

L'AMBASCIATA D'ITALIA A VIENNA



L'AMBASCIATA D'ITALIA A VIENNA

DE LUCA EDITORE
1987

in copertina: Nicola Mario Rossi (attr.), *Liberazione di Vienna dai Turchi*, part.

Palazzo Metternich, sede dell'Ambasciata d'Italia in Austria, contiene rilevanti collezioni d'arte: pittura, scultura, reperti archeologici, mobili e arredamenti. Ma non essendo finora note le attribuzioni, se non di pochissimi pezzi, era per il visitatore impossibile stabilire un dialogo con l'ambiente.

La grande sensibilità del Ministero degli Affari Esteri, Direzione Generale Relazioni Culturali, ha permesso di realizzare il presente volume, che rianima il luogo di maestri, artisti e personaggi nel volgere degli eventi storici di piú secoli.

L'iniziativa è stata sposata con entusiasmo, e per questo va a lui riconoscente gratitudine, dal prof. Oreste Ferrari, Direttore dell'Istituto per il Catalogo e la Documentazione del Ministero per i Beni Culturali, che ha donato la campagna fotografica e opera di maestranze specializzate, oltre a provvedere all'indirizzo di impostazione.

Gli si affianca nel merito la storica dell'arte dr. Serenita Papaldo, dello stesso Ministero, prodigatasi a lungo in non facili ricerche per portare a compimento l'intera lettura tecnica delle opere e la redazione del testo, fondendo nella sua opera storia e storia dell'arte, appassionata sensibilità e comprensione di epoche, stili, uomini e vicende.

L'essersi individuata nelle collezioni una cospicua entità di opere provenienti dal Piemonte ha dato occasione alla torinese San Paolo Bank Austria, diretta a Vienna dal disponibilissimo e solerte amico dr. Piero Zaino, di contribuire in modo sostanziale alla stampa del volume, compiendo un atto munifico nella tradizione dei nostri banchieri piú avveduti e mecenati, per il quale pure è qui da esprimere tutta la gratitudine.

Ringraziamento va esteso a tutti gli enti e organizzazioni culturali italiani ed austriaci che hanno con liberalità e comprensione aperto archivi, schedari, raccolte, per consentire la piú accurata lettura tecnica.

Il Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Vienna, prof. Lorenzo Gabetti, ha dall'inizio al compimento seguito la crescita del libro con atavica cultura di umanista e germanista, contribuendo in via determinante a questo che si può considerare un significativo recupero culturale per il patrimonio storico-artistico in Italia ed in Austria.

Girolamo Nisio

Le rappresentanze diplomatiche dei Paesi di piú elevato spessore culturale sono universalmente riconosciute quali portatrici di messaggi che, ampliando la sfera delle specifiche e sovente circostanziate funzioni istituzionali, trasmettono i rispettivi connotati di civiltà, di storia nel senso piú profondo: e ciò non soltanto per le molteplici attività che quelle rappresentanze medesime promuovono e realizzano, bensí pure, e in modo frequentemente assai significativo, per la loro stessa oggettiva "presenza".

Per lunga tradizione le rappresentanze italiane hanno saputo svolgere quella che, al di là della giusta affermazione del prestigio nazionale, va valutata come consistente e durevole espressione di qualcosa che, per altro, è ben piú del pur squisito "gusto" formale, ma è la impronta di comportamenti adusati alla frequentazione di testimonianze d'archeologia e d'arte.

Il fatto stesso che l'aspetto con cui si presentano tante nostre sedi non sia il frutto di una determinata e artefatta progettazione di tipo decorativo, ma risulti quasi come da una vissuta e variamente personalizzata sedimentazione, dalla successiva cura di tanti diplomatici, ben dimostra la non occasionabilità di quell'aspetto medesimo e lo qualifica, piuttosto, come facies, che armonicamente sa riassorbire anche quei condizionamenti che spesso sono determinati dai diversi caratteri architettonici di tante sedi.

C'è dunque una specie di storia interiore della loro facies, sostanziata dalle vicende non meno che dalle singole e varie oggettività artistiche che di fatto la compongono.

Di tutto questo, in genere, si ha piú la percezione che la cognizione reale: anche per la scarsità di documentazioni che si sollevino dal livello della illustrazione, magari anche fastosa editorialmente, e però non piú che sommaria.

Gli attuali e tanto piú affinati livelli di sensibilità e di conoscenza dei fenomeni artistici, ai quali neanche piú si accostano invero solo limitate élites, *reclamano ormai meno approssimative informazioni su quelle porzioni del patrimonio culturale nazionale di cui appunto le residenze diplomatiche costituiscono tangibile segno.*

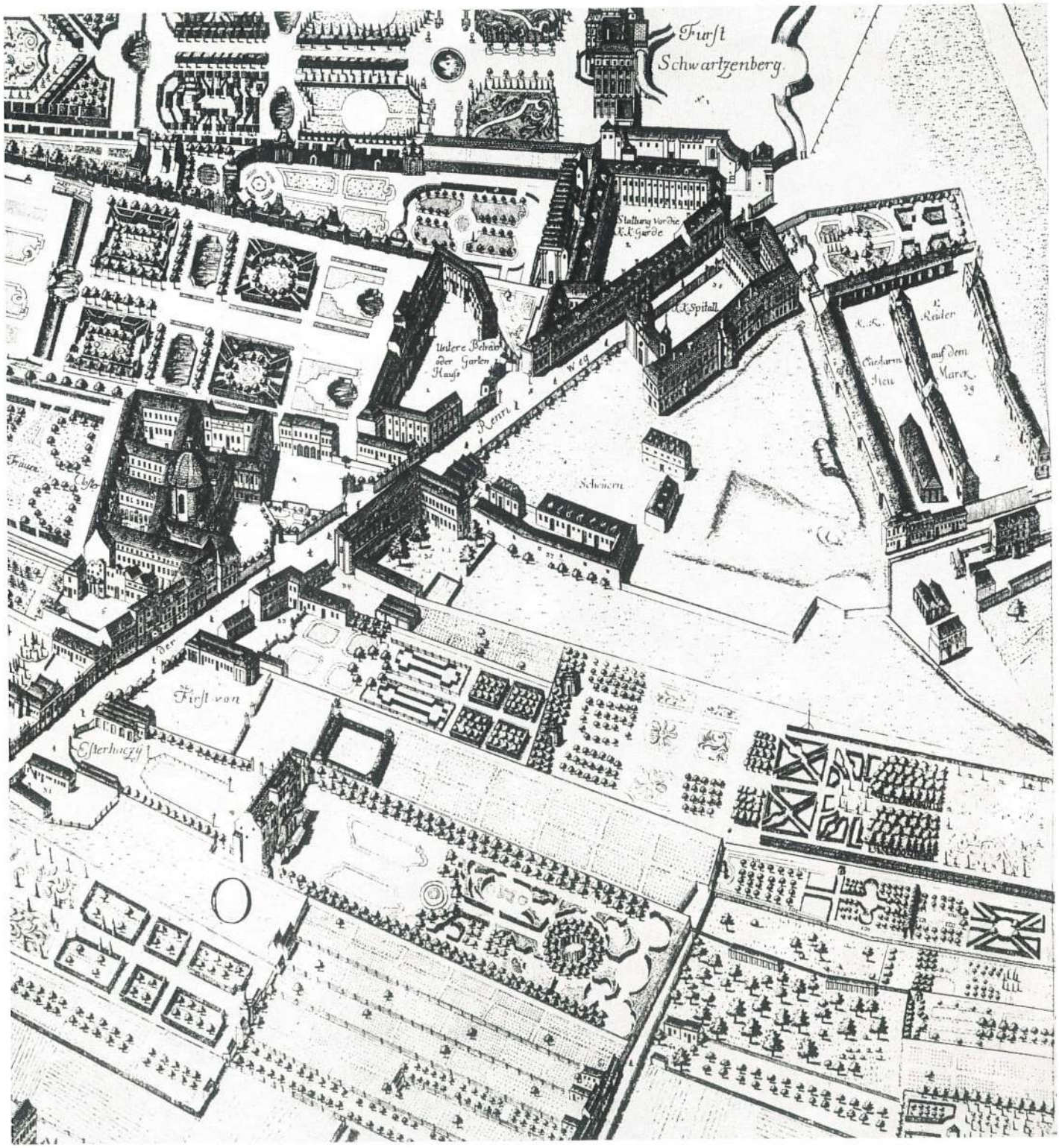
È dunque del tutto benemerita, per molteplici riguardi, l'iniziativa presa dall'Ambasciatore della Repubblica Italiana a Vienna, Girolamo Nisio, e tanto favorevolmente secondata dal Ministero degli Affari Esteri, di far pubblicare uno studio dettagliato – non un semplice itinerario illustrato – su quella residenza che già per la sua sede, il Palazzo che fu del Cancelliere Metternich, tanto è legata alla nostra storia ed alla nostra cultura. Si

viene cosí a corrispondere anche a quei compiti di promozione culturale che, come si diceva, sono intrinseci ad una lunga tradizione. Si viene anche a meglio definire la consistenza e la qualità di quel patrimonio di dipinti e di sculture, di arredi e di altri oggetti d'arte, che per la prima volta sono esaminati con rigore critico e filologico nelle pagine di Serenita Papaldo e sono illustrate dall'ottima documentazione fotografica realizzata da Eugenio Volpi.

Non si può, in conclusione, non esprimere l'augurio che questa iniziativa valga come stimolo ed abbia un seguito incisivo sulle azioni culturali che sono svolte dalle varie istituzioni del nostro Paese.

Oreste Ferrari

L'AMBASCIATA D'ITALIA A VIENNA



1) *Veduta di Vienna dall'alto, particolare. Incisione di Joseph Daniel von Huber.*

Il Palazzo

Tra le sedi diplomatiche italiane di maggior prestigio, sia per l'interesse storico dell'edificio che per la ricchezza dell'arredo interno, va certamente compresa l'Ambasciata di Vienna. Per l'imprevedibile ed ironico volgersi delle vicende umane, essa è situata in palazzo Metternich, nell'edificio già di proprietà del Gran Cancelliere, principe Klemens Wenzel Lothar von Metternich–Winneburg (nato a Coblenza il 15-5-1773), così legato alle sorti del nostro Paese.

Il palazzo, che si affaccia sul Rennweg al n. 27, III distretto, nella zona del Belvedere, ed è dominato di fronte dalla cupola della chiesa delle Salesiane, fu l'ultimo, in ordine di tempo, tra gli edifici che sorsero sulla vasta area un tempo proprietà Metternich.

Il nome della famiglia comincia a comparire in questo contesto nel 1797 quando Eleonora, figlia del conte Ernst Christoph von Kaunitz-Rietberg, da due anni moglie del giovane nobile renano conte Klemens Metternich, alla morte del padre ereditò un grande appezzamento sul quale all'inizio del Settecento l'allora proprietario Johann Rudolf Kazy von Ludwigstorff per primo aveva costruito un edificio, sistemando altresí a giardino il terreno, fino a quel momento adibito a vigna, che giungeva a metà della odierna Neulinggasse [1].

Dopo i Kazy si erano alternati vari proprietari tra cui, nel 1767, la principessa Anna Esterházy: con il nome di questa famiglia è contrassegnato infatti il complesso nella pianta di Vienna a volo di uccello disegnata da Joseph Daniel von Huber tra il 1769 e il 1774 (fig. 1).

Dalla mappa e soprattutto da incisioni del tempo di Metternich (fig. 2) si può vedere che il palazzo era fin da allora una costruzione semplice con corpo articolato e tetto a spioventi [2].

Il fronte, che un grande cortile d'onore separava dal Rennweg, era scandito da aperture su quindici assi sia al piano terra a bugnato liscio che al piano nobile con balcone nel corpo centrale timpanato.

Sul fronte verso il giardino, una doppia scala a due rampe si dipartiva da una rampa di pochi gradini e si concludeva in un ballatoio al primo piano della parte centrale sopraelevata e con copertura liscia. Dai lati dell'edificio si snodavano parallelamente lunghi viali.

Palazzo e giardino erano in seguito (1784) passati al gioielliere di corte Franz Mack dal quale, nel 1785, li aveva acquistati il futuro suocero di Metternich.

Fino al 1809, quando ritornò definitivamente a Vienna come Ministro degli Esteri, Metternich visse lontano dalla nuova casa in quanto ambasciatore dell'Imperatore prima a Dresda e a Berlino, poi alla corte di Napoleone a Parigi.

Specie durante il Congresso di Vienna nel 1814, il palazzo sul Rennweg, che diventerà noto come palazzo d'estate del principe Metternich, fu un importante centro politico e sociale. Vi venivano dati, secondo le cronache del tempo che a volte si dilungano in dettagliate descrizioni, frequenti e fastosi balli e feste, a tema sempre differente, con numerosissimi ospiti [3].

Quando la moglie Eleonora si ammalò e si trasferì a Parigi, fu la cugina Flora Wrbna-Kageneck a fare le veci della padrona di casa, finché, dopo la morte di Eleonora nel 1825, Metternich non si risposò con la baronessa Antonie von Leykam.

