


**Predella** journal of visual arts, n°54, 2023 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

**Collaboratori** / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

## Verso la creazione di una «piccola collezione»: *marchand-amateurs* e antiquari nei carteggi di Bertel Thorvaldsen

*This contribution considers the role of Bertel Thorvaldsen (Copenhagen, 1770-1844) in a perspective that has not yet been adequately investigated, that is as a collector of Italian Old Masters paintings. The paper intends to focus on the relationships maintained by the Danish sculptor with collectors and amateurs, art dealers and artists from all over Europe in the Roman cultural milieu of the early Nineteenth century. Starting from the information that emerges from the rich personal archive of the artist, preserved in Copenhagen, and other private archives, it is possible to reconstruct his network. These relationships allowed Thorvaldsen, about ten years after his arrival in Rome, to create his collection of Italian paintings in a time, first the Napoleonic era and then the Restoration, marked by the placing of a massive quantity of artworks on the Roman market square.*

Per comprendere quali fattori condussero lo scultore danese Bertel Thorvaldsen a guadagnarsi un posto di tutto rispetto nel panorama artistico della Roma del primo Ottocento e ad assemblare una propria raccolta d'arte entrando nelle maglie più strette del mercato artistico dell'Urbe, è necessario anzitutto ripercorrere, seppur brevemente, le tappe salienti della sua rinomata biografia<sup>1</sup>. Thorvaldsen giunse a Roma l'8 marzo 1797, data in seguito rievocata come il suo «compleanno romano», grazie al supporto dell'Accademia Reale di Belle Arti di Copenaghen, dove si era formato sotto l'egida del pittore Nikolaj Abraham Abildgaard. Quello che doveva essere un soggiorno di tre anni si tramutò in realtà in una lunga permanenza e l'artista rimase a Roma per i successivi quarant'anni, rientrando definitivamente in Danimarca solo nel 1838<sup>2</sup>. Nella Città Eterna, egli non solo trovò la propria patria artistica adottiva, ma divenne un personaggio di spicco anche sul piano istituzionale, come denotano i prestigiosi incarichi ricoperti e la nomina a membro dell'Accademia di San Luca sin dal 1808<sup>3</sup>.

Il suo diretto coinvolgimento nelle dinamiche artistiche e del mercato antiquario in città venne però suggellato dalla nomina a Commissario delle Antichità all'interno della Commissione consultiva di Belle Arti formatasi dopo il Congresso di Vienna, posta sotto il controllo del Cardinale Camerlengo Bartolomeo Pacca con il benestare di Pio VII Chiaramonti, presieduta dall'Ispettore Generale delle Belle Arti Antonio Canova e composta da pittori, scultori, archeologi e architetti principalmente affiliati all'Accademia di San Luca<sup>4</sup>. Era stato proprio Canova, il 15 luglio 1816, a proporre la nomina dello scultore danese «di un merito riputatissimo, e che io credo non abbia alcun pezzo antico da vendere»<sup>5</sup>. Queste le parole indirizzate a Thorvaldsen nella lettera inviategli l'8 agosto 1816 dallo scultore di Possagno:

Nella Commissione che il governo si propone per scorta degli oggetti di arte in ampliamento dei Musei Pontifici, Ella vi è assunto, o Signore, in qualità di membro Deputato [...] Raccolte le note de' capi in vendita, volendosi procedere alla ricognizione dei medesimi sopra luogo presso i rispettivi possessori [...] Le ispezioni della Commissione si aggireranno a riconoscere le antichità dei capi, la loro rarità, la originalità, la preziosità loro per ciò che riguarda la erudizione ed il prezzo presuntivo<sup>6</sup>.

Canova non sbagliava nell'affermare che Thorvaldsen non fosse – perlomeno ufficialmente – in possesso di opere antiche da vendere per trarne profitto. Sottovalutava, però, il vasto network romano del danese<sup>7</sup> e i suoi personali interessi come collezionista delle più svariate antichità: calchi di sculture romane, vasi greci, statuette egizie, gemme e cammei, terrecotte, libri, stampe e disegni, accanto a una cospicua quadreria che oggi conta ben quattrocento dipinti<sup>8</sup>. Questi solo alcuni degli oggetti accumulati nel corso del suo lungo soggiorno romano nella cosiddetta Casa Buti, in via Sistina, che l'artista mostrava ad amici e viaggiatori con l'idea di destinarli, un giorno, a una galleria vera e propria<sup>9</sup>. Questo desiderio, di cui si trova traccia nel suo epistolario già a partire dagli anni Venti, si concretizzò solo nel 1829 per volere del principe Christian Frederick, futuro re Christian VIII di Danimarca, che concesse al danese l'erezione, in patria, di un edificio destinato a contenere le sue opere e collezioni<sup>10</sup>. Dieci anni più tardi, dopo il rientro in Danimarca, si diede il via alla costruzione del Thorvaldsens Museum di Copenhagen per adempiere tale scopo: un edificio ultimato nel 1848 che purtroppo l'artista danese, morto nel 1844, non fece in tempo a vedere.

Attingendo al ricco archivio privato dello scultore conservato a Copenhagen – composto da contratti, lettere personali, poesie, resoconti del suo atelier, permessi di viaggio e raccomandazioni, insieme ad appunti vari – è ora possibile tracciare una pista per indagare gli inizi della sua attività come collezionista, mecenate e intermediario, in un complesso viluppo di relazioni con artisti, antiquari, mercanti e restauratori<sup>11</sup>. Infatti, se è vero che nelle dichiarazioni di privati cittadini di Roma in possesso di opere d'arte, ovvero le celebri «assegne» seguite al Chirografo di Pio VII del 2 ottobre 1802<sup>12</sup>, non compare il nome di Thorvaldsen, che all'epoca non aveva ancora raggiunto una stabilità economica<sup>13</sup>, le fonti qui presentate, risalenti a pochi anni dopo, fanno luce sugli esordi della sua attività collezionistica.

Tra i più antichi documenti dell'archivio Thorvaldsen attestanti gli interessi del "Fidia nordico" come collezionista di dipinti antichi c'è un contratto stipulato con Francesco Maria Gentili, un venditore di quadri romano attivo almeno dal

1802, epoca in cui costui dichiarava di possedere una trentina di quadri nella sua abitazione di Palazzo Montemarte al Gesù e «presso altri»<sup>14</sup>. Tale carta (app. 1), datata 1807, sanciva che Thorvaldsen, dopo aver ricevuto in deposito da Gentili un quadro rappresentante «*Amore Trionfante* di Domenichino», dovesse pagare 200 scudi al mercante, per poi, entro il tempo di un anno, fornirgli due disegni di sua invenzione e un suo lavoro in marmo per finalizzare l'acquisto<sup>15</sup>. Qualora tali termini non fossero stati rispettati o Gentili non si fosse ritenuto soddisfatto, egli avrebbe dovuto restituire la caparra allo scultore e quest'ultimo riconsegnare l'opera, rescindendo dal contratto. Sebbene oggi il quadro in oggetto non sia rintracciabile, il contratto è di interesse poiché, oltre a testimoniare una tipologia di contrattazione tra un antiquario e un artista, fornisce altresì delle indicazioni implicite in merito al gusto di Thorvaldsen, che, nonostante le date alte, appare già caratterizzato da un forte apprezzamento per il classicismo emiliano.

