè tra il 1808 e 1816. Si veda Jerzy Miziołek: *Uniwersytet Warszawski. Dzieje i tradycja* [L'Università di Varsavia. La storia e tradizione], Varsavia 2005, passim.
- 26 Sia le mostre universitarie sia la medaglia sono discusse da Jerzy Miziołek, Hubert Kowalski: *Chopin among Artists and Scholars*, Varsavia 2010, cap. 4 e in particolare p. 214, fig. 202.
- 27 Zygmunt Ważbiński: La Galleria di Scultura di Stanislao Augusto Poniatowski a Varsavia: origine e significato, in: *L'eredità classica in Italia e Polonia nel Settecento*, a cura di Joanna Huebner-Wojciechowska, Breslavia/Varsavia/Cracovia 1992, pp. 223-232, figg. 65-66; Miziołek, Kowalski 2010 (nota 26), pp. 196-197, fig. 184.
- 28 Ważbiński 1992 (nota 27), p. 224.
- 29 Nikolaus Pevsner nel suo noto libro (*Le Accademie d'arte*, trad. Laura Loviseti Fuà, Torino 1982) non fa neanche una parola sull'Accademia delle Belle Arti a Varsavia. Fortunatamente esiste uno studio di Zygmunt Ważbiński: *»Projet de l'établissement d'une Académie Royale de Peinture et Sculpture dans la Ville de Varsovie«*: contribution d'Auguste Frederic Moszyński au système d'éducation artistique en Pologne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, in: *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, a cura di Anton W. A. Boschloo, Gravenhage 1989, pp. 406-433. Su Moszyński si veda Bronisław Biliński: August Moszyński – un illuminista polacco visitatore critico della Roma settecentesca (1785), in: id.: *Figure e momenti polacchi a Roma*, Breslavia/Varsavia/Cracovia 1992, pp. 174-189.
- 30 Quest'artista non ebbe a distinguersi con opere di gran pregio, ma condivise l'idea di Stanislao Augusto di fondare a Varsavia una Scuola di Belle Arti. In più è l'autore di una *»Wiersz o malarstwie«* [Poesia sulla pittura], un trattato in versi pubblicato a Varsavia nel 1790 (ristampato nel 1799), scritto probabilmente per favorire la fondazione di un'Accademia delle Belle Arti.
- 31 Teresa Kossecka: *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta* [Il Gabinetto delle Stampe di Stanislao Augusto], Varsavia 1999, p. 216, fig. 197. L'autrice non riporta, purtroppo, la fonte che l'ha informata del premio. Sull'ente fondato da papa Benedetto XIV dopo il 1740 vedi Carlo Pietrangeli: *L'Accademia Capitolina del Nudo*, in: *Capitolium* 37 (1962), pp. 132-134; Luigi Pirotta: *I direttori dell'Accademia del Nudo*, in: *Strenna dei Romanisti* 30 (1969), pp. 326-334. Si veda anche: *Guide rionali di Roma: Rione X, Campitelli, parte II*, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1983, pp. 132-134.
- 32 Zofia Niesiołowska-Rothertowa: *Albertrandy Antoni Zygmunt Aleksander*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* [Dizionario degli artisti polacchi e stranieri attivi in Polonia. Pittori, scultori, incisori], 6 voll., Breslavia/Varsavia/Cracovia/Danzica 1971-98, vol. I, 1971, pp. 16-17.
- 33 Questo disegno è menzionato e riprodotto anche da chi scrive in una recensione della mostra *»Złoty Dom Nerona. Wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza«* [La Domus Aurea di Nerone. Una mostra nel bicentenario della morte di Franciszek Smuglewicz], in: *Biuletyn Historii Sztuki* 70 (2008), pp. 567-576, fig. 5. Su Smuglewicz e le sue opere romane, vedi Mattia Loret: *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano/Roma 1929, pp. 30-33; Francis Russel: *Another Ricci; and a new conversation piece by*

- Smuglewicz, in: *The Burlington Magazine* 120, fasc. 904 (1978), pp. 466–469; Rosella Carloni: Francesco Smuglewicz e la ritrattistica di papa Ganganelli, in: *Studi Romagnoli* 57 (2007), pp. 587–597.