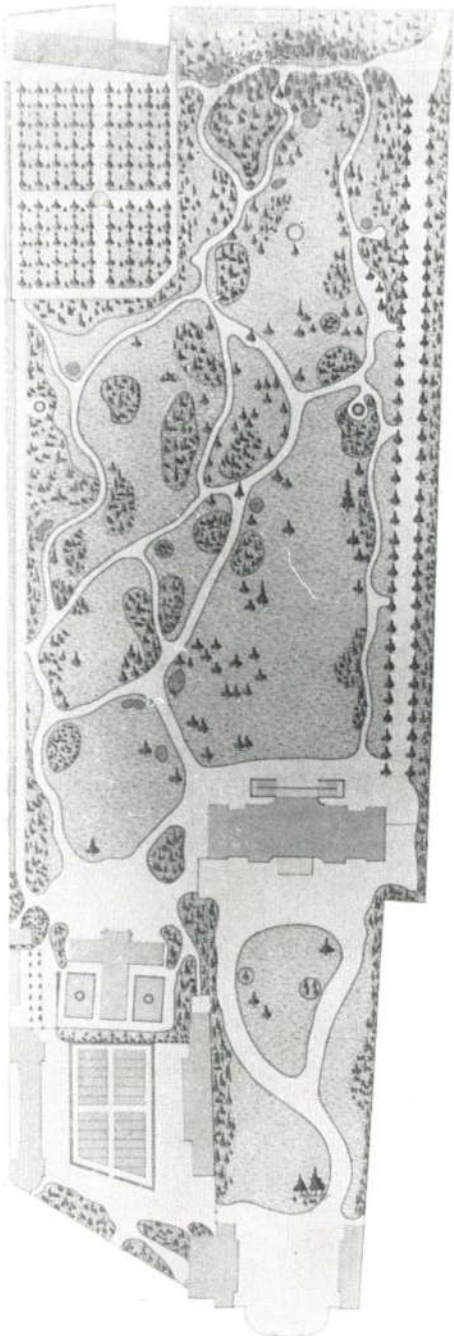
Nel 1815 intanto Metternich aveva fatto erigere in mezzo al giardino, da un architetto di cui si ignora il nome, tra il palazzo d'estate e l'adiacente proprietà con casa Thron, un piccolo edificio a un piano con pianta a croce.

Questa costruzione, che recava la scritta "Villa Metternich", è riprodotta in un disegno, di collezione privata, del pittore di fiori Franz Xaver Gruber (Vienna, 1801; ivi, 1862) [4], mentre la posizione e la planimetria sono individuabili in una pianta del giardino Metternich (fig. 3).

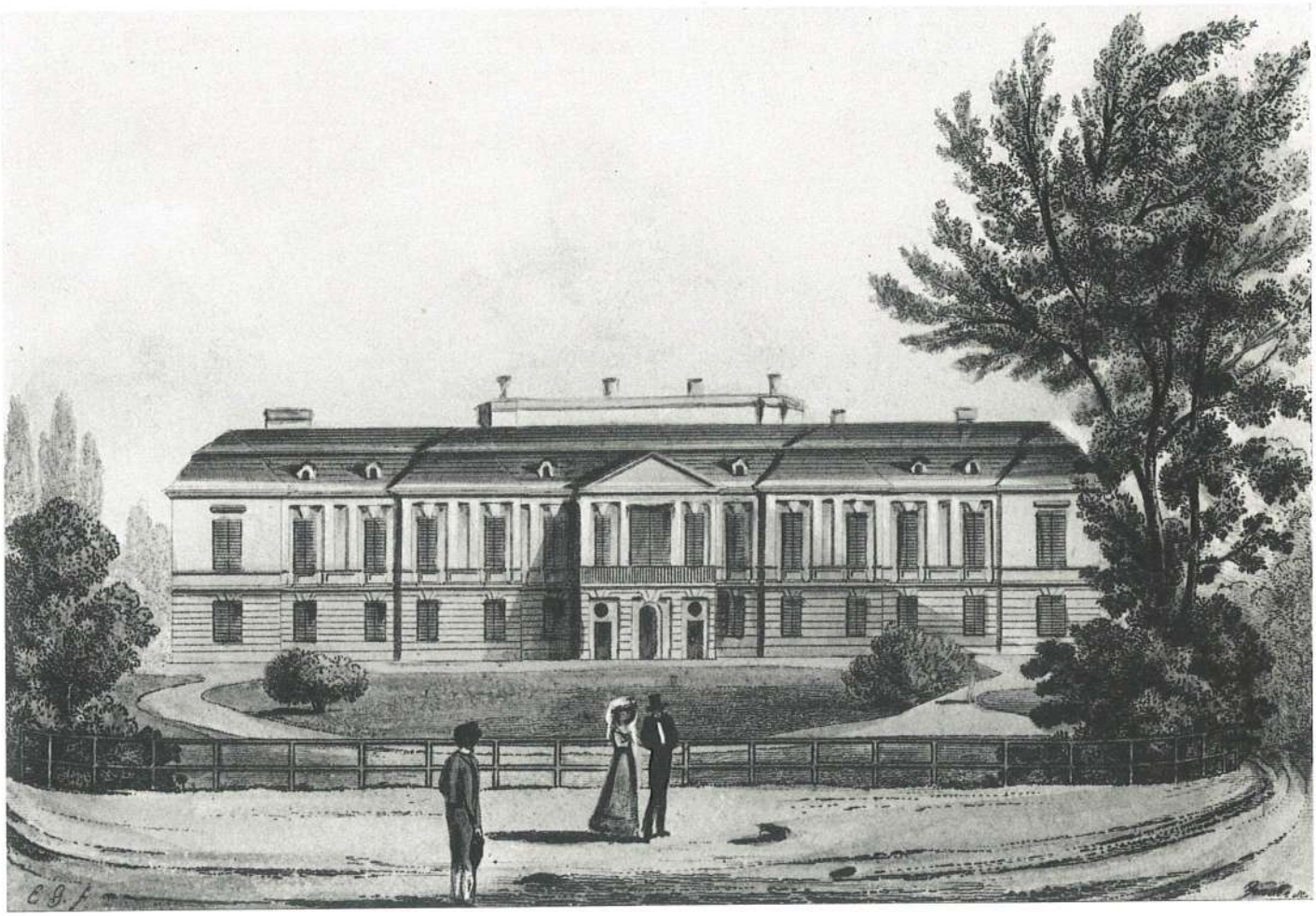
Il giardino del principe, che si trovava di fronte all'Orto botanico, era famoso come esempio dell'arte del giardino all'inglese per i prati, considerati i piú belli di Vienna, e per i fiori sempre presenti dall'inizio della primavera all'autunno inoltrato. Giorgine, rose, camelie, piante esotiche costituivano una ricca e preziosa raccolta sempre incrementata. Di particolare interesse era poi la limonaia con aranci coltivati in vasi [5].

La villa fu completamente ristrutturata nel 1835 dall'architetto ticinese Peter von Nobile (Campestre, 1774; Vienna, 7 novembre 1854) e dal capomastro Peter Gerl.

Nobile aveva studiato a Trieste e successivamente a Roma, dove



3) Pianta del giardino con il palazzo d'estate e la prima villa Metternich.



2) Palazzo d'estate del principe Metternich (già palazzo Esterházy), prospetto verso il Rennweg. Incisione colorata di Eduard Gurk e Zincke.

aveva guardato con interesse all'antichità. Divenuto poi direttore dell'Accademia e architetto imperiale a Vienna, città in cui godette di particolare stima, realizzò, specie negli anni 1822-1824, parecchi edifici, tra cui la parte esterna del Burgtor e il Tempio di Teseo nel Volksgarten. Per lo stesso Metternich ideò anche la cappella nel castello di Koenigswart in Boemia [6].

In un momento successivo, nel 1837, la costruzione fu ampliata, ad opera della stessa impresa edile, per contenere le numerose opere d'arte che il principe raccoglieva.

La villa, di cui si conservano progetti e immagini in stampe del tempo (figg. 4 e 5) e in un acquarello di Rudolf von Alt del 1848 [7] era una costruzione elegante e leggera, con parti in legno.

In essa Nobile riprese modelli francesi, sullo stile del Josephinum, sottolineando il rapporto dell'edificio con il paesaggio, specie nell'impianto che delimitava la vasta corte sul fronte. La costruzione constava di uno stretto corpo centrale allungato a due piani con pronao su quattro colonne, sormontate da balconata, due ali laterali a un ordine con copertura a tetto che si sviluppavano sulle assi perpendicolari, dando alla pianta una forma a U. I bracci avanzanti erano interrotti al centro da un corpo aggettante con timpano e colonne ed erano conclusi da pronao timpanato con acroteri. Una serie di finestre centinate correva lungo tutto l'edificio, dando l'idea di spazi aperti sul verde del circostante giardino, ornato al centro da una piccola fontana. Sul coronamento del corpo centrale si leggeva: "Parva domus magna quies".

L'ispirazione neoclassica si riscontrava non solo nelle parti che evocavano le forme del tempio ma, in generale, nella ripresa dell'idea palladiana della villa come "organismo articolato condizionato dalla varietà dei punti di vista" (G.C. Argan) e diversamente esposto alla luce.

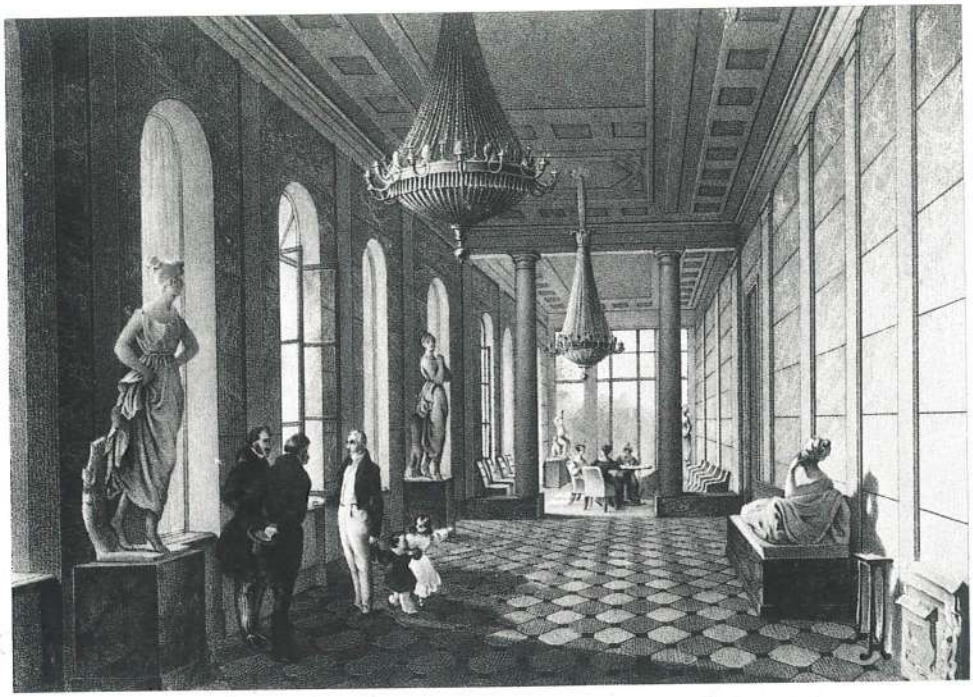
Il raffinatissimo gusto del principe si rivelava anche nelle opere d'arte che costituivano la galleria e il museo: sculture di Canova tra cui il gruppo di *Amore e Psiche*, i due bassorilievi *Il giorno* e *La notte* di Thorwaldsen, una statua di *Psiche* di Tenerani e una di un *Bambino seduto* di Pampaloni, altre sculture di Rauch, dipinti di scuole ed epoche diverse, incisioni, bronzi, armi, vasi, terrecotte [8] (figg. 6 e 7).

Nella villa, Metternich, nominato Cancelliere di Corte e di Stato nel 1821, trascorreva solo i periodi piú caldi dell'anno e le giornate di riposo, mentre abitualmente viveva nel palazzo della Cancelleria al Ballhausplatz.

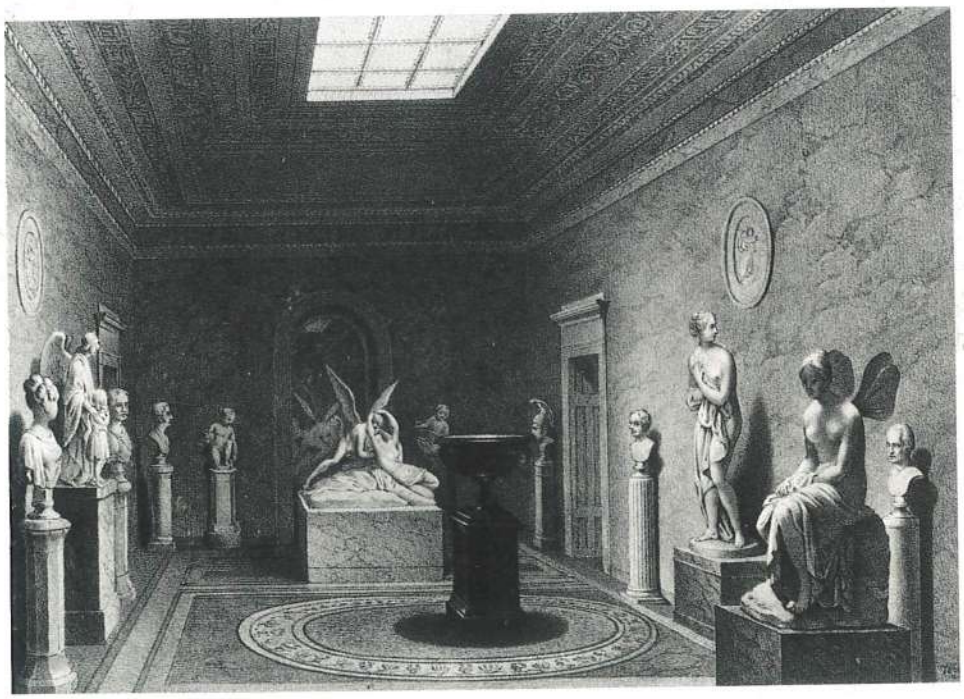
Nel 1837 Metternich estese la proprietà acquistando un altro terreno (n. 544 della mappa catastale di fig. 8), adiacente al primo dalla parte