Non sappiamo per quali ragioni l'opera non figuri nelle collezioni dello scultore, ma, considerando la scarsa inclinazione dell'artista a tener fede alle tempistiche concordate nei contratti stipulati, non stupirebbe se, banalmente, egli non fosse riuscito a rispettare la scadenza<sup>16</sup>. È senz'altro curioso, però, che l'artista possedesse anche una stampa di traduzione rappresentante proprio il *Trionfo dell'Amore* (fig. 1)<sup>17</sup>, corredata da un'iscrizione che, oltre a indicare quale fosse il soggetto in questione, chiarisce meglio il contesto attorno alla realizzazione della stessa<sup>18</sup>. La stampa, nota in più esemplari, è firmata «Claudius Randon Gallus», nome che torna accanto a quello «Dominic. Zampieri pinxit»<sup>19</sup>. L'opera originale è identificabile nel *Trionfo dell'Amore* oggi al Louvre, eseguita negli ornamenti floreali da Daniel Seghers a Roma tra il 1625 e il 1627 su commissione del cardinale Ludovico Ludovisi, il quale commissionò il soggetto di nostro interesse, ovvero i tre amorini al centro, al Domenichino. Essendo stato acquisito per la collezione di Luigi XIV tra il 1669 e il 1672 non può ovviamente trattarsi del dipinto che Gentili offrì a Thorvaldsen<sup>20</sup>. Dall'opera parigina derivano però almeno due versioni: una a Oxford, giuntavi col legato del generale John Guise già nel 1765, l'altra al Musée des Beaux Arts di Digione, dal lascito di Anatole Devosge, pittore digionese, nel 1850. Dobbiamo immaginare che l'opera proposta a Thorvaldsen dal mercante dovesse essere di simile fattura.

Tornando ai rapporti con il Gentili, questi non parrebbero essersi incrinati dopo la verosimile recessione dal contratto. Il mercante, infatti, tornerà a scrivere all'artista nell'aprile del 1809 (app. 2) allegando alla lettera «un quadretto che è sicuramente originale di Gaspard Pousin», aggiungendo «se le piace lo tenga, ed il prezzo sarà combinato»<sup>21</sup>. Di nuovo, come nel caso presentato poc'anzi, nella

collezione danese non è presente un dipinto che porti un'attribuzione a Gaspard Dughet, detto Poussin per via della parentela con il più noto Nicolas, del quale aveva sposato la sorella a Roma<sup>22</sup>. Eppure, nella lista di opere nota come *Elenco de' quadri* (fig. 2), redatta presumibilmente entro il 1839<sup>23</sup> – un documento fondamentale per ricostruire la storia della collezione e del gusto di Thorvaldsen – risulta esserci più di un «Paese» di «Poussin» non meglio definito<sup>24</sup>. In un secondo inventario, inoltre, redatto in danese e risalente almeno al 1836<sup>25</sup>, è presente «Et Landskab af Casper Poussin bred 1 Al 2 Tom høi 1 Al 7½ Tom», ovvero un paesaggio di Casper Poussin, secondo il sistema di misurazione danese alto 82,34 cm e largo 67,96 cm<sup>26</sup>. Nonostante il consueto scarto di centimetri tra i due diversi sistemi metrici non permetta una identificazione certezza con le opere ancora presenti nella collezione, l'unica opera di formato verticale riconducibile all'artista sarebbe il *Paesaggio* oggi attribuito a Jan Frans van Bloemen<sup>27</sup>. Lo scritto di Gentili, oltre a costituire un (benché labile) appiglio per la provenienza dell'opera, riflette il gusto di Thorvaldsen per i paesaggisti, ben rappresentati nella sua quadreria.

Disponiamo infine di un'ultima lettera del carteggio con Gentili, datata al luglio 1810 (app. 3), in cui il mercante, evidentemente in difficoltà economiche, scriveva allo scultore chiedendo di venire aggiornato «sull'affare dei miei quadri»<sup>28</sup>. Dobbiamo forse immaginare che Thorvaldsen tenesse in deposito dei quadri di Gentili e dovesse decidere se acquistarli o meno, o che agisse come intermediario per altri eventuali acquirenti? Del resto, non sarebbe questo l'unico indizio che spinge a credere in una collaborazione dell'artista con privati per vendere le loro opere.

Avvalora questa ipotesi la lettera di una vedova, Vincenza Tomassi<sup>29</sup> (app. 4), indirizzata ad Anna Maria von Uhden, con la quale Thorvaldsen ebbe una lunga e altalenante relazione amorosa a Roma<sup>30</sup>. Vincenza scriveva all'amica attorno al 1830 inviando una «Madonna», aggiungendo «acciò il Sig[nore] Alberto non si incomodi a venire da me»<sup>31</sup>. Un'opera che, continua la Tomassi, «mandai tempo fa dal Sig[nor] Pietro Camoncini [sic] per farla vedere, e stimare e mi mandò a dire che è bellissima ed è originale che a quel tempo era il meglio pittore che cera [sic]». La vedova si trovava infatti costretta a vendere i beni del marito per necessità economiche, quindi chiedeva ad Anna di poterla mostrare a Thorvaldsen, aggiungendo che anche un certo signor Dornanza la voleva, ma suo marito non era disposto a venderla. Chiudeva la lettera con una richiesta: «nel caso che non facesse per lui mi farebbe gran piacere a farmela vendere a qualcuno». Oggi non ci è dato sapere chi fosse l'(ottimo) autore dell'opera, ma è verosimile che essa si trovi ancora nelle collezioni dell'artista, costellata di rappresentazioni

della Vergine e di sante, come si vedrà.