- 34 Witold Dobrowolski: The Drawings of Etruscan Tombs by Franciszek Smuglewicz and his Cooperation with James Byres, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie* 19 (1978), pp. 97–119; id.: L'interesse per gli Etruschi in Polonia, in: *Gli Etruschi e l'Europa*, catalogo della mostra, a cura di Massimo Pallottino, Milano 1992, pp. 370–375.
- 35 Jerzy Miziołek: Lux in tenebris. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka, in: *Nerone*, a cura di Maria Antonietta Tomei, Rosella Rea, Milano 2011, pp. 44–61, in part. pp. 44–46. Giuseppe Carletti (*Agli Amatori delle Belle Arti e Antichità* [prefazione in: *Vestigia delle Terme di Tito e le loro interne pitture*], Roma 1776) scriveva: »I quadri [...] non fanno già la minor parte della Raccolta e per il numero, che sale fino al 30. e per l'eccellenza del lavoro. Sono rimasti essi molto ben visibili all'occhio perspicace del Signor Francesco Smuglewicz Pittore Polacco, che ha potuto contemplarli pochi palmi discosto, e ritrarli esattamente in queste Carte. [...] Aspirano ora le Camere Esquiline alla immortalità con ragione, e con vanto più sicuro che davansi nel crescere insieme colle robuste immense mura; poicchè veggonsi non solamente in queste Carte a colori ritratte; ma dalle Stampe promessa loro una più lunga vita.«
- 36 I due primi, insieme con molti altri disegni dell'artista, sono riprodotti e discussi nel catalogo della mostra: *Pour sa Majesté le Roi. Rysunki z antyku w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego* [Disegni dall'antico nella collezione del Gabinetto di Stampe della biblioteca dell'Università di Varsavia], Varsavia 1993, pp. 46–49.
- 37 Negli anni attorno al 1780 Smuglewicz non si trovava a Roma tanto bene. In una lettera il padre Grzegorz Piramowicz informava il conte Ignacy Potocki, uno dei mecenati dell'artista, di un incontro del pittore con la sua consorte Elżbieta, allora a Roma, osservando che l'artista »sembrava sempre di cattivo umore e scontento«: AGAD, APP 279B, pp. 64–65.
- 38 Mengs. La scoperta del neoclassico, catalogo della mostra (Padova, 3 marzo–11 giugno 2001), a cura di Steffi Roettgen, Venezia 2001, p. 222, no. 66a, dove leggiamo: »L'iscrizione autografa consente di stabilire l'origine: furono creati nell'ambito della classe di nudi all'Accademia del Nudo, dove Mengs tenne lezione nel marzo del 1755.« Il disegno è identificato come »Nudo maschile ritratto di spalle, seduto« anche se abbiamo qui ovviamente a che fare con una »ricostruzione« del Torso. Per la massima valutazione del Torso da parte di Mengs si veda l'appendice 2, infra.
- 39 Miziołek, Kowalski 2010 (nota 26), p. 195, fig. 183.
- 40 Justyna Guze, Andrzej Dzieciołowski: *Rysunki i akwarele*. Fundacja Zbiorów imienia Ciechanowieckich, Katalog, Zamek Królewski w Warszawie [Disegni e acquarelli. La Fondazione Ciechanowiecki presso il Castello Reale di Varsavia. Catalogo], Varsavia 1994, p. 308.
- 41 Si veda Andrzej Rottermund: *Echa Rafaela na dworze Stanisława Augusta*, in: *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesiątą rocznicę pracy naukowej* [La fortuna di Raffaello alla corte del re Stanislao Augusto, in: *Festschrift in onore di Aleksander Gieysztor*], Varsavia 1991, pp. 743–751.