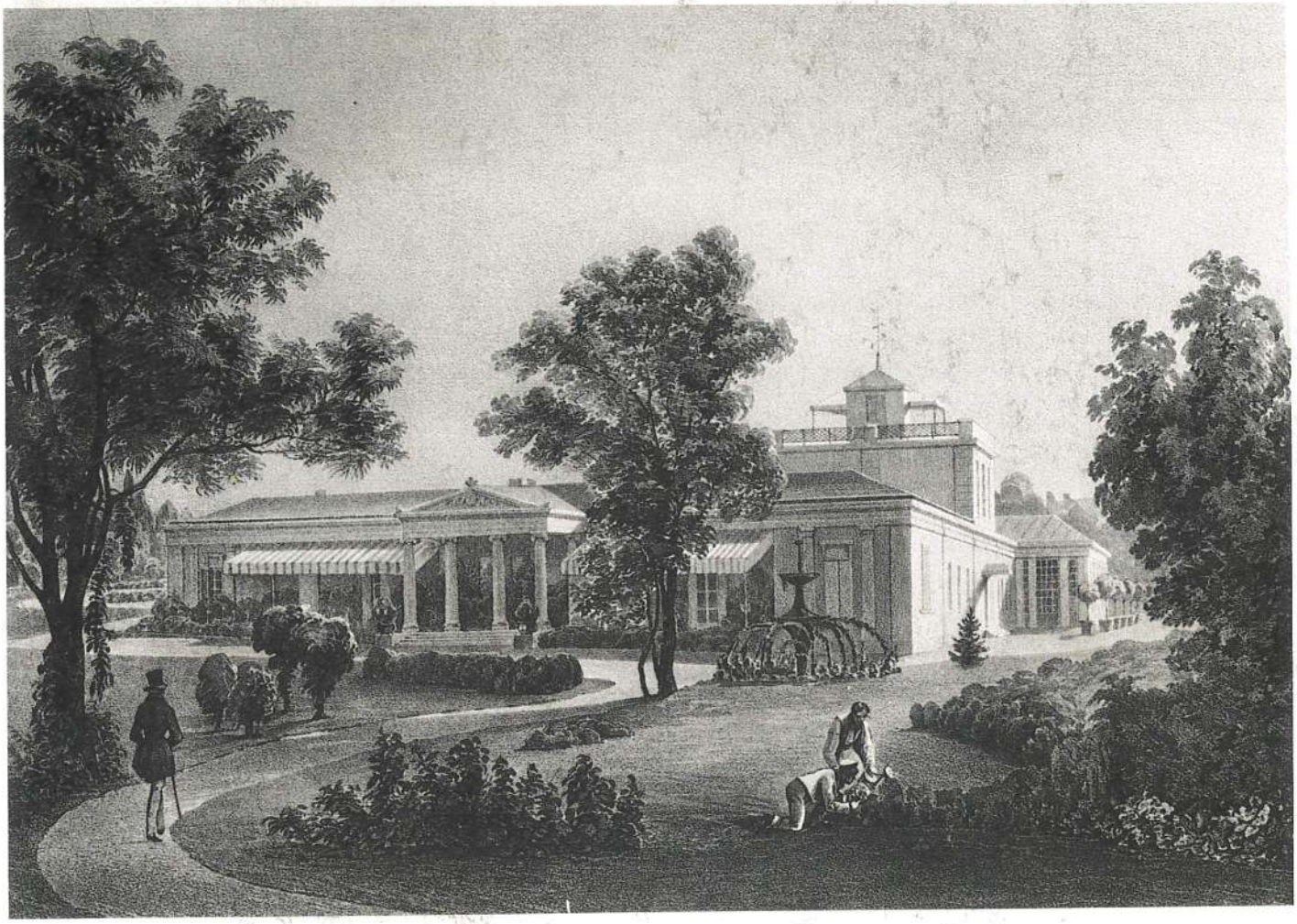
4) Villa Metternich, il padiglione verso est. Litografia di Eduard Gurk ed Edinger.



6) Villa Metternich, la galleria, interno. Litografia di Eduard Gurk e F. Dewehrt.



7) Villa Metternich, il museo, interno. Litografia di Eduard Gurk e F. Wolf.



5) *Villa Metternich, il padiglione verso nord-est. Litografia di Eduard Gurk ed Edinger.*

della villa. Su tale area sorgeva già una costruzione settecentesca conosciuta come Thron'sches Haus prima e Doppelhofhaus poi [9].

Nel 1846 il Gran Cancelliere, ormai all'avanzata età di settantatré anni e alle soglie del ritiro dalla politica, che avrebbe comportato anche l'abbandono dell'abitazione nella Cancelleria di Stato, decise di farsi costruire un vero e proprio palazzo, direttamente sulla parte frontale del giardino prospiciente il Rennweg, utilizzando anche parte del terreno acquistato nel 1837 [10].

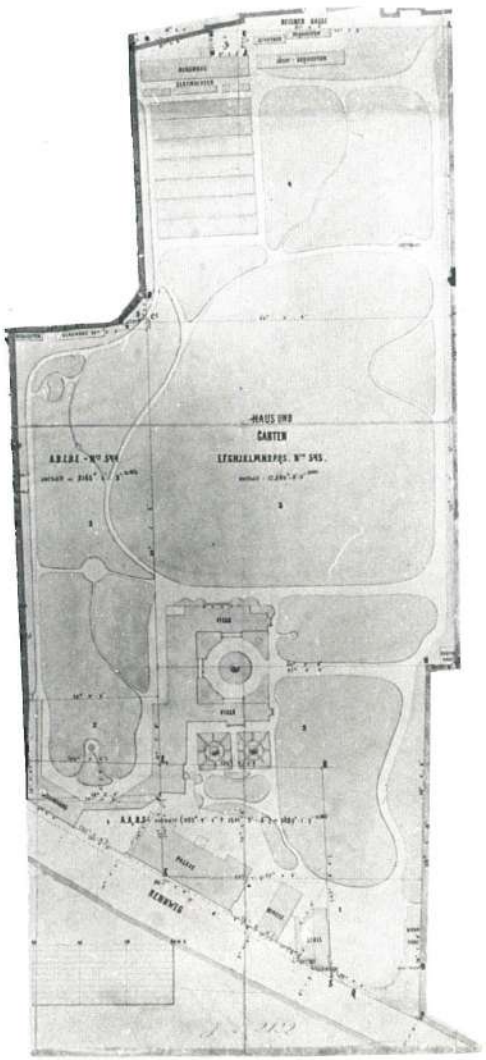
L'incarico per il progetto del palazzo fu dato a Johann Julius Romano von Ringe (Costanza, 10 ottobre 1818; Vienna, 14 aprile 1882), che Metternich aveva conosciuto tramite Alexander von Huegel e ad August Schwendenwein von Lonauberg (Vienna, circa 1817; ivi, 3 novembre 1885) [11].

I due architetti, che avevano studiato al Politecnico e all'Accademia di Belle Arti di Vienna, erano in quegli anni tra i piú tenaci sostenitori di un superamento dell'architettura ufficiale del tardo classicismo di Paul Sprenger, sostenendo un ritorno al rinascimento italiano. In questo spirito essi si porranno il problema di riformare la tipologia del palazzo borghese di affitto, specie nel momento dell'ampliamento della città di Vienna (1857).

Con il progetto di palazzo Metternich, costruito dal capomastro Franz Schlierholz tra il 1846 e il 1848 sul modello del Cinquecento romano, i due architetti dettero inizio allo storicismo viennese e la fama che gliene venne procurò loro la direzione dei lavori di centinaia di costruzioni in Vienna e nell'Impero.

Il palazzo, concepito come un blocco squadrato a pianta rettangolare, si ispira nella sua solenne e austera monumentalità al palazzo Farnese di Roma, pur nella diversità delle proporzioni e della scansione dei piani. Nella concezione ispiratrice è quindi l'opposto della villa, aperta all'aria, alla luce e al verde dei giardini.

La facciata (fig. 9), priva di risalti, del palazzo in asse con il Rennweg, larga via allineata nell'Ottocento e allora ancora non lastricata, presenta tre ordini di finestre su tredici assi ed è conclusa da un poderoso cornicione a dentelli. Il piano terra, a bugnato con porta centrale, e i due piani superiori presentano finestre a cornici piane aggettanti, tranne le tre centrali del piano nobile, che sono timpanate e che ora affacciano su un balcone non figurante nel progetto originale del 7 dicembre 1846, firmato dal solo capomastro Franz Schlierholz [12].



8) Particelle catastali 544 e 545 relative alla proprietà Metternich con la pianta della villa e del palazzo d'inverno.

Una fotografia di fine Ottocento – inizi Novecento del palazzo, ancora con lo stemma di famiglia ad ornamento del balcone, rende il massiccio effetto volumetrico dell'edificio, appena mosso da un lieve aggetto sui fianchi in corrispondenza delle aperture delle finestre. La ripartizione degli spazi, uguale nei tre ordini, senza quindi particolare risalto per il piano nobile, accentua il carattere privato del palazzo, rispondente alla volontà del committente [13].

Le piante originali dei vari piani mostrano la suddivisione originaria degli ambienti interni, nessuno dei quali di grandi dimensioni.

Il 28 gennaio 1848 il Consiglio comunale di Vienna dette l'approvazione per l'installazione delle barriere a catena, tuttora esistenti, secondo il progetto del settembre 1847 firmato dai due architetti.

Le barriere a catena consistevano in pilastri in pietra uniti da pesanti catene di ferro, apposti davanti ad alcuni palazzi a certificare il cosiddetto "diritto di catena" risalente al Medio Evo e scomparso solo con la rivoluzione del 1848. Gli edifici, dinanzi ai quali esse erano collocate, godevano di diversi privilegi: per esempio, il divieto per qualsiasi istituzione giurisdizionale, come le ronde del Medio Evo o la polizia delle epoche successive, di entrarvi senza il consenso del proprietario. Le catene, insomma, indicavano la divisione tra l'alta aristocrazia e la borghesia [14].

Il 13 marzo 1848, mentre la costruzione del nuovo palazzo era in via di compimento, convenne sul Rennweg davanti al giardino una gran folla di dimostranti, alcuni dei quali penetrarono nella villa danneggiandola seriamente. Il principe Metternich fu costretto alla fuga, raggiungendo, attraverso la Germania e l'Olanda, l'Inghilterra e successivamente il Belgio.

Il palazzo, che insieme con la villa era stato seriamente danneggiato durante la rivoluzione, fu riadattato e portato a termine dai familiari, cosí che Metternich, quando su permesso di Francesco Giuseppe potè rientrare dall'esilio nel settembre 1851, vi si stabilì definitivamente fino alla morte, sopravvenuta a 86 anni l'11 giugno 1859 [15].

Il palazzo passò all'unico maschio superstite Richard che, nominato nel 1860 ambasciatore di Francesco Giuseppe a Parigi alla corte di Napoleone III, non vi abitò per dieci anni, tornandovi soltanto dopo essersi dimesso dalla carriera diplomatica.

Nel 1873, la proprietà Metternich fu lottizzata e la villa venne demolita per le difficoltà finanziarie della famiglia a seguito del crollo in borsa.

Sull'area sorse in seguito il quartiere delle ambasciate che venne incorporato nel "Dritter Bezirk".

Alla morte di Richard, nel 1895, il palazzo restò alla moglie, la principessa Pauline von Sándor, che gli sopravvisse fino al 1921.

Nel 1906, intanto, il patrimonio ormai del tutto compromesso fu sottoposto a sequestro conservativo e nel 1908 si giunse alla vendita all'Italia del palazzo spogliato del mobilio e delle opere d'arte, ad eccezione dell'arredo incorporato nei muri (rivestimenti lignei, caminetti, specchiere fisse, ecc.) [16].

Il palazzo fu acquistato dal governo italiano per trasferirvi la residenza e la cancelleria dell'ambasciata presso la corte asburgica, fino ad allora situate in palazzo Palffy [17].

L'atto di compravendita, al prezzo di un milione di corone austriache, fu firmato dal margravio Alessandro Pallavicini, in qualità di tutore del principe Klemens Lothar von Metternich-Winneburg, pronipote del Gran Cancelliere, e dal duca Giuseppe Avarna di Gualtieri, ambasciatore del re d'Italia a Vienna [18].

L'acquisto di una sede diplomatica di tale importanza può essere motivato dall'ambizione dell'Italia di quell'epoca di eguagliare le grandi potenze anche sul piano della rappresentanza.

Nel 1910, quando già quindi il palazzo era passato all'Italia, fu attuato un ampliamento nella parte est con il prolungamento del lato breve verso il giardino, ad opera dello studio De Toma e Hechtl, trasformando la pianta rettangolare in pianta a L [19].

Il corpo aggiunto fu voluto per dotare l'ambasciata che, come si è detto, originariamente disponeva solo di locali di dimensioni ridotte, di un salone da ballo, secondo la moda del tempo.

Dopo l'acquisto da parte italiana, venne anche interamente rinnovato, nel 1969, il secondo piano.

Nonostante le modifiche interne subite dall'edificio, gli stucchi dei soffitti delle sale del piano nobile sono ancora in parte quelli originali della metà dell'Ottocento. Al momento dell'acquisto esisteva all'interno del palazzo anche una cappella [20].

Il palazzo Metternich venne chiuso nel maggio 1915 a seguito della dichiarazione di guerra all'Austria da parte dell'Italia e riaperto dopo la conclusione vittoriosa delle ostilità.