Vincenza non fu l'unica a rivolgersi all'artista come intermediario per i propri acquisti in quel periodo, come ben certifica una lettera di Gaetano Marozzi (app. 5), mercante di origini ferraresi attivo principalmente tra Pesaro e Roma<sup>32</sup>, che scrisse al nostro attornò alla metà degli anni trenta affinché dei quadri in suo possesso potessero essere «dispensati dalla stessa sua mano alle persone piu capaci intendenti di pit[t]ura che si accostano al di Lei studio come dilet[t]anti, conoscitori altresì le belle arti» e «per godere col suo mezzo gli effetti di vendita a vantaggio»<sup>33</sup>. Il mercante doveva aver allegato anche un elenco, oggi perduto, di quadri che gli appartenevano, custoditi in «via della Pedacchia n. 10», nei pressi dell'Aracoeli. Lusinghiere le parole che il Marozzi riserva a Thorvaldsen, chiedendo appoggio e protezione e menzionando il consiglio ricevuto dal conte Leopoldo Cicognara di rivolgersi all'artista danese. Sappiamo, inoltre, che attornò al 1834 il mercante si trovava a Roma, nel tentativo di vendere dei dipinti in blocco con il suo socio pesarese, Domenico Mazza<sup>34</sup>. La notizia è confermata anche da una lettera di Marozzi del 27 agosto 1834 a Tommaso Minardi, pittore e professore dell'Accademia di San Luca a Roma, il quale probabilmente agiva a sua volta da intermediario per il mercante, o perlomeno valutava le sue opere in commercio<sup>35</sup>. Scriveva il Marozzi di essere «giunto nella determinazione (perché così vogliono le mie presenti circostanze) di vendere [...] a qualunque tenue prezzo i miei tre quadri migliori, cioè due de quali Ella ritiene seco, e quell'altra tavoletta pregevole di Pierin del Vaga»: una vicenda significativa, sulla quale ci si riserva di tornare in altra sede.

A proposito del sopracitato Pietro Camuccini, fratello del più celebre Vincenzo, l'incrocio tra i dati emersi dalla consultazione degli archivi di Copenaghen e le ricerche condotte di recente su questa ineffabile figura di pittore, restauratore e mercante ha consentito di chiarire la provenienza di una delle opere più note della collezione, la *Madonna* del Sassoferrato<sup>36</sup>. Nel febbraio 1815 Camuccini, infatti, scriveva a Thorvaldsen inviandogli un'opera del pittore marchigiano come soddisfacimento di un debito:

vedendo quanto Lei ami giustamente i Quadri di Sasso ferrato, ed avendone io tre mi prendo la Libertà d'inviarle p[er] il Latore del P[resente] un piccolo Esempio del d[etto] autore lusingandomi, che possa farle piacere. Nella Speranza, che mi farà la Grazia di accettarlo, acciò possa in parte sodisfare al mio Obligo [sic.] verso di Lei<sup>37</sup>.

Un'informazione preziosa, sebbene in contraddizione con un'altra autorevole testimonianza, quella della pittrice tedesca Louise Seidler, che nelle sue memorie raccontava di aver visitato l'appartamento di Thorvaldsen nel corso del suo soggiorno romano (1818-1823) in compagnia dello stesso, che le avrebbe «mostrato la sua collezione di quadri, con cui era decorata una stanza del suo appartamento»<sup>38</sup>. Louise ricordava che:

molti buoni quadri di genere adornavano anche la collezione dell'artista. La perla della collezione, però, era una bellissima Madonna del Sassoferrato, che Papa Pio VII aveva regalato al maestro ignaro del suo status di non cattolico e che è stata copiata da me, grazie al permesso di Thorvaldsen. Per quanto mi ricordo, questo quadro era l'unico non moderno che l'artista possedeva, perché non aveva l'abitudine di comprare quadri di vecchi maestri<sup>39</sup>.

Finora la *Madonna* del Sassoferrato era ritenuta, grazie a questa testimonianza, un dono da parte di Pio VII a Thorvaldsen<sup>40</sup>. Un equivoco che oggi siamo in grado di chiarire grazie a un'informazione ricavata dal registro commerciale di Pietro Camuccini, gentilmente segnalatomi da Pier Ludovico Puddu, nel quale è rubricata al n. 306 una «Madonna Originale di Sassoferrato Tela Alto P[almi] 2 O[nce] 2½ L[argo] P[almo] 1 O[nce] 7½», ovvero 49,25cm x 36,25cm<sup>41</sup>. In una successiva nota dello stesso documento, dove sono riepilogate le valutazioni commerciali, si legge che il dipinto, dal valore di «Luigi 10 / 15 / 30» era stato «Venduto o sia regalata a Mr. Torrewaldsen per il ritratto della amazzone»<sup>42</sup>. Una transazione confermata anche dalla sopracitata lettera del *marchand-amateur* nell'epistolario dello scultore. Inoltre, le misure del quadro del Sassoferrato in possesso di Camuccini combaciano perfettamente sia con quelle dichiarate negli inventari antichi conservati presso il Thorvaldsens Museum sia con quelle della tela oggi a Copenaghen (fig. 3)<sup>43</sup>. Lo stesso registro permette infine di chiarire la provenienza di un'altra opera facente parte delle collezioni di Thorvaldsen, ovvero un paesaggio (fig. 4) del pittore fiammingo naturalizzato romano Paul Bril, «regalato a Mr. Torrewaldsen per li restauri»<sup>44</sup>.

Louise Seidler, dunque, aveva ammirato la *Vergine* del Sassoferrato già nella collezione Camuccini nell'appartamento di Thorvaldsen; il legame dell'opera con Pio VII, invece, si deve forse spiegare con la presenza, anche nelle raccolte d'arte pontificie, di un dipinto dell'artista rappresentante lo stesso soggetto, la cosiddetta *Mater amabilis*<sup>45</sup>. La suddetta tela si trovò a Roma per tutto il periodo del suo mandato, dove era annoverata tra i beni privati del Papa nel Palazzo del

Quirinale e vi rimase fino alla sua morte, nell'agosto del 1823, per poi tornare a Cesena assieme al resto delle collezioni Chiaramonti<sup>46</sup>. L'interesse del pontefice verso questa immagine devozionale, che ebbe una notevole fortuna iconografica e venne utilizzata anche a scopi propagandistici negli anni del suo pontificato, è testimoniato dalla commissione, a cavallo del 1808 e del 1809, al pittore e direttore del Museo Capitolino Agostino Tofanelli di un disegno tratto dalla tela seicentesca, dal quale l'incisore Giovanni Folo ricavò una stampa calcografica<sup>47</sup>. Di quest'ultima si conservano tuttora, presso gli eredi della famiglia Chiaramonti, la matrice in rame e la nota di pagamento di 40 scudi a favore di Tofanelli, in data 11 gennaio 1809. Un'incisione (fig. 5) derivata da tale matrice, con l'iscrizione «Ecce ancilla domini», è presente anche nella collezione di stampe del Thorvaldsens Museum (inv. E524)<sup>48</sup>.