- 42 Władysław Tatarkiewicz: *Rzady artystyczne Stanisława Augusta* [Il governo artistico di Stanislao Augusto], Varsavia 1919; id.: *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku*. Architektura i rzeźba [Dell'arte polacca del XVII e XVIII secolo. Architettura e scultura], Varsavia 1966, pp. 465–476.
- 43 Alina Chyczewska: *Malarnia na Zamku Królewskim* [La Bottega di pittura al Castello Reale], in: *Rocznik Warszawski* 6 (1967), pp. 88–122. Va notato, che tra gli insegnanti delle



- Botteghe c'erano, tra gli altri, Bernardo Bellotto, Andrea Le Brun, Jakub Kubicki e Giovanni Cristiano Kamsetzer; tra i loro numerosi allievi si trovavano: Aleksander Kucharski, Mateusz Tokarski, Aleksander Orłowski, Anna Rajecka, Zygmunt Vogel, Kazimierz Wojniakowski. Oltre a numerosi calchi di gesso e stampe i professori e i loro studenti ebbero a loro disposizione una ben fornita biblioteca in cui si trovavano, tra l'altro: »Principes du Dessin par Lairesse, Traité de la Peinture par Richardson, Recherches sur les Egyptiennes, Anatomie du Corps humaine, Ruines et Monuments de la Grèce, Costume des anciens Peuples«.
- 44 Dell'arredamento della Bottega di scultura (Sculptornia) al Castello dà una certa idea il disegno di Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830), artista francese attivo in Polonia tra il 1774 e 1804, conservato nel Museo Nazionale di Varsavia, in cui si intravede un calco del famoso »Gladiatore Borghese« che doveva fungere da modello ai professori di tutte e due le Botteghe – pittorica (Malarnia) e di scultura (Sculptornia) – e ai loro allievi; vedi Miziołek 2005 (nota 25), p. 101, fig. 48.
- 45 Il progetto di fondare tale Scuola e il Museo delle Belle Arti esigeva studi nuovi e più approfonditi; finora nulla eguaglia i ricordati contributi di Tatarkiewicz 1919 (nota 42) e Waźbiński 1989 (nota 29). Si veda anche Tadeusz Mańkowski: O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta [Delle idee sull'arte all'epoca di Stanislao Augusto], in: Mece-nat artystyczny Stanisława Augusta [Il mecenatismo artistico di Stanislao Augusto], a cura di Zuzanna Prószyńska, Varsavia 1976, pp. 64–170.
- 46 Si veda <http://www.christoph-bergmann.de/>.
- 47 Jerzy Miziołek: Villa Laurentina. Arcydziało epoki stanisławowskiej [Villa Laurentina. Il capolavoro dei tempi del Re Stanislao Augusto Poniatowski], Varsavia 2007, p. 21, fig. 2.
- 48 Sull'artista Kościuszko si veda Maria Ludwika Bernhard: Zabytki architektury Rzymu na rysunkach T. Kościuszki [I monumenti di architettura romana sui disegni di T. Kościuszko], in: Zeszyty Naukowe UJ (Prace Archeologiczne, z. 14; Studia z Archeologii Śródziemno-morskiej, fasc. 1), 1972, pp. 115–128.
- 49 Il Settecento a Roma, catalogo della mostra Roma, a cura di Anna Lo Bianco, Angela Negro, Venezia 2005, p. 250–251.

## REFERENZE FOTOGRAFICHE:

Figg. 1, 14: ZKW (Castello Reale di Varsavia). – Fig. 2: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braun-schweig. – Fig. 3: Bernard Andreae: Skulptur des Hellenismus, München 2001, Taf. 144. – Fig. 4: Musei Vaticani. – Fig. 5: © Trustees of the British Museum. – Figg. 6, 10–13: Gabinetto delle Stampe (GR BUW). – Fig. 7: Hubert Kowalski. – Fig. 8: M. Baliszewski. – Fig. 9: Archivio del Museo Nazionale di Varsavia. – Fig. 15: foto dell'autore. – Fig. 16: Museo dei Principi Czar-toryski, Cracovia.