Durante il nazismo, chiusa l'Ambasciata, il palazzo ospitò dapprima la Legazione e successivamente il Consolato Generale d'Italia. Durante la seconda guerra mondiale, mentre l'edificio subì solo lievissimi

danni, andò quasi totalmente disperso l'archivio della Rappresentanza. Nel 1946 il palazzo venne restituito all'Italia.

La proprietà acquistata dall'Italia nel 1908 [21] comprendeva un terreno di ca. 3800 metri quadri a forma trapezoidale, delimitato dalla Metternichgasse, dal Rennweg, dalla Reisnerstrasse e dalle costruzioni adiacenti, in uno dei distretti piú rappresentativi della città, ove si trovano numerose altre ambasciate.

Il giardino attuale (fig. 10), ultimo resto del vasto parco di un tempo, si sviluppa sul lato est tra il Rennweg e la Reisnerstrasse [22].

La forma di emiciclo, data dalle piante e dai vasi, è ripresa da colonne a fusto liscio con capitelli corinzi (prima metà del II secolo d.C.) (fig. 11) o compositi (prima metà del III secolo d.C.) (fig. 12) e sculture antiche, che un tempo dovevano essere piú numerose, come documentano fotografie di non molti anni addietro. La maggior parte di tali opere è infatti attualmente collocata all'interno lungo lo scalone.

Nel giardino restano due erme bifronti, con teste forse non originali ma su cippi antichi (figg. 13 e 14) e una statua femminile panneggiata con testa ritratto (rifatta) di età giulio-claudia (fig. 15).

Sul prato antistante è una panchina che ha per basi due frammenti in rilievo con un drago (forse frammenti di stemmi Borghese).

Al centro del giardino è una fontana ottocentesca, la cui vasca superiore strigilata e decorata da teste leonine zampillanti, era ornata fino a pochi anni or sono di una statuetta in bronzo (fig. 16), ora collocata nella sala d'ingresso del primo piano.

Una cancellata, i cui pilastri un tempo sostenevano due putti scolpiti, immette nel giardino direttamente dal Rennweg.

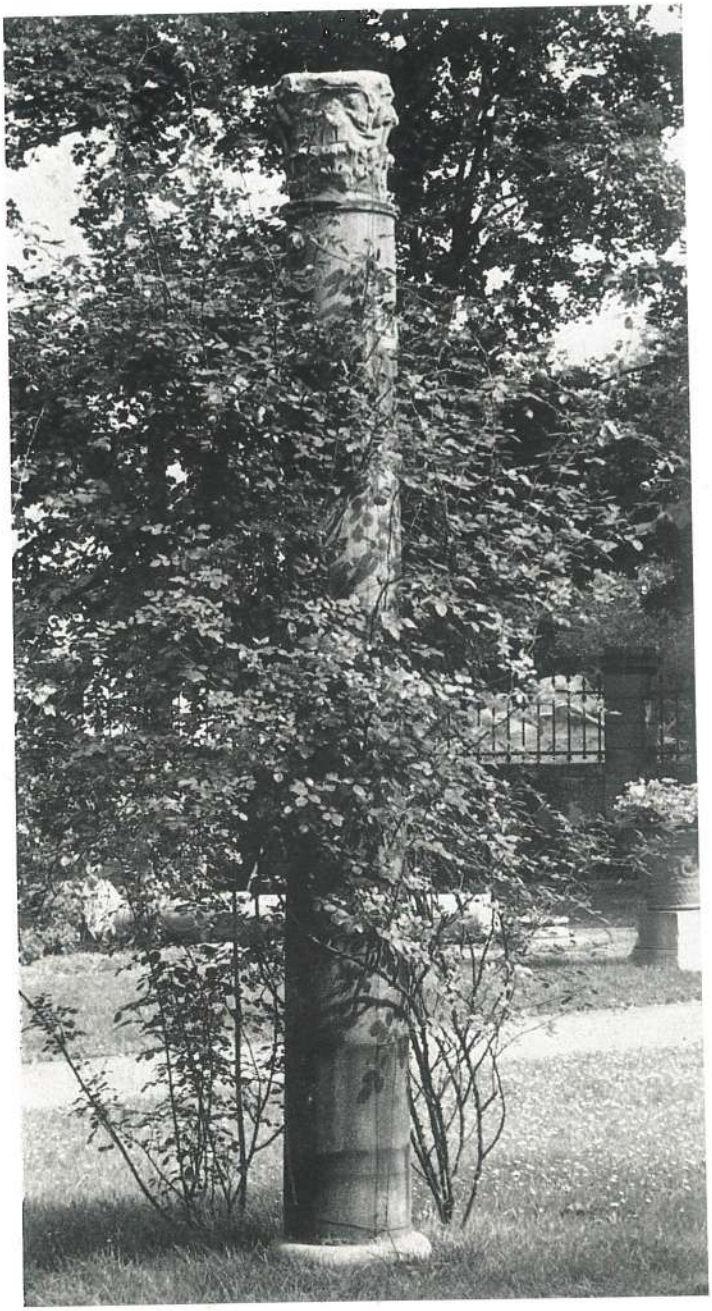
Sia in questa parte del giardino che in quella, assai ridotta, sul lato posteriore dell'edificio sono disposti grandi vasi in terracotta con lo stemma sabaudo che ne attesta la provenienza da una residenza reale del Piemonte, probabilmente il Castello di Moncalieri, da cui proviene anche gran parte dell'arredo del palazzo.



9) Il palazzo, scorcio dal lato est.



10) Il giardino.



11) *Colonna con capitello in stile corinzio, prima metà II secolo d. C.*



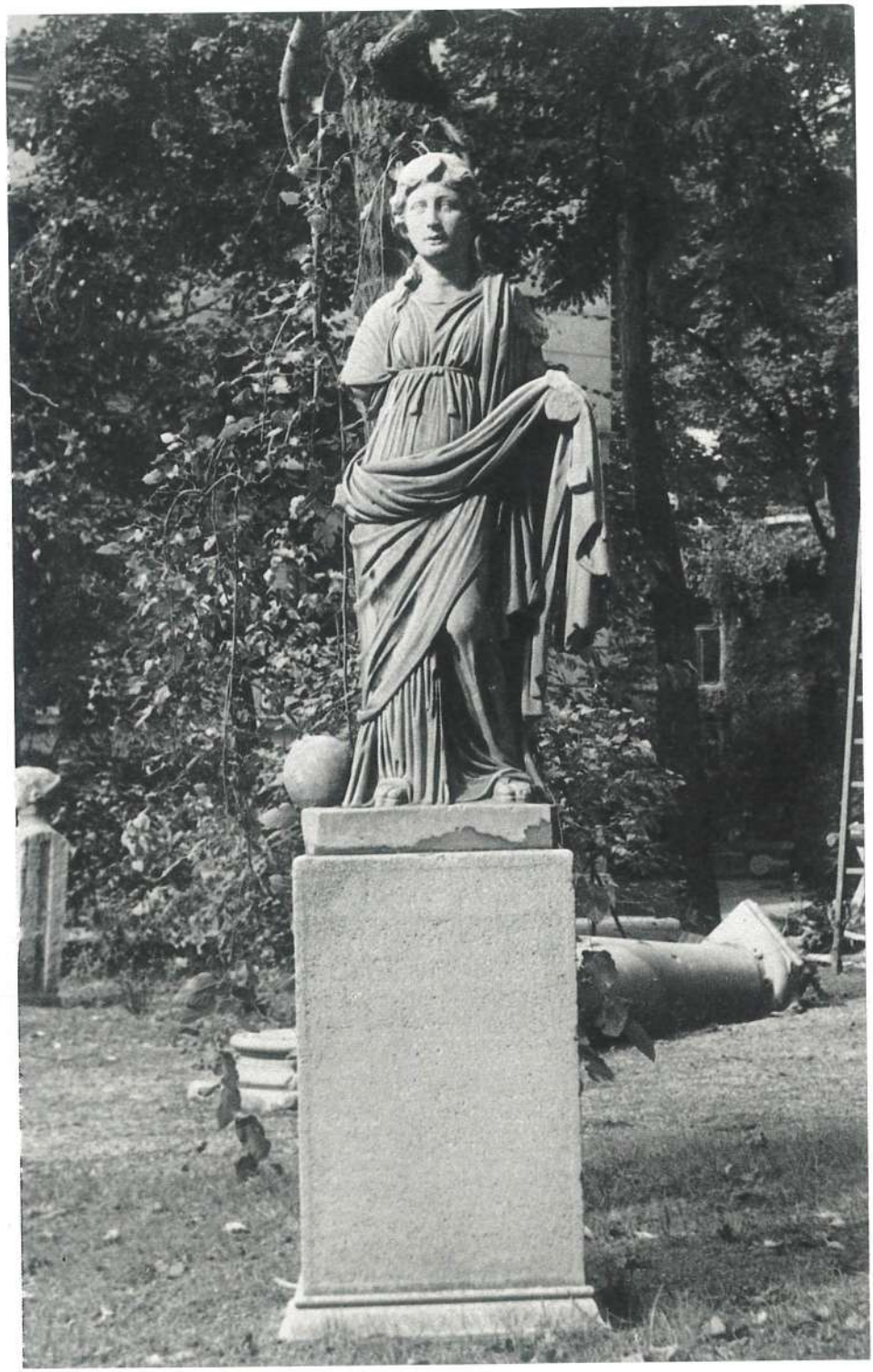
12) *Colonna con capitello composito, prima metà III secolo d. C.*



13) *Erma bifronte.*



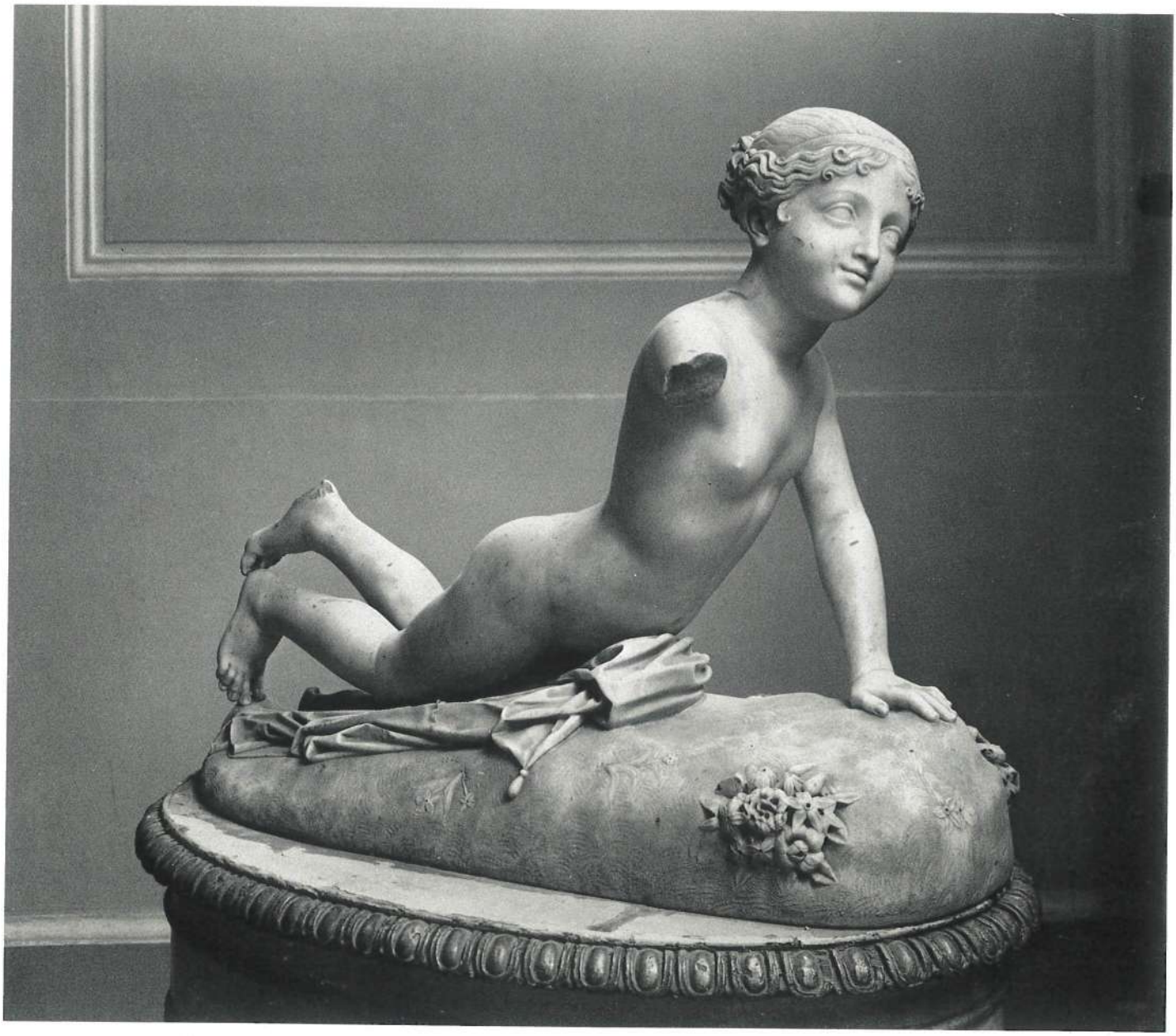
14) *Erma bifronte.*



15) *Statua femminile panneggiata, età giulio-claudia.*



16) Fontana, sec. XIX.



17) Pompeo Marchesi, Fanciulla sdraiata.

Piano terra

L'ingresso principale immette in un vasto atrio, con volte a crociera ribassate su colonne toscane, che si apre anche sul fronte posteriore del palazzo.