Alla luce delle informazioni emerse, ogni dubbio è fugato: al contrario di quanto affermato dalla Seidler, la *Vergine orante* del Sassoferrato non giunse all'artista come dono dal pontefice, bensì dal Camuccini per saldare il suo debito nei confronti del danese, che doveva avergli procurato una statuetta rappresentante un'amazzone (nessun dipinto con tale soggetto, infatti, è presente nel registro) o, in alternativa, doveva aver eseguito un restauro per una scultura. La tela, peraltro, non era l'unico quadro antico in possesso dello scultore, il cui orientamento come collezionista di *Italian Old Masters* almeno a partire dal primo decennio del secolo è appurato dalle fonti sopra citate.

La *Mater amabilis*, inoltre, non è nemmeno l'unico soggetto di carattere religioso presente nella collezione e d'interesse per Thorvaldsen, come emerge da un'altra lettera, stavolta spedita da Palazzo Gabrielli e firmata da Thomas Wyse, ora identificabile con il gentiluomo e politico irlandese (1791-1862) appartenente a una famiglia di antico lignaggio, ricordato per aver (infelicitemente) sposato Letizia Bonaparte, figlia di seconde nozze di Luciano Bonaparte e nipote di Napoleone<sup>49</sup>. I due, marito e moglie dal 1821, vissero per un periodo nel cosiddetto Casino di Viterbo, appena fuori Porta Fiorentina e, evidentemente, anche a Palazzo Gabrielli a Roma (entrambe dimore del principe di Canino Luciano Bonaparte), prima di rientrare in Irlanda nel 1825<sup>50</sup>. Tornando alla lettera, essa è rilevante per diverse ragioni, ma soprattutto perché comprova gli orientamenti collezionistici di Thorvaldsen. Questi dovevano essere noti, in quanto Wyse esordisce con: «avendo inteso che lei cercava una Madonna delle scuole primitive, mi farebbe un sommo piacere se la di lei bontà non sdegnerebbe quella che le mando»<sup>51</sup>. Un desiderio – e un gusto precocissimo per i primitivi – confermato dalla presenza nella collezione di tre opere con questo soggetto: una *Madonna dell'Umiltà* di Lorenzo Monaco<sup>52</sup>, una *Vergine col bambino e cherubini* data all'ambito di Bernardo



di Stefano Rosselli e una copia antica di una *Vergine col Bambino* di scuola pinturicchiesca<sup>53</sup>: purtroppo, però, i documenti non forniscono ulteriori indizi per identificare con certezza l'opera proposta al Nostro dal gentiluomo irlandese, noto per la sua passione per libri e opere d'arte. Apprendiamo, non senza una certa amarezza, la veridicità di questa affermazione in una novella mai pubblicata, scritta in francese da Letizia stessa attorno al 1823, che oggi giace tra le carte della famiglia Wyse, ove si coglie una chiara allusione all'infelice matrimonio tra i due: «he [...] did not admire her as much as the objects d'art which decorated his salons»<sup>54</sup>.

Lo stesso gentiluomo firmava inoltre assieme a tale «Ch. de Chatillon» un'altra missiva diretta a Thorvaldsen, redatta il 13 aprile 1824 in francese e con grafia diversa: «nous foissons nos Sinceres Compliments à M[onsieu]r Torwalsen et nous profitons de Sa complaisance pour le petit Tableau qu'il veut bien Nous confier. M[onsieu]r Torwalsen peut le remettre en toute Sureté au porteur de nôtre Billet»<sup>55</sup>. Le ricerche condotte consentono di identificare il co-mittente in Adrien-Charles de Chatillon (1777-1844), pittore e disegnatore di origini francesi, definito altrove «peintre, ami et conseiller artistique du [...] prince de Canino»<sup>56</sup>. De Chatillon si trovava a Roma dal 1804 al seguito di Luciano Bonaparte e negli anni del suo esilio, fino al 1823, ebbe in cura le sue collezioni d'arte<sup>57</sup>. Noto anche come venditore di dipinti, aveva un atelier in via Margutta a Roma, che Thorvaldsen pare fosse solito frequentare quando «ses bons conseils» venivano richiesti dal francese<sup>58</sup>. La vicenda a cui si fa riferimento nella lettera aggiunge altri punti interrogativi sui rapporti commerciali tra Wyse, De Chatillon e Thorvaldsen, oltre ad aprire una pista tutta ancora da sondare, che necessiterà futuri affondi.

Risulta oramai evidente come l'analisi di una modesta selezione tra gli oltre diecimila documenti conservati nell'archivio dell'artista permetta oggi di mettere maggiormente a fuoco i molteplici ruoli di Thorvaldsen come artista, collezionista e intermediario. È, ancora una volta, una lettera del luglio 1830 a propalare una rara menzione dello scultore alla propria raccolta di oggetti d'arte prima dell'istituzione del museo. Dopo aver espresso i propri ringraziamenti all'artista Giovanni Battista Sanguinetti, del quale aveva acquistato un acquerello tramite il sodale Tommaso Minardi<sup>59</sup>, Bertel affermava infatti che l'opera «forma l'ammirazione di tutti coloro, che lo hanno finora veduto nella mia piccola collezione»<sup>60</sup>, accennando dunque alla propria raccolta con consueta modestia, rappresentativa della sua natura schiva. In realtà, a queste date, come documentato, egli era un collezionista già pienamente affermato sulla piazza mercantile romana.

- 1 Alcuni testi restano imprescindibili per lo studio dell'artista, quali: la (seconda versione della) biografia in quattro tomi di J.M. Thiele, *Thorvaldsens Ungdomshistorie. 1770-1804*, vol. I, Copenhagen, 1851; *id.*, *Thorvaldsen i Rom. 1805-1819*, vol. II, Copenhagen, 1852; *id.*, *Thorvaldsen i Rom. 1819-1839*, vol. III, Copenhagen, 1854 e *id.*, *Thorvaldsen in Copenhagen. 1839-1844*, vol. IV, Copenhagen, 1856; B. Jørnæs, *Bertel Thorvaldsen. La vita e l'opera dello scultore*, Roma, [1993] 1997 e, da ultimo, S. Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, Cinisello Balsamo, 2015, con bibliografia.
- 2 Durante il soggiorno romano intraprese solo un viaggio in Danimarca via terra, con diverse tappe, dall'estate del 1819 fino a quella del 1820. Dopo il rientro a Copenaghen, riattraversò l'Europa da maggio a settembre del 1841 per giungere a Roma e occuparsi del suo atelier, dove si fermò fino all'autunno del 1842. Cfr. Jørnæs, *Bertel Thorvaldsen*, cit., pp. 129-143, 230-238.
- 3 E. Debenedetti, *Il ruolo di Thorvaldsen nell'ambito delle istituzioni culturali a Roma*, in *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*, a cura di P. Kragelund e M. Nykjaer, Roma, 1991 («Analecta Romana Instituti Danici», Supplementum XVIII), pp. 45-57 e E. Sammling, *Relations between the Danish Academy of Fine Arts and the Accademia di S. Luca in Rome during the eighteenth and early nineteenth centuries*, in «Analecta Romana Instituti Danici», XXXIV, 2012, pp. 159-173, in part. pp. 164-166.
- 4 M. Nuzzo, *La tutela del patrimonio artistico nello Stato Pontificio (1821-1847). Le commissioni ausiliarie di Belle Arti*, Padova, 2010, pp. 8-10; L. Cattaneo, «La speciale protezione delle Belle Arti». La Commissione Consultiva Generale di Antichità e Belle Arti al tempo di Leone XII, in *Governo della Chiesa, governo dello Stato. Il tempo di Leone XII*, a cura di R. Regoli, I. Fiumi Sermattei, M.R. di Simone, Ancona, 2019 («Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», n. 256), pp. 283-328.
- 5 La lettera è trascritta in A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, 1864, p. 248 e citata in O. Rossi Pinelli, *Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 13-14, 1981, pp. 41-56, cit. p. 52.
- 6 ATM, m4 1816, nr. 31. Lettera citata anche in D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, cit., p. 248 e *Antonio Canova. Epistolario (1816-1817)*, a cura di H. Honour, P. Mariuz, vol. I, Roma, 2002, pp. XXIX, 353.
- 7 All'importante ruolo degli artisti nel mercato artistico fa riferimento anche Valeria Paruzzo (che desidero ringraziare per gli innumerevoli scambi di opinione e per i suoi suggerimenti, sempre preziosi) nel saggio contenuto nel presente volume.
- 8 Sulla figura di Thorvaldsen come collezionista e conoscitore di antichità si veda da ultima K. Bøggild Johannsen, *Bertel Thorvaldsen – Der Antikensammler in Bertel Thorvaldsen und Ludwig I. Der dänische Bildhauer in bayerischem Auftrag*, catalogo della mostra (Monaco, Glyptothek, 27 gennaio – 25 luglio 2021), a cura di F. Knauß, Monaco, 2021, pp. 194-205, con bibliografia.
- 9 S. Susinno, *Artisti a Roma in età di Restaurazione. Dimore, studi e altro*, in *Ateliers e case d'artisti nell'Ottocento*, atti del seminario (Volpedo, 3-4 giugno 1994) a cura di A. Scotti Tosini, L. Giachero, P. Pernigotti, Voghera, 1998, pp. 59-70, in part. p. 69 e S. Miss, *Dimore Storiche di Bertel Thorvaldsen*, in *Abitare il museo. Le case degli scultori*, atti del terzo convegno internazionale sulle gipsoteche (Possagno, 4-5 maggio 2012), a cura di M. Guderzo, Crocetta del Montello, 2014, pp. 51-60.
- 10 S. Miss, *Thorvaldsens Museum. Fra Rom til København*, in «Meddelelser fra Thorvaldsens Museum», 1998, pp. 16-24.

- 11 L'intervento nasce in seno al progetto di dottorato di chi scrive, intitolato *Antichi maestri italiani al Thorvaldsens Museum di Copenaghen: il collezionismo di un artista danese nella Roma di inizio Ottocento*, presso l'Università degli Studi di Trento, seguito da Alessandra Galizzi Kroegel e Aldo Galli.
- 12 Archivio di Stato di Roma (ASR), Camerale II, Antichità e Belle Arti, b. 7, fasc. 200; i documenti sono stati interamente trascritti in D. Borghese, *L'editto del cardinale Doria e le assegni dei collezionisti romani*, in *Caravaggio e la collezione Mattei*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 4 aprile – 30 maggio 1995), a cura di R. Vodret, Milano, 1995, pp. 73-116. Sul Chirografo, promulgato nell'editto del cardinale Giuseppe Maria Doria Pamphili – il commissario Carlo Fea come reale autore – si rimanda a O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle «Belle Arti»*, in «Ricerche di storia dell'arte», 8, 1978-1979, pp. 27-42; V. Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Roma, 2004, pp. 72-77.
- 13 Il *Giasone col vello d'oro* eseguito nel 1803 dallo scultore per Thomas Hope è infatti considerato uno spartiacque nella carriera dell'artista, cfr. S. Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, Cinisello Balsamo, 2015, pp. 22-33.
- 14 Borghese, *L'editto del cardinale Doria*, cit., pp. 102-103.
- 15 ATM, m28, nr. 35,1.
- 16 Il caso forse più clamoroso è la commissione del fregio di Alessandro Magno da parte di Giovan Battista Sommariva, che il mecenate non farà mai tempo a vedere, cfr. S. Tonni, *“Si ricordi, che vivo e vivrò in esso”. Il Fregio di Alessandro nelle lettere di Sommariva a Thorvaldsen*, in *Thorvaldsen a Villa Carlotta*, Milano, 2022, pp. 38-49.
- 17 Inv. E294. La vasta collezione di 5.000 incisioni costituita da Thorvaldsen meriterebbe a sua volta uno studio più approfondito, così come le relazioni tra le stampe e i dipinti da lui posseduti.
- 18 La dedica fu confezionata in occasione del matrimonio di Jean Baptiste Colbert (Reims, 1619-1690), Marchese di Seignelay e segretario di Stato dal 1651 al 1690, che nel 1679 era convolato a nozze con Catherine Thérèse Goyon de Matignon (1662-1699), cfr. *La vie de Jean-Baptiste Colbert, ministre d'état, sous Louis XIV, roy de France*, Köln, 1695.
- 19 Claude Randon (Pontoise 1640 circa – Roma 1704) fu un incisore attivo a Reims trasferitosi a Roma, dove operò con l'editore Giovanni Giacomo de Rossi, attivo dal 1638 al 1691, si vedano U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907-1942*, XXVIII, Leipzig, 1934, p. 6 e C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. III, Paris, 1854, p. 286.
- 20 Da ultimo *Poussin et Dieu: la fabrique des saintes images, Rome-Paris, 1580-1660*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2 aprile – 29 giugno 2015), a cura di O. Bonfait, S. Guégan, Paris, 2015, p. 202.
- 21 ATM, m2 1809, nr. 10.
- 22 Sul pittore si rimanda a M.-N. Boisclair, *Gaspard Dughet. Sa vie et son Oeuvre. (1615-1675)*, Paris, 1986.
- 23 ATM, gml, nr. 1. La data si determina in base al dipinto più recente qui citato, *Il monastero italiano sulle montagne*, inv. B76, firmato da Francesco Diofebi nel 1839, cfr. anche K. Bott, *Thorvaldsens in Italien gesammelte Gemälde*, 2016, <<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/thorvaldsens-in-italien-gesammelte-gemaelde>> (ultimo accesso 7 novembre 2023)