L'edificio è attualmente adibito ad uffici al piano terreno, a rappresentanza al primo piano e ad appartamento privato dell'ambasciatore al secondo piano.

In una delle entrate si può ammirare una scultura poggiante su di un alto basamento ligneo e raffigurante una fanciulla nuda sdraiata su un drappo disteso su un tumulo fiorito (fig. 17). La giovinetta dal volto sorridente si appoggia su un braccio, mentre l'altro è oggi spezzato. Anche le gambe sono inclinate in un movimento grazioso con i piedini appoggiati l'uno sull'altro.

La scultura, di difficile identificazione iconografica (forse una ninfa), è opera di Pompeo Marchesi (Saltrio – Como, 1789; Milano, 1858), artista che visse a Milano, dove si affermò tra gli scultori classici della prima metà dell'Ottocento, tanto da essere allora celebrato come il Fidia lombardo.

Allievo prima di Franchi a Brera, il Marchesi frequentò lo studio di Canova a Roma, tornando poi a stabilirsi a Milano dove nel 1826 succesSe a Pacetti nell'insegnamento all'Accademia di Brera fino al 1852 [1].

A Milano nel 1834, quando già si fregiava del titolo di cavaliere, lo scultore eseguì questo pezzo, come dice l'iscrizione posta sulla base: "C. P. Marchesi. f. M. 1834".

Lo studio dell'arte antica unito a quello del vero si risolsero da un lato in una notevole abilità tecnica che gli permise di far fronte agli innumerevoli incarichi e dall'altro in un accademismo che a volte risulta freddo e stucchevole, ma spesso è riscattato da un sensibile gusto pittorico che si coglie in particolare nei bozzetti della Galleria d'Arte Moderna di Milano.

L'arte del Marchesi risulta migliore nei ritratti e nelle figure isolate,

dove risalta non solo la facilità esecutiva ma anche una vena creativa intrisa di sensibilità e di intimismo, tutte doti che si ritrovano nella giovinetta dell'Ambasciata [2].

Fece monumenti a regnanti di casa Savoia e di casa Asburgo, per la quale eseguì due statue dell'imperatore Francesco Giuseppe, una per il castello di Graz, l'altra in collaborazione con Manfredoni per la Hofburg di Vienna. Dati i legami dell'artista con la corte viennese, si può supporre che la statua appartenesse alla collezione Metternich e che fosse compresa nell'arredo fisso passato all'Ambasciata italiana all'atto dell'acquisto.

Nello studio dell'ambasciatore è un dipinto di genere militaresco, un *Corteo di cavalieri* (fig. 18), opera di Pieter van Bloemen detto lo Stendardo (Anversa, 1657 – ivi, 1720) della cui arte la tela è un tipico esempio [3].

Conferma l'attribuzione il monogramma con data nel margine in basso a destra: "PVB 1701" nella stessa forma ricorrente in altri quadri siglati, usanza che l'artista adottò specie dopo il rientro in patria [4].

Pieter van Bloemen che fu allievo di Simon van Douw, pittore di battaglie, si specializzò in cavalli e cavalieri secondo modelli offerti da Wouwerman e altri. Insieme con il fratello soggiornò a Torino, dove ricevette notevoli incarichi sotto il regno di Vittorio Amedeo II. Dal 1685 al 1694 fu a Roma, dove ampliò il repertorio sulla scia dei bambocciantì e di Lingelbach, evitando l'idealizzazione classica tipica del fratello. Anche dopo il ritorno in patria, epoca cui si riferisce la nostra tela, mantenne lo spirito bambocciante specie nei cavalli e negli armenti in cui risalta l'abilità naturalistica dell'artista, anche se la sua pittura da finita e lucida tende a diventare piú diluita e meno vivace. Mentre nelle opere successive al rientro ad Anversa scompaiono i fondali romani, rimangono invece le bardature degli animali in uso nelle fiere dei paesi laziali e in particolare è ricorrente nei suoi dipinti il cavallo bianco infiocchettato che compare al centro di questo quadro [5].

Nel dipinto dell'Ambasciata avanza dalla destra un reggimento di cavalleria che innalza una di quelle drappelle alle quali l'artista doveva il soprannome di "Stendardo" con cui lo ricorda Lione Pascoli, mentre dalla sinistra opposta si unisce al corteo una famiglia che guadando un corso d'acqua segue gli armenti e i carichi delle masserizie. Nel tema dei contadini con animali il pittore riprende i modi olandesizzanti della scuola del Berchem.

Il quadro, proveniente dal Castello reale di Moncalieri [6] recava sul retro un biglietto datato 1734 con il sigillo del notaio veneziano Giuseppe Mozzoni [7], che consente di identificare l'opera come parte del nucleo



18) Peter van Bloemen detto lo Stendardo. Corteo di cavalieri.



19) Pietro Giacomo Palmieri, attr., Le cascate di Tivoli.



20) *Pietro Giacomo Palmieri, attr., La fuga.*

di dipinti acquistati a Venezia nel 1737 da Ch. Beaumont per il re Carlo Emanuele III di Savoia [8]. Tale gruppo riveste, come nota C. Spantigati, un "notevole interesse sia per la straordinaria qualità della maggioranza dei pezzi, sia per il suo porsi come testimonianza di un acquisto voluto da Carlo Emanuele e condotto da Beaumont proprio negli anni che vedono l'inizio delle trattative per la quadreria viennese di Eugenio di Savoia-Soissons concluse nel 1741", chiarendo quindi che l'acquisto della collezione del principe incentrata su opere fiammingo-olandesi non si poneva come evento eccezionale, ma rientrava nelle linee di interesse del collezionismo sabaudo. Del nucleo veneziano infatti facevano parte opere di A. Brouwer, B. Bruyn, E. van der Poel, P. Saerenam, G. Witte, oggi nella Galleria Sabauda di Torino.

Sempre nell'ufficio dell'ambasciatore sono altre due tele provenienti dal Castello reale di Moncalieri. Raffigurano l'una *Le cascate di Tivoli* (fig. 19) [9], l'altra un pastore con armenti e bestie da soma ed ha per titolo *La fuga* (fig. 20) [10].

I due dipinti rappresentano una ripresa del genere bambocciante in tardo Settecento e come tali si possono ricollegare a Pietro Giacomo Palmieri (1737 – 1804). L'artista, nato a Bologna, fece una fortunata carriera a Torino, dove giunse nel 1778 e ottenne la protezione di Luigi Vittorio di Carignano. Nella città piemontese viva impressione aveva fatto l'arrivo della collezione del principe Eugenio di Savoia che, come è noto, comprendeva una ricca raccolta di pittura fiamminga e olandese (da Potter a Both, da Wouwerman a Ruisdael e altri). Il Palmieri in particolare ne fu influenzato, sia per l'impostazione paesistica e la distribuzione delle ombre e delle luci, sia per il trattamento delle figure e degli animali che riprendono spunti olandesizzanti e derivazioni dal '600 italiano.

Le due piccole tele dell'Ambasciata possono essere avvicinate ai disegni di soggetto analogo nel Museo Civico di Torino [11] e denotano un gusto del racconto animato da figurine aguzze, una precisione fiamminga nella resa della rustica suppellettile e un fare invece rapido nel tratteggio dell'ambiente paesistico, che richiamano lo stile, se pur tradotto in modi più correnti, di Jan Miel, il pittore bambocciante che, chiamato dal duca di Savoia Carlo Emanuele II, si trasferì dal 1658 a Torino, dove operò nella decorazione della Venaria e del Palazzo reale.

Il dipinto con le cascate di Tivoli propone uno scenario rupestre di acque spumeggianti e fragorose con dirupi alla Salvator Rosa, ricorrente nelle opere del Palmieri, come pure il repertorio di ruderi romani, in questo caso rappresentato dal tempio detto della Sibilla. Nell'altra tela con il pastore in fuga, i tronchi spezzati sulla sinistra fanno da quinta al profilo sfumato delle colline laziali sullo sfondo.



21) Herbert Boeckl, Paesaggio della Carinzia.

Nella segreteria dell'ufficio dell'ambasciatore è una tela raffigurante un *Paesaggio della Carinzia* di Herbert Boeckl (Klagenfurt, 1894 – Vienna, 1966) (fig. 21).

Il dipinto, che presenta una veduta, da un colle boscoso, di montagne e vallate con campi e casolari, fu esposto alla XX Biennale di Venezia del 1936 nel padiglione dell'Austria, insieme con altre nove opere dello stesso artista. Tra queste figurava una tela dal titolo *La Madonna*, cui in Austria era stato conferito il Gran Premio di Stato.

L'importante e consistente nucleo delle opere di Boeckl era stato scelto come rappresentativo dello sviluppo artistico di quegli anni in Austria. In quest'ambito l'artista si caratterizza in particolar modo "per l'intensità del suo colorito e l'originalità e severità della sua concezione artistica" [12].

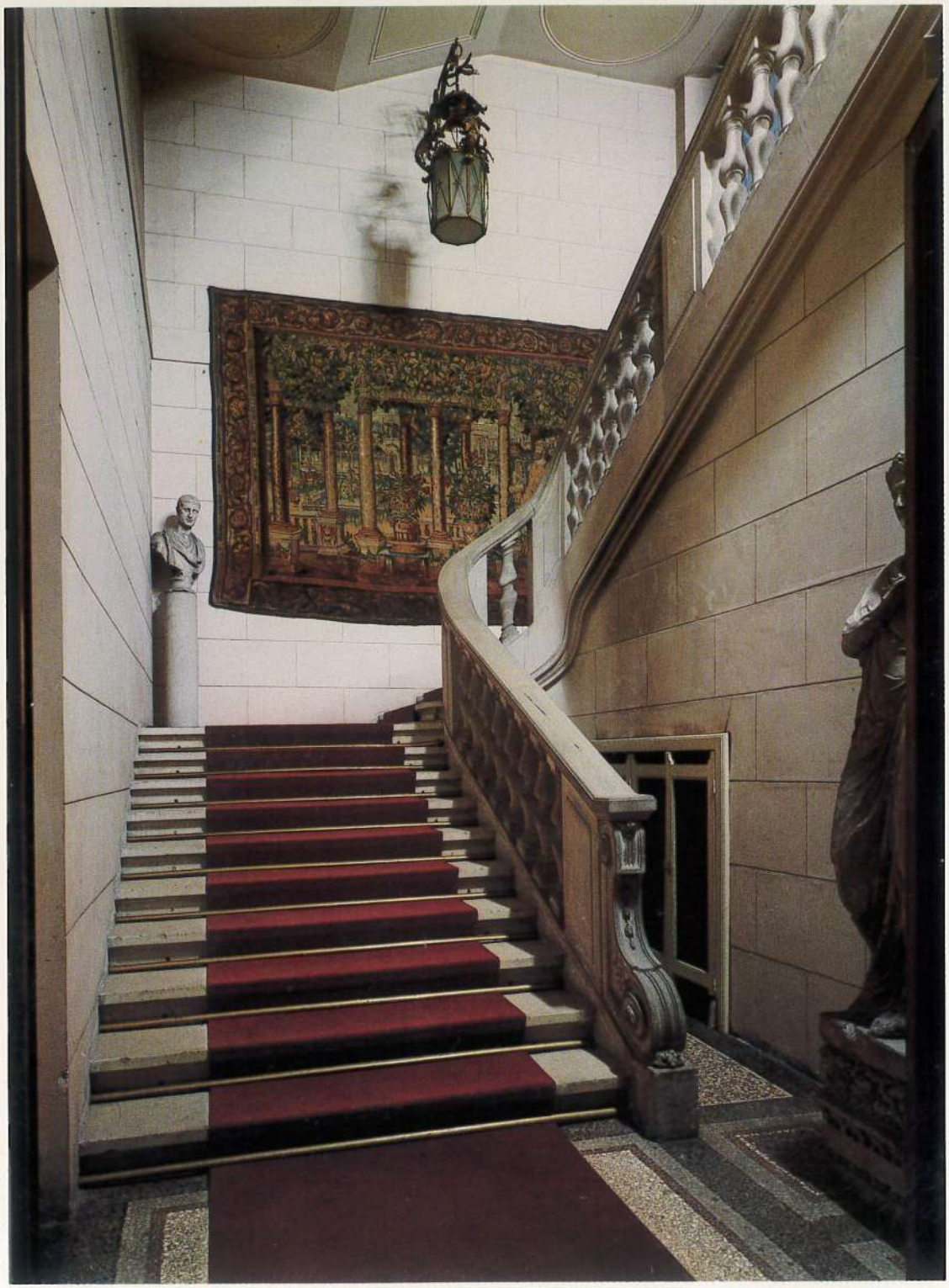
Tornando nell'atrio, sulla sinistra sale uno scalone a due rampe che porta ai piani superiori (figg. 22 e 25). Il vano delle scale si conclude con un soffitto a cassettoni su mensole.

Lungo lo scalone, come nel giardino, il principale elemento ornamentale è costituito da sculture antiche.

Sulla destra, all'inizio dei primi gradini è ora collocata una statua femminile panneggiata del II secolo d.C., con testa non pertinente forse anch'essa della stessa epoca, già all'aperto (fig. 23).

Due busti virili ornano il pianerottolo tra la prima e la seconda rampa. Di questi, uno con testa ritratto sbarbata probabilmente di età giulio-claudia era prima nel giardino su una colonna a fusto liscio con capitello ionico (sec. IV d.C.) (fig. 24).

Sulla parete pende un prezioso arazzo in lana e seta (fig. 22), di manifattura di Oudenaarde o di Bruxelles, databile, per il gusto fantastico di sapore ancora tardo-manierista, all'inizio del sec. XVII. L'arazzo, facente probabilmente parte di una serie "a pergola", raffigura con effetto scenografico, entro un bordo con volute a foglie d'acanto e agli angoli superiori teste leonine, la veduta di una terrazza a colonne con pergolato fitto di vegetazione. Sulla destra in primo piano, un personaggio virile con barba e baffi in abito da guerriero avanza con un bastone nella destra e dei pesci azzurri appesi a un laccio nella sinistra. Il colonnato si apre su di un parco animato da fontane, statue, cariatidi, figure e animali. Nella vasca di una fontana una donna nuda (Betsabea?) fa il bagno, mentre dalla prospiciente terrazza un uomo con uno strumento musicale in mano (Davide?) la guarda. Sul fondo si susseguono complesse prospettive architettoniche.



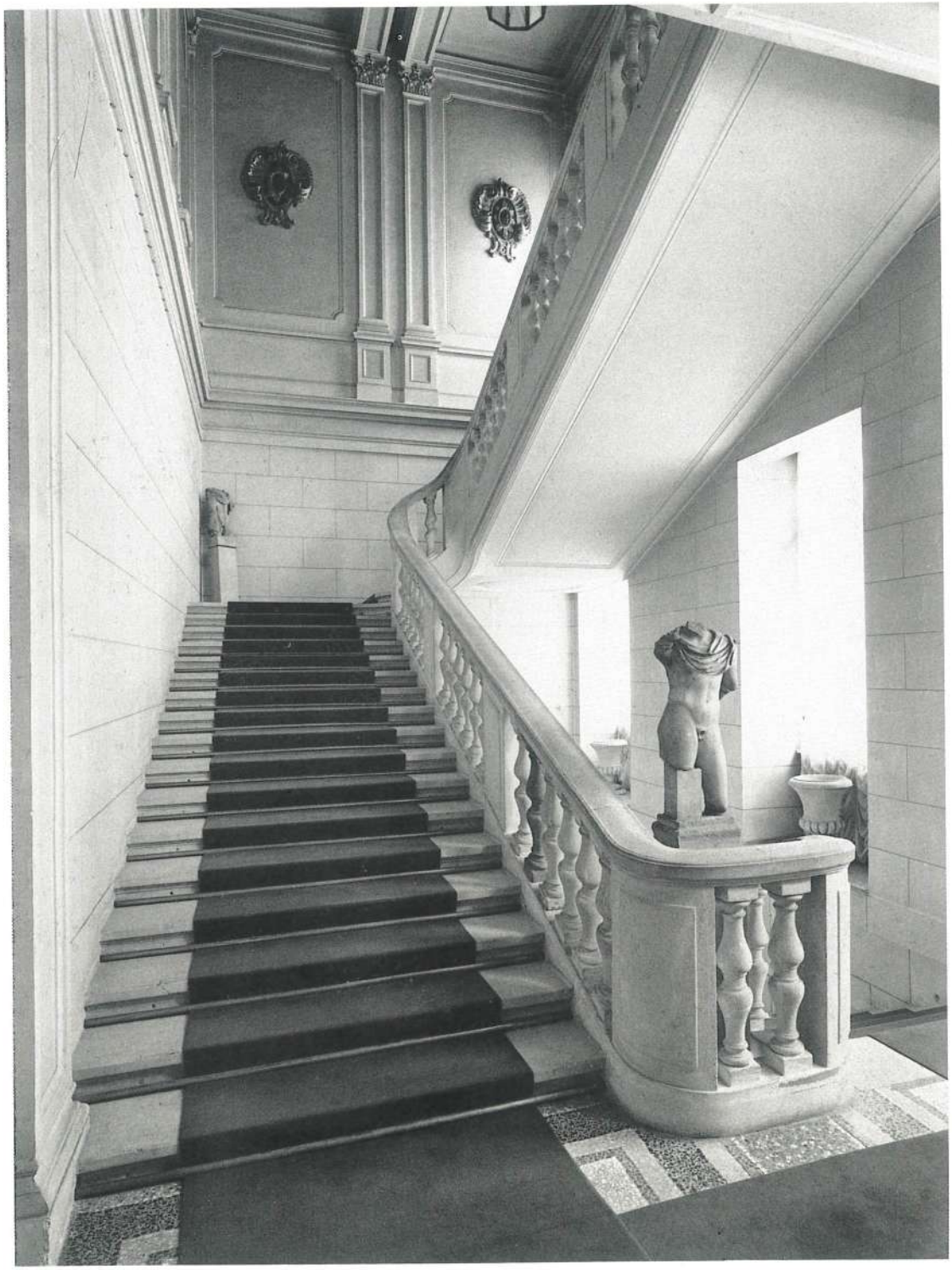
22) Scalone, prima rampa.



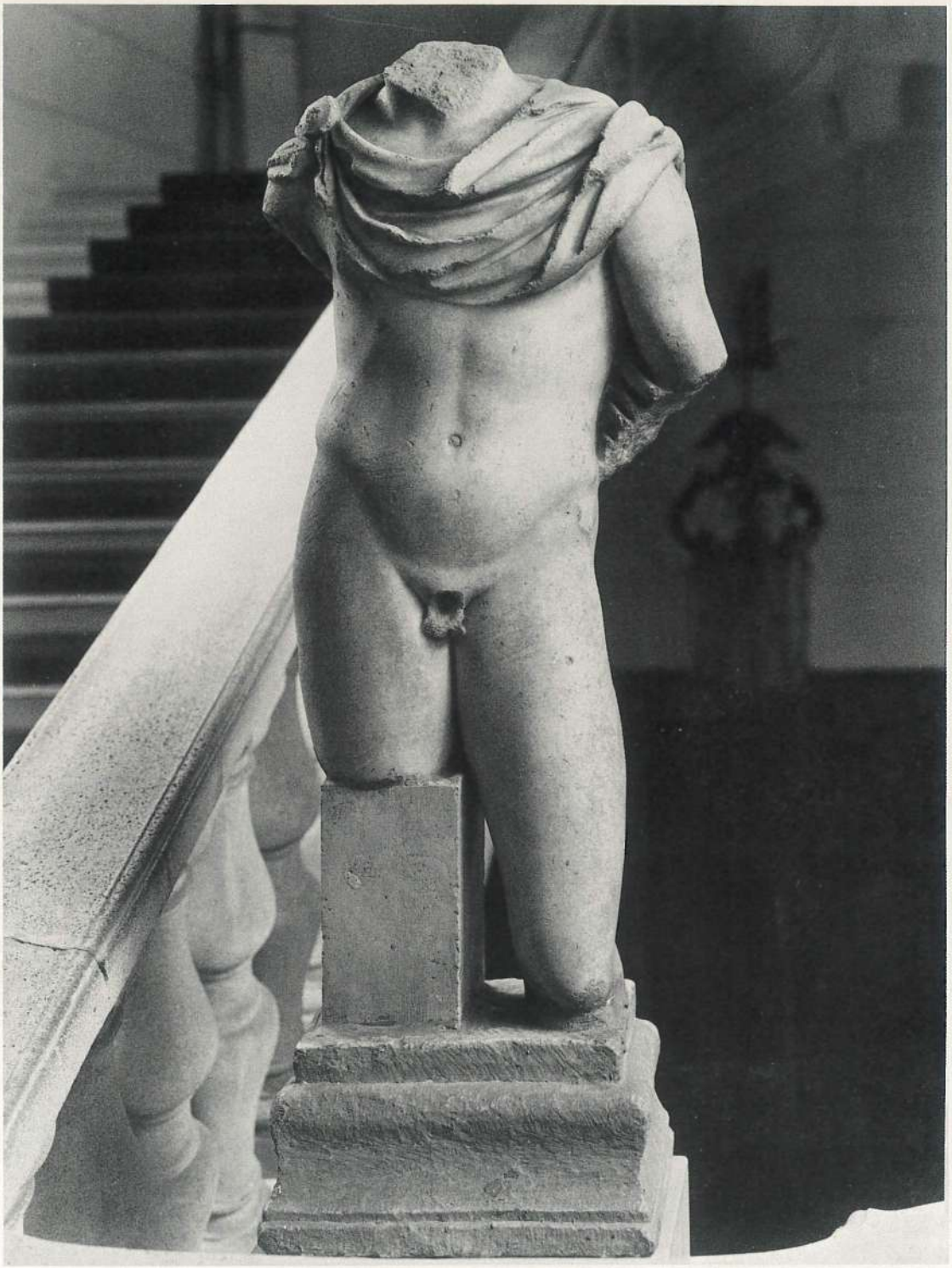
23) Statua femminile panneggiata, II secolo d. C.



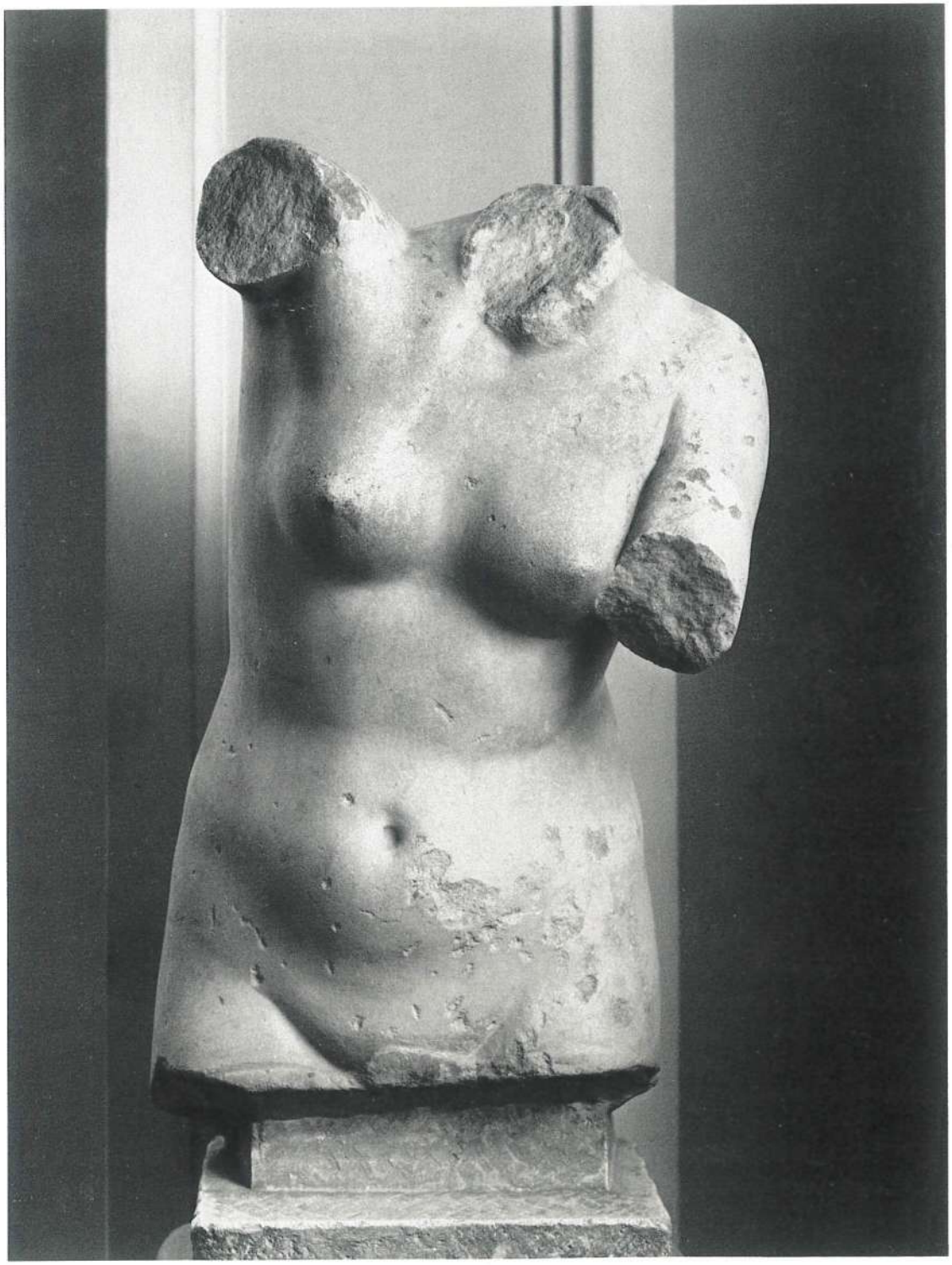
24) Busto virile, età giulio-claudia su colonna con capitello ionico, sec. IV d. C.



25) Scalone, seconda rampa.



26) *Statua virile nuda con clamide, età antonina.*



27) Statua di Afrodite "Anadiomene", copia del II secolo d. C. da originale tardo ellenistico.



28) Statua di satiro nudo con pelle ferina. II secolo d. C.



29) *Statua virile nuda con clamide, età adrianea (?), su colonna con capitello composito.*



30) Busto virile, età adrianea, su colonna.

In cima alla seconda rampa di scale che immette al primo piano (fig. 25) sono tre sculture in marmo di elegante fattura: una statua virile nuda con clamide, databile approssimativamente ad età antonina (fig. 26) [13]; una statua di Afrodite di tipo "Anadiomene", copia del II secolo d.C. da un originale tardo ellenistico (fig. 27) [14]; una statua di satiro nudo con pelle ferina, databile approssimativamente al II secolo d.C. (fig. 28). Quest'ultima scultura è fissata ad una base costituita da un capitello corinzieggiante rovesciato, databile agli inizi del II secolo d.C. [15].