- 24 I due paesaggi, una volta convertiti dal sistema di misurazione antica, in palmi romani architettonici, misurano rispettivamente 96,64cm x 133,8cm (n. 190), 70,62cm x 55,76cm (n. 193) e 92,92cm x 126,38cm (n. 195). Si è preso come riferimento per le conversioni in centimetri le *Tavole di ragguaglio fra le misure e pesi dello Stato Pontificio colle misure e pesi del sistema metrico*, Roma, 1837, p. 26, dove 1 palmo è pari a 22,35cm e 1 oncia, di conseguenza, a 1,86cm; si veda anche A. Martini, *Manuale di metrologia; ossia, misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, 1883, p. 596, dove si apprende che tali misure erano in vigore almeno dal 1811.
- 25 ATM, gml, nr. 2. Anche in questo caso la cronologia è determinata dalla datazione di alcune opere qui elencate.
- 26 Nelle unità di misura danesi 1 tomme equivale a 2,615cm e 1 alen a 62,73cm, cfr. P. Thestrup, *Pund og alen: danske mål- og vægtenheder fra 1683-reformen til idag*, København, 1991.
- 27 Inv. B49.
- 28 ATM, m2 1810, nr. 20.
- 29 Il 15 novembre 1830 Vincenza aveva inviato una lettera a Thorvaldsen definendosi «vedova della bona memoria di Giovanni Battista Tomassi» (altrove Tommasi, cfr. ATM, m26 I, nr. 84) per chiedere all'artista un sostegno economico per lei e la figlia, cfr. ATM, m15 1830.
- 30 Anna Maria, nata Magnani, sposata dal 1795 al 1799 con Wilhelm von Uhden, archeologo tedesco e inviato prussiano alla corte, fu la compagna di Thorvaldsen a Roma per circa vent'anni e, anche se i due non ufficializzarono mai il loro rapporto, la coppia ebbe due figli: Elisa Sophie Charlotte Thorvaldsen (1813-1870), nominata nella lettera come «Lisetta», e Carlo Alberto, primogenito, che morì all'età di soli cinque anni (1806-1811), cfr. E. Hannover, *Thorvaldsen og Anna Maria v. Uhden*, in «Politiken», 2 aprile 1901.
- 31 ATM, m30 II, nr. 79.
- 32 Su questa figura si rimanda a M.M. Paolini, *Domenico Mazza e le sue fortunate incursioni nel mercato artistico romano*, in *Arte venduta. Mercato, diaspora e furti nelle Marche in età moderna e contemporanea*, a cura di B. Cleri e C. Giardini, Ancona, 2016, pp. 141-163, in part. 147-152.
- 33 ATM, m26 I, nr. 63.
- 34 Paolini, *Domenico Mazza e le sue fortunate incursioni*, cit., pp. 147-152.
- 35 ASR, *Famiglie e Persone, Minardi Tommaso e Ovidi Ernesto*, b. 2.
- 36 Per Pietro Camuccini si rimanda al contributo di Pier Ludovico Puddu nella presente monografia, ringraziando l'autore per la sua generosità. Si veda anche P.L. Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day artisti e mercanti di quadri nella Roma di fine Settecento. Strategie e dinamiche commerciali*, Roma, 2020.
- 37 ATM, m4 1815, nr. 3; lettera citata anche in C. Omodeo, *Le peintre romain Vincenzo Camuccini (1771-1844)*, tesi di dottorato, Université Paris-Sorbonne, École doctorale Histoire de l'art et archéologie/Centre André Chastel, 2011, relatore B. Jobert, cit. p. 1484.
- 38 *Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler (geboren zu Jena 1786, gestorben zu Weimar 1866)*, a cura di H. Uhde, Berlin, 1874, cit. pp. 382-383.
- 39 *Ibidem*. La pittrice non fu l'unica a chiedere il permesso di realizzare una copia dell'opera al suo possessore: la stessa richiesta in merito a «si prezioso quadretto» verrà avanzata dal pittore Andrea Pozzi nel gennaio 1828, cfr. ATM, m13 1828, nr. 13.
- 40 La mostra *Longings. Thorvaldsen's Italian paintings*, curata da Laila Anita Skjøthaug (a cui va la mia riconoscenza per i numerosi scambi di opinioni) e allestita presso il Thorvaldsens

Museum di Copenaghen nel 2021 dedicò un approfondimento proprio alla *Vergine orante* del Sassoferrato, restaurata per l'occasione, cfr. L. Skjøthaug, *En særlig gave fra Pius 7. til Thorvaldsen*, in «Sfinx», 4, n. 1, 2021, pp. 46-47; L. Skjøthaug, *Longings. Thorvaldsen's Italian paintings*, København, 2022, pp. 18-19.