Altre sculture antiche ornano le due rampe di scale che portano al secondo piano. Tra queste, una statua virile con clamide raffigurante forse una divinità, probabilmente di età adrianea, era un tempo collocata all'aperto su una colonna a fusto liscio con capitello composito (fig. 29). Sempre nel giardino era anche il busto virile con testa ritratto di età adrianea con mano destra uscente dal panneggio, già su colonna a fusto liscio (fig. 30).

Primo piano

Al piano nobile la scala immette in una vasta anticamera (fig. 31), al centro della quale è un tavolo stile Luigi XVI in legno intagliato e dorato con ripiano in marmo. Il mobile presenta gambe a faretra scanalate e fascia sottostante il piano ornata da rilievi a motivi vegetali, che sui lati lunghi includono al centro un medaglione con testa di profilo virile coronata di alloro da una parte e femminile dall'altra.

Sulla parete di fronte è un tavolo a muro in legno scolpito e dorato, con testa di putto alato al centro della traversa e altra testina nel mezzo delle volute sotto il ripiano di marmo, in stile barocchetto romano tardo-seicentesco [1].

Ai lati del mobile sono due moretti portavaso, scolpiti e laccati in stile Settecento veneziano.

Alle pareti sono quattro specchiere con cornici in legno intagliato e dorato, che nella parte superiore si concludono in un fastigio tra due vasi fioriti e in quella inferiore in ghirlande pendenti. Alle specchiere, che si ritrovano uguali in altri vani del palazzo, sono stati applicati bracci portacandele in vetro.

Sul tavolo centrale sopra descritto è attualmente collocata la statuetta bronzea che un tempo ornava la fontana del giardino (fig. 18). La scultura, che raffigura un efebo con il capo cinto di edera e il piede sinistro poggiato su una tartaruga (fig. 32), è opera di Adolfo Apolloni (Roma, 1855; ivi, 1923), come indica la firma posta sulla base [2]. La statuetta, ispirata all'arte ellenica, denota nell'eleganza della posa e nel delicato modellato del nudo il raffinato gusto decorativo dell'autore che ai suoi tempi godette di meritata fama.

Nelle sue opere, principalmente monumenti funerari, tra cui la tomba Chigi in S. Maria del Popolo a Roma e fontane decorative, è ancora evidente il rapporto con il gusto classicheggiante del primo Ottocento



31) Anticamera del primo piano.



32) *Adolfo Apolloni. Efebo.*



33) *Veduta dei saloni lungo il fronte del palazzo.*

romano, che Apolloni però reinterpreta con grazia e sensibilità moderne.

Probabilmente la statuetta dell'efebo, data la sua collocazione originaria, faceva parte dell'arredo fisso passato con la vendita del palazzo all'Italia.

Dall'anticamera si accede alla serie di saloni che si susseguono lungo la fronte del palazzo, con un grandioso effetto d'insieme nell'infilata delle porte in asse (fig. 33), tutte adorne di sovrapporte dipinte.

Partendo dal lato ovest, si ha la vasta sala da pranzo (fig. 34), ricavata dall'unione di due stanze. Decorano le pareti i piatti di un servizio di porcellana della manifattura di Doccia prodotto da Ginori su un modello del 1824 con fiori di Donnabarozopi.

Segue il salone giallo o delle ghirlande per gli eleganti stucchi del soffitto (fig. 35).

Due bei tavoli a muro del sec. XVIII con specchiera occupano le pareti tra le finestre. I due mobili sono in legno laccato di bianco e presentano intagli a rilievo in oro raffiguranti, sulla fascia sottostante il piano in marmo bianco, testine femminili tra racemi inclusi in cornici mistilinee, che nel fronte sono separate da una testa di satiro. Le specchiere, che presentano analoghi partiti decorativi, sono sormontate da ovali dipinti entro cornici raccordate da motivi nastriformi e ghirlande.

I due dipinti hanno per titolo: *La famiglia* (fig. 36) e *Il ritorno* (fig. 37). Si tratta di scenette d'interno di sapore intimista e idilliaco, con giochi di luce e ombra che rivelano un artista capace di interpretare la scena di costume con sensibilità di gusto francese alla Greuze. Il pittore, forse piemontese, si rivela anche educato sul gusto dell'antico, come mostra l'ovale, per altro di più alta qualità, con il tavolo a mo' di ara adorno di testa di ariete e il colonnato nello sfondo [3].

Quattro sovrapporte in cornici bianche e oro raffigurano *Le quattro stagioni*, a loro volta simboleggianti *La Fanciullezza* ovvero *La Primavera* (fig. 38), *La Giovinezza* ovvero *L'Estate*, *La Maturità* ovvero *L'Autunno* (fig. 39), *La Vecchiaia* ovvero *L'Inverno*.

Il clima arcadico-pastorale con satiri, ninfe e putti richiama la cultura veneta classicheggiante alla Carpioni, unitamente ad effetti di luminismo piazzettesco stemperati in morbidezze di stesura. Tali caratteri fanno pensare, quale autore delle opere, a Giuseppe Nogari (Venezia, 1699; ivi, 1763), artista che fu alla corte sabauda intorno al 1740 e che,



34) Grande sala da pranzo.



35) *Salone giallo o delle ghirlande.*



36) Sec. XVIII, La famiglia.



37) Sec. XVIII, *Il ritorno.*



38) *Giuseppe Nogari, attr., La Primavera*



39) Giuseppe Nogari, attr., L'Autunno.



40) *Luca Giordano. Rinaldo e Armida.*



41) *Luca Giordano, bottega, Arianna abbandonata.*

anche dopo il rientro nella città d'origine, continuò a lavorare per Torino [4].

Anche per queste tele, inviate dall'Italia nel 1908 senza ulteriori indicazioni, si può quindi supporre una provenienza piemontese.

Sulle pareti dei lati brevi della sala sono due grandi tele *pendants* raffiguranti l'una *Rinaldo e Armida* (fig. 40), l'altra *Arianna abbandonata* (fig. 41), anch'essi inviati dall'Italia senza indicazioni di provenienza.

I dipinti recano già nei vecchi inventari del palazzo una attribuzione a Luca Giordano (Napoli, 1634; ivi, 1705).

La prima tela ripropone un tema già trattato dall'artista in un dipinto del Musée des Beaux-Arts di Lione con una composizione piú ariosa e animata.

La seconda con *Arianna abbandonata*, di qualità piú scadente e da riferirsi alla bottega, è una replica con varianti del dipinto di uguale soggetto già nella Galleria di Dresda, andato distrutto durante la guerra [5]. La tela quindi riveste particolare importanza come documentazione di un'opera perduta.

Entrambe le tele (restaurate nel 1953 – 1954) sono comunque riferibili agli anni tra 1667 e 1672 – 1674, nel momento di ripresa da parte del Giordano delle mitologie già eseguite nel 1663 con modi pittorici e tipologie questa volta di matrice cortonesca intessuta di sapori rubensiani e tizianeschi [6].

Nello stesso salone è un ritratto ovale raffigurante la contessa ungherese Pauline Sándor (1836 – 1921) (fig. 42), moglie del principe Richard Metternich, figlio del Gran Cancelliere.

La contessa era figlia di una sorellastra del marito ed era nota per il suo fascino, cui non corrispondeva pari avvenenza fisica, tanto da passare alla storia come la *Belle laide*. Durante la permanenza a Parigi (1859 – 1871), dove il marito era ambascitore d'Austria presso Napoleone III, svolse un ruolo molto brillante a corte e le sue memorie restano una vivace cronaca della vita mondana del tempo.

Autore della tavola è Joseph Matthaeus Aigner (Vienna, 1818; ivi, 1886), uno dei più ricercati ritrattisti del tempo a Vienna. L'artista, formatosi nello studio di Friedrich von Amerling, ebbe una vita burrascosa: nel 1848 prese parte al movimento rivoluzionario a Vienna, diventando comandante della legione accademica. Fatto prigioniero e condannato a morte, venne graziato dal principe di Windischgraetz. Nel 1886 pose fine alla sua vita impiccandosi [7].

Nel ritratto della Sándor, firmato e datato 1880, l'artista ha ripreso la contessa in abito da passeggio, mettendone in evidenza i tratti fisio-



42) *Joseph Matthaeus Aigner, Ritratto della contessa Pauline Sándor.*

gnomici sino alla peluria sul labbro superiore, le occhiaie e le sopracciglia folte e arcuate. L'immagine però ne coglie anche il piglio deciso e l'aria arguta.

Il dipinto fu acquistato dal nostro Ministero degli Affari Esteri al Dorotheum-Kunstabteilung di Vienna nel marzo 1964 come omaggio alla memoria dell'ultima abitante del palazzo.

Altro ritratto nello stesso salone raffigura una dama della casa reale di Francia, come si deduce dal manto in velluto azzurro con gigli foderato di ermellino.

La tela fa riscontro al ritratto virile del coniuge nel salone delle battaglie.

Stilisticamente le due opere (forse copie) si possono riferire a scuola francese del tempo di Luigi XV [8].

La sala successiva, detta salotto verde (fig. 43), è arredata con due tavoli a muro neoclassici con specchiera, posti uno di fronte all'altro. Anche questi sono in legno laccato di bianco con leggeri rilievi in oro, a rami, medaglioni ovali e angolari figurati con cupidi e animali (delfini, leone, cervo), piano in marmo e zampe a piramide.

Le quattro sovrapporte sagomate raffigurano episodi della Gerusalemme liberata: *Armida medita di uccidere Rinaldo* (fig. 45); *Rinaldo e Armida* (fig. 44); *Armida abbandonata* (fig. 46); *Erminia tra i pastori* (fig. 47).

I soggetti sono trattati con grazia sottile da minuetto e con sensibili modulazioni luminose che legano i dipinti al filone del classicismo settecentesco di tradizione franceschiniana.

Il rapporto con la cultura emiliana del barocchetto tipico del genere pastorale è confermato da precisi richiami iconografici. La composizione della prima sovrapporta, ad esempio, è ripresa da quella del dipinto di uguale tema di Marcantonio Franceschini a Torino, Galleria dell'Accademia Albertina, con l'amorino che ferma la mano della donna la cui ombra si proietta sul volto dell'eroe addormentato, mentre le due fanciulle emergenti dalle acque qui compaiono sul lato opposto. Anche nell'*Erminia tra i pastori* si nota una ripresa in controparte, sia pure meno puntuale, dalla tela con medesimo soggetto e *pendant* del precedente dello stesso Franceschini, sempre a Torino all'Accademia Albertina.

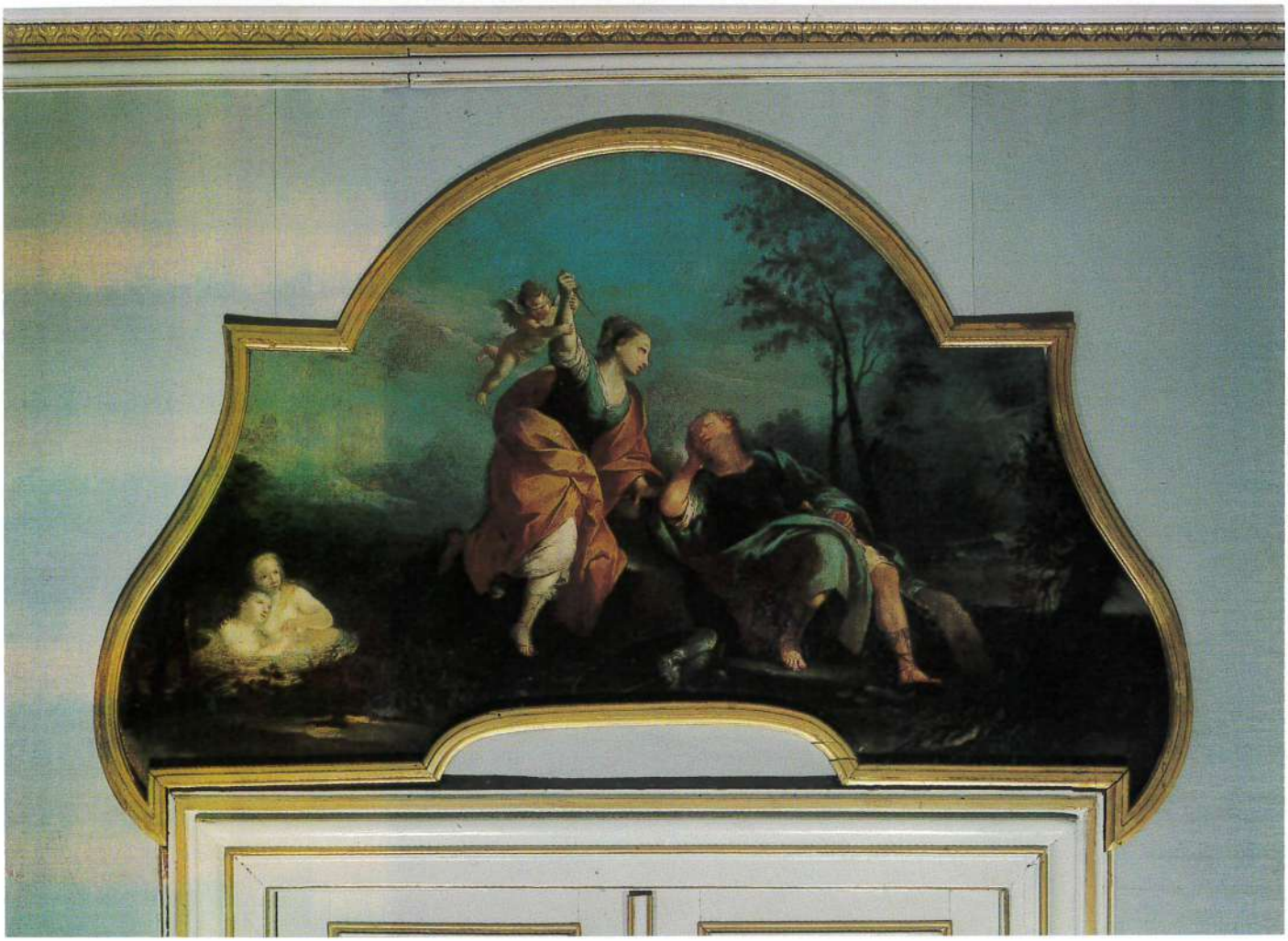
Il dipinto con *Rinaldo e Armida* trova richiami nella tela dello stesso soggetto di Felice Torelli (1667 – 1762) (già Milano, Finarte), in cui compare tra l'altro un analogo edificio circolare nello sfondo [9].