- 41 Archivio degli Eredi Camuccini a Roma (AEER), fasc. 37.
- 42 L'attività di Thorvaldsen come restauratore di sculture antiche, del resto, è ben nota, a partire dal celebre restauro dei marmi di Egina per Ludwig I di Baviera (1816-1818).
- 43 Nell'*Elenco dei quadri*, (ATM, gml, nr. 1) figura come «60. Testa della Madonna di Sassoferrato: altezza p[almi] 2 e o[nce] 2 x larghezza p[almo] 1 e o[nce] 8», ovvero 48,32cm x 37,18cm; nell'*Inventario n. 2*, (ATM, gml, nr. 2), invece «11 – En Madonna af Sassoferata bred 16 Tom høi 20 Tom» pari a 52,30cm x 41,84cm.
- 44 L'opera rappresentante un *Paesaggio con figure* (inv. B400), 76,20cm x 108,80cm, è tuttora attribuita a Paul Brill. Nell'*Elenco dei quadri*, (ATM, gml, nr. 1), risulta esserci «25. Paesaggio di Paul Brill: altezza p[almi] 3 e o[nce] 5 larghezza p[almi] 4 e o[nce]10», corrispondente a 77,50cm x 109,00cm, mentre nell'*Inventario n. 2*, (ATM, gml, nr. 2), «24 – Et Landskab af Paul Brill bred 1 Al 22 Tom høi 1 Al 8 Tom», pari a 83,65cm x 120,26cm, con la solita differenza di centimetri dovuta alla conversione e al diverso sistema di misurazione, cfr. nota 24.
- 45 P. Rosazza-Ferraris, *Fortuna del Sassoferrato nel collezionismo europeo del XVIII e XIX secolo*, in *Il Sassoferrato: la devota bellezza: con i disegni della Collezione Reale Britannica / devout beauty: with drawings from the British Royal Collection*, catalogo della mostra (Sassoferrato, Palazzo degli Scalzi, 17 giugno – 5 novembre 2017), a cura di F. Macé de Lépinay, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 60-77, in part. p. 72.
- 46 *Il Sassoferrato: un preraffaellita tra i puristi del Seicento*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Comunale d'Arte, 16 maggio – 25 ottobre 2009), a cura di M. Pulini, Milano, 2009, pp. 86-89 e S. Papetti, *Il pittore dei papi. Dipinti del Sassoferrato appartenuti a Clemente XIV, Pio VII e Pio IX*, in *Il Sassoferrato: la devota bellezza*, cit., pp. 16-25, in part. p. 20-22.
- 47 Rosazza-Ferraris, *Fortuna del Sassoferrato nel collezionismo*, cit., p. 72. Sui rapporti tra Tofanelli e Pio VII, invece, si veda in ultima battuta V. Lisanti, *Agostino Tofanelli. Artista e direttore dei Musei Capitolini durante la Restaurazione*, Roma, 2023, pp. 19-22.
- 48 Sulla fortuna della stampa si veda anche I. Fiumi Sermattei, *“La réputation d'un Raphaël d'oratoires”. Fortuna critica e visiva del Sassoferrato nei primi anni della Restaurazione Pontificia*, in *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, a cura di I. Miarrelli Mariani et alii, Roma, 2022, pp. 333-339, in part. p. 335.
- 49 A riprova di ciò, «Donna Letizia Wyse» scriveva a Thorvaldsen in data imprecisata da «Palazzo Altoviti Ponte S. Angelo» per rimandare la propria visita al suo atelier prevista per la mattinata stessa e sperando che l'artista le concedesse di recarvisi con degli amici la settimana successiva «en faveur de l'ancienne connaissance», cfr. ATM, gmVII, nr. 59.
- 50 «In 1821, he returned to Italy, and there, at Canino, married a daughter of Lucien Bonaparte. Equal opportunities were now afforded him of gratifying his tastes [...] in the prosecution of inquiries and speculations relative to antiquities, painting, & c. during the winter in Rome», cfr. J. Saunders, *Saunders' portraits and memoirs of eminent living political reformers*, London, 1840, cit. pp. 106-107. Proprio a Palazzo Gabrielli a Roma Thorvaldsen, in quanto commissario, era stato chiamato per un sopralluogo in vista di una richiesta di licenza di esportazione di 97 vasi etruschi da parte di Luciano Bonaparte nell'aprile 1830, ATM, m15 1830, nr. 55. A sostegno dell'identificazione di Wyse, si veda anche la lettera in italiano

- inviata dal gentiluomo al nostro il 3 settembre 1836 (ATM, m21 1836, nr. 46) dal Manor di S. John a Waterford, l'abitazione di famiglia in Irlanda (in cui però lo scrivente fa riferimento a quella che era la sua «dimora a Roma»). Nell'epistola veniva raccomandato tale Bowring, in viaggio in Italia, da identificare con John Bowring: politico britannico e membro, insieme a Wyse e ad altri, del Select Committee on Arts and Manufactures della Royal Academy of Arts di Londra, stabilito il 14 luglio 1835, cfr. M. Quinn, *The Invention of Facts: Bentham's Ethics and the Education of Public Taste*, in «Revue d'études benthamiennes», 9, 2011, p. 9, <<http://journals.openedition.org/etudes-benthamiennes/346>> ultimo accesso 23 maggio 2023.
- 51 ATM, gmVI, nr. 73.
- 52 V. Schmidt, *Dittico di Copenaghen-Amsterdam* (scheda 40a), in Lorenzo Monaco. *Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 9 maggio – 24 settembre 2006), a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze, 2006, pp. 220-223.
- 53 Salvo qualche sporadica menzione nella bibliografia dei singoli artisti ivi rappresentati, il nucleo più antico della collezione ha finora attirato solamente l'attenzione di K. Madsen, *Gamle Italienske billeder i Thorvaldsens Museum*, in «Kunst organ for Dansk Kunst of Kunsthåndværk», II, 1900 e H. Olsen, *Italienske malerier frå det 15. og 16. århundrede i Thorvaldsens Museum*, in «Meddelelser fra Thorvaldsens Museum», 1965, pp. 50–63, con bibliografia.
- 54 E. Holt, *The Marriage of Thomas Wyse and Letitia Bonaparte*, in «Decies», 11, maggio 1979, pp. 4-12, cit. p. 6.
- 55 ATM, m9 1824, nr. 30.
- 56 N. Hubert, *Jean-Baptiste-François Bosio, peintre monégasque (1764-1827)*, in «Annales Monégasques», n. 10, 1986, pp. 105-148, in part p. 109.
- 57 Luciano Bonaparte. *Le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, a cura di M. Natoli, Roma, 1995, p. 300, nota 130; B. Edelein-Badie, *La collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Paris, 1997 («Notes et documents des musées de France», 30), pp. 70, 118, 122-123 e N. Jeffares, *Charles de Châtillon, comte de Vaujours*, in *Dictionary of pastellists before 1800*, London, 2006; online edition, 2010, <<http://www.pastellists.com>> ultimo accesso 23 settembre 2023.
- 58 ATM, gmVII, nr. 25.
- 59 ATM, m16 1831, nr. 71. A parte della corrispondenza tra Sanguinetti e Thorvaldsen accenna C. Zappia, *Vicende e presenze nell'Umbria del XIX secolo*, in *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci; Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso; Orvieto, Palazzo Coelli; Terni, Palazzo Montani Leoni; Spoleto, Museo Civico; Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 23 settembre 2006 – 7 gennaio 2007), a cura di F. F. Mancini, C. Zappia, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 23-37, in part. p. 29. Si rimanda infine al già citato carteggio in ASR, Famiglie e Persone, Minardi Tommaso e Ovidi Ernesto, b. 2, per le vicende relative all'acquarello, a partire dalla lettera di Sanguinetti a Minardi, l'8 ottobre 1830, in cui l'autore afferma di lavorare all'opera per Thorvaldsen. Questa fu poi spedita da Perugia a Roma l'11 giugno 1831, in «un tubo di latta involto in una tela contenente il S. Gio[vanni] per Sig[no]r Cav[alier] Thorvaldsen», come si apprende da un'altra lettera di Sanguinetti a Minardi, datata 14 giugno 1831
- 60 Biblioteca Comunale "A. Saffi", Forlì (BCFo), Raccolte Piancastelli, *Sezione Autografi del secolo XIX*, b. 195, *ad vocem*, la cronologia delle altre lettere (cfr. nota precedente) suggerisce che probabilmente la data sia errata e vada letta invece come 1831. Il dipinto di Sanguinetti e la lettera sono citate in J.B. Hartmann, *Alcune lettere romane riguardanti lo scultore Bertel*

*Thorvaldsen*, in *Thorvaldsen a Roma. Documenti inediti*, a cura di J.B. Hartmann, Roma, 1959, pp. 47–63, in part. pp. 51-52 e in E. Di Majo, S. Susinno, *Predica di San Giovanni Battista*, in *Bertel Thorvaldsen scultore danese a Roma 1770-1844*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 1989 – 28 gennaio 1990), a cura di E. Di Majo, B. Jørnæs, S. Susinno, Roma, 1989, pp. 276-277, cat. n. 145.

## Appendice documentaria

### App. 1

Con la presente Apoca privata da Valore come pubblico, e Giurato Istrumento Noi Sottoscritti ci obblighiamo cioè lo Alberto Thorvaldsen avendo ricevuto un Quadro in Deposito rappresentante Amore Trionfante di Domenichino, e del quale lo devo Sborsare nel ricevere il med[esim]o Scudi Duecento in Mano di Franc[esc]o Maria Gentili possessore del Med[esimo] e poi nel tempo di un Anno dalla data della p[rese]nte dare al sud[dett]o Gentili Due Disegni a mia Scelta, e di mia invensione, ed un Mio Lavoro in Marmo parimente a mia libera scelta, quali mie produzioni Serviranno per il totale pagamento del Sud[dett]o Quadro, ed allora quando lo averò fatto il Modello del Sud[dett]o Marmo nel termine di due mesi. Parimente della data della presente il menzionato Gentili non ne fosse contento, allora dovrà egli restituire li sud[dett]i Scudi Duecento, ed lo riconsegnargli il sud[dett]o Quadro, e rescindere dal Contratto

In fede Roma questo di Aprile 1807

### App. 2

Per L'III[ustrissi]mo Sig[no]r Alberto Torv-vans [sic]  
Sig[no]r Sig[no]r III[ustrissi]mo  
Sue mani

III[ustrissi]mo Sig[no]r Alberto

Mi è capitato un quadretto che è sicuramente originale di Gaspare Poussin

Se le piace lo tenga, ed il prezzo sarà combinato facendomi sapere se oggi vole venire da me ò pure se vole che io venga dá lei per trovarlo

Se non lo vole potrà rimandarlo, e sono in tanto il suo Affez[ionatissi]mo ed Oblig[atissi]mo Serv[itor]e ed Amico

Franc[esc]o M[ari]a Gentili

Casa li 18 Ap[ri]le 1809



App. 3

Ill[ustrissi]mo Sig[no]r [...] Col[endissi]mo

Sono stato tre volte compresa questa mattina in conformità del convenuto ieri sera col suo Amico per risapere[?] da V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]mo qualche cosa sull'affare de miei quadri Giacchè Ella av[u]to della B[o]ntà per mè la prego quanto vi e graso[?] di procurarmi una sollecita risposta specialmente che in questo momento io faciliterò per essere un momento per mè di bisogno

In questa occasione la prego di fornirmi di qualche suo veneratissimo comando in tutto ciò che può essere di mia sufficienza, mentre pieno di stima e di rispetto passo a rassegnarmi qual sono

Di V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma

Umil[issi]mo

D[e]v[otissi]mo Obbl[igatissi]mo Serv[itor]e

Franc[esc]o M[ari]a Gentili

Casa/li 14 Luglio 1810

App. 4

Stim[atissim]a Sig[nor]a Anna Maria

Gli mando la Madonna acciò il Sig. Alberto non si incomodi a venire da me che lo vedo difficile, gli potrà dire che io la mandai tempo fa dal Sig[no]r Pietro Camoncini per farla vedere e stimare e mi mandò a dire che è bellissima ed è originale che a quel tempo era il meglio pittore che cera e mi disse di più che andassero da lui che avrebbe detto lostesso e mi disse che meno di quindici cechini non lavessi data che e Costata qualche Cosa ma io siccome mi ritrovo in bisogno non sto alla stima se facesse per il Sig[nor] Dornanza Con Lui non ci sarebbe che dire a tempo di mio marito lui la voleva ma mio marito non la voleva vendere nel Caso che facesse per lui mi farebbe gran piacere a farmela vendere a qualquono scusi lincomodo che gli do e me lo saluti Caramente assieme a Lisetta e con Salutare anche lei resto Sua amica

Vincenza Tomassi

App. 5

Al Nobil Sig[no]r Cavaliere Alberto Torvalsen

Pregiatissimo Sig[no]r Cavaliere

Eccogli li vilietini promessi indicativi li quadri che mi appartengono, esistenti in via della Pedacchia N[umero]. 10. p[er] questi stessi piccoli elenchi sono a raccomandarmi alla di Lei bontà onde pos[s]ano essere dispensati dalla stessa sua mano alle persone piu capaci intendenti di pit[t]ura che si accostano al di Lei studio come diletanti, conoscitori altresì le belle arti. In essi quadri troverano il gusto de vari secoli, insieme con quello de piu celebri Pittori che si sono distinti, e che si hanno meritati la stima ed oppinione universale dalle piu colte Nazioni.

In Lei per tanto pongo tutte le mie speranze possibili per godere col suo mezzo gli effetti di vendita a vantaggio allorchè potessi conseguire il di Lei favore la di Lei assistenza a cui è [...] indirizzato il mio scopo.

Stimo migliore di qualunque altro in Roma il suo apoggio, la sua protezione, e passo chiamarmi felice e fortunato abbastanza se si contenta di farmene di essa dono come non o dubitarne. A questo sentimento conviene con me anco il Sig[no]r. Conte Cicognara, quale mi scrisce quanto basta per persuadermene abbondevolmente.

Sono presso che zero le offerte di quella servitu che vorei protestarli in riconoscenza in riconoscenza delle adesione riferita, nondimeno non so ometterle come parte che stà a fargli conossere il mio agradimento La mia riconoscenza, e il profondo rispetto con cui mi vanto di segnarmi ratificando che sono suo

Umilissimo Obbligatissimo Servitore Gaetano Marozzi



Fig. 1: Claude Randon, *Trionfo dell'Amore*, XVII secolo, incisione tratta da Domenico Zampieri detto il Domenichino. Copenaghen, Thorvaldsens Museum, inv. E294. Foto: Helle Nanny Bendstrup, su concessione del Thorvaldsens Museum.





Fig. 3: Paul Bril, *Paesaggio con figure*, 1595-1600 circa, olio su tela. Copenaghen, Thorvaldsens Museum, inv. B400. Foto: Ole Haupt, su concessione del Thorvaldsens Museum.





Fig. 4: Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Vergine orante*, XVII secolo, olio su tela. Copenaghen, Thorvaldsens Museum, inv. B16. Foto: Jakob Faurvig, su concessione del Thorvaldsens Museum.



Fig. 5: Giovanni Folo, *Mater amabilis*, 1809 circa, incisione su rame (incisione su disegno di Agostino Tofanelli tratto da Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato). Copenaghen, Thorvaldsens Museum, inv. E524. Foto: Helle Nanny Bendstrup, su concessione del Thorvaldsens Museum.