43) Salotto verde.



44) Sec. XVIII, Rinaldo e Armida.



45) *Sec. XVIII, Armida medita di uccidere Rinaldo.*



46) Sec. XVIII, Armida abbandonata.



47) Sec. XVIII, Erminia tra i pastori.



48) Sec. XVIII, Grottesche.



49) *Jacques Courtois detto il Borgognone, Scena di battaglia.*



50) *Testa di satiro, II sec. d. C.*

Nel contempo influssi della pittura francese fanno pensare anche in questo caso ad un artista attivo nel regno sabaudo [10].

Una delle pareti della stanza è adorna di un grande pannello a tempera su tela con grottesche "alla Jean Berain", inventore di questo tipo di decorazione ad arabeschi con figurine mitologiche ed animali, ispirato alle Logge di Raffaello e a Fontainebleau (fig. 48).

L'esuberanza di inventiva e la ricchezza di particolari rigorosamente tenute entro i limiti dell'incorniciatura e di una precisa simmetria fanno ricondurre la tela nell'ambito di Filippo Minei, artista attivo nella decorazione della cosiddetta camera C e del camino della camera H nella villa della Regina a Torino [11].

Sulla parete di fronte è un dipinto con *Scena di battaglia* (fig. 49), riportato già negli inventari come opera di Jacques Courtois detto il Borgognone. L'artista, nato a St. Hippolyte in Francia nel 1621, fu attivo per tutta la vita in Italia; entrato nell'ordine dei gesuiti dopo la morte della moglie, morì a Roma nel 1675 [12].

Il concitato scontro di cavalieri, inquadrato tra quinte arboree e coloristicamente animato dallo sventolio delle bandiere, con effetti scenografici accentuati dai contrasti luministici, rivela i caratteri stilistici propri del pittore, divenuto famoso in questo genere cui si dedicò per tutta la vita.

Sono tipici dell'artista nella fase matura (1650 – 1660) soprattutto il realismo drammatico e impetuoso con cui fissa un momento dello scontro armato, costruendo sulle diagonali, ma mantenendo la composizione piramidale nel gruppo centrale.

L'enfasi impetuosa della mischia è accentuata dai toni tenebrosi di matrice napoletana con coloriture di pittoresco romanticismo alla Salvator Rosa [13].

Su un tavolino vestito è poggiata una scultura raffigurante una testa di satiro giovane con corona di rami di pino databile al II sec. d.C. (fig. 50).

Si passa nell'ultimo grande salone lungo il fronte del palazzo, detto salone delle battaglie (fig. 51), anch'esso ricavato dall'unione di due ambienti.

Tra i mobili che costituiscono il ricco arredo spiccano due stipi impiallacciati d'ebano e tartaruga, con decorazioni in bronzo dorato (fig. 52).

Il fronte, di chiara impostazione architettonica, presenta al centro aggettante rispetto alla superficie occupata dai cassetti uno sportello



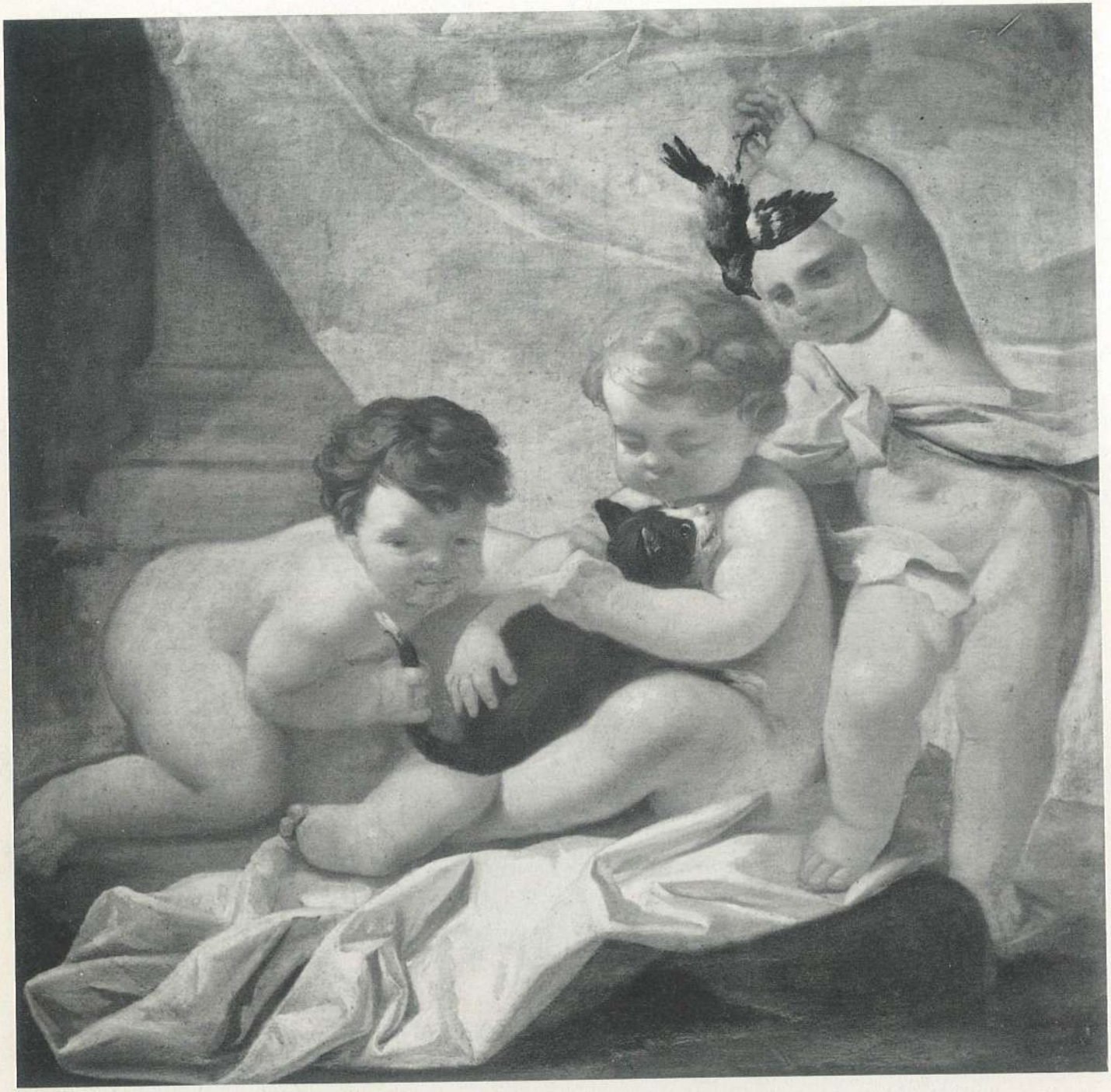
49) *Particolare*



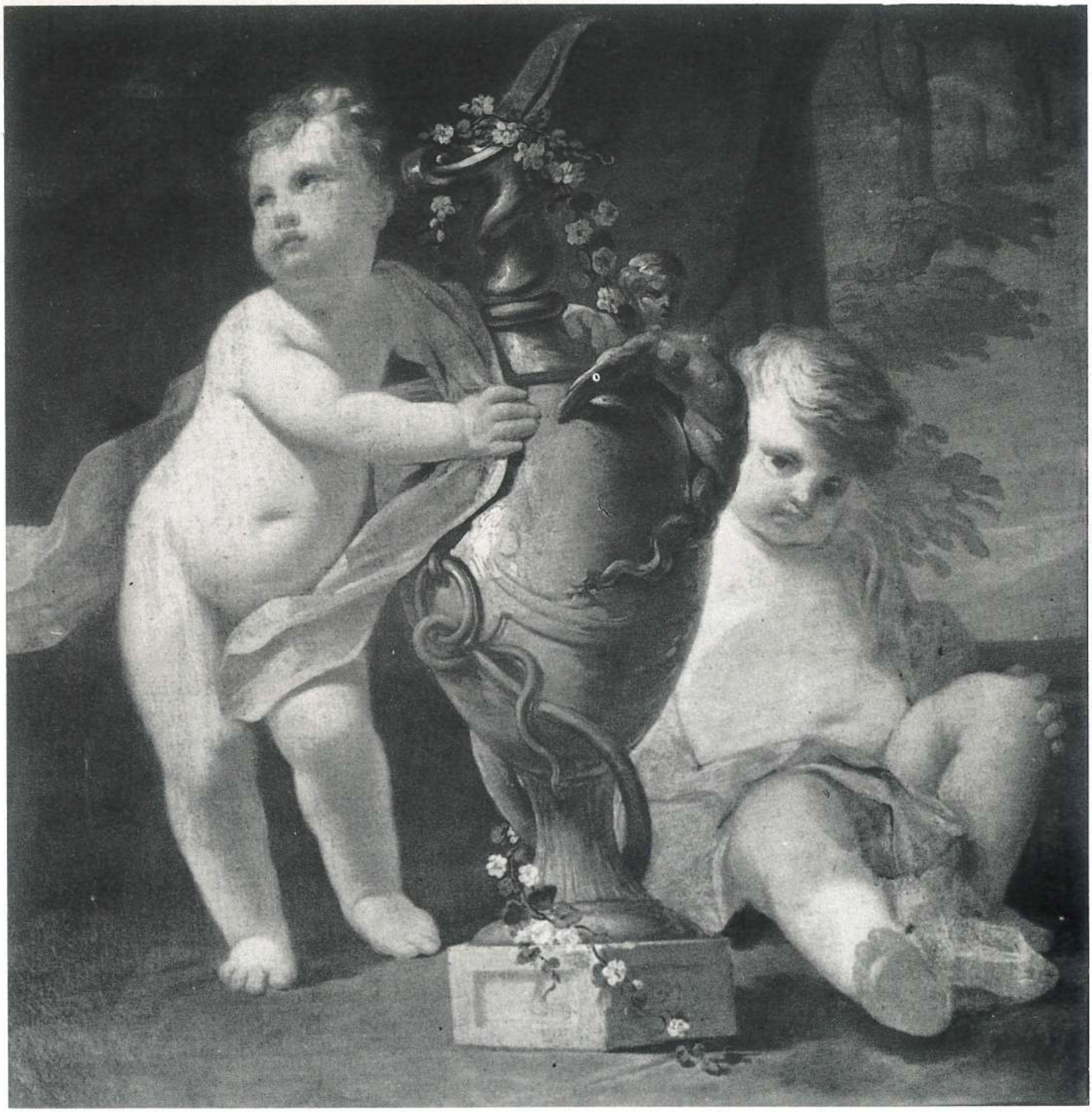
51) Salone delle battaglie.



52) *Ebanisteria napoletana sec. XVII, Stipo.*



53) *Giuseppe Nogari, attr., Putti che giocano.*



54) Giuseppe Nogari, attr., Putti che giocano.

strutturato a mo' di edicola: due colonne tortili nella parte superiore (con base, parte del rivestimento e capitelli dorici in bronzo dorato) affiancano una nicchia rivestita in tartaruga e definita da listelli simulanti un inquadramento timpanato; all'interno di questa è collocata una statuetta bronzea raffigurante una figura virile barbuta, nuda con perizoma, che dalla posa sembra sorreggesse in origine un oggetto: potrebbe quindi identificarsi con Atlante cui mancherebbe il globo terrestre.

L'alto zoccolo di base rientra nella parte mediana seguendo l'andamento architettonico.

Fa da coronamento una balaustrata in bronzo dorato, conclusa alle estremità da pilastrini reggenti due statuette bronzee raffiguranti figure virili barbute ammantate che fiancheggiano uno stemma gentilizio a campo vuoto, sempre in bronzo, su specchiatura in tartaruga.

Ai lati, quattro cassetti, abbinati a due a due, con toppa al centro, ornati da specchiature in tartaruga e incorniciati in ebano con bordure oblique.

Gli stipi sono sostenuti da un piano di base, non pertinente, poggiante su quattro gambe con piede a rocchetto, collegate da traverse ricurve con elementi torniti.

I due mobili possono ritenersi opere di arte napoletana della seconda metà del Seicento, epoca in cui lo stipo, specie di tipo architettonico, ha la massima diffusione. A Napoli e in Sicilia, in particolare, era diffusa in tale epoca la lavorazione della tartaruga in accostamento all'ebano e al metallo dorato [14]. Tra gli stipi è un tavolo a muro con ripiano in marmo, zampe piramidali e decorazioni dorate di gusto neoclassico databile verso il 1780, con motivi vegetali stilizzati e rosoni angolari.

Le tre sovrapporte quadrate raffigurano *Putti che giocano* (figg. 53 e 54), alcuni con ghirlande di fiori e un vaso, altri con un gatto e un uccellino.

Le tele si possono attribuire a Giuseppe Nogari per gli stretti confronti con le sovrapporte con *Allegorie del disegno e delle arti*, già nel Palazzo reale di Torino e ora nella Palazzina di caccia di Stupinigi, databili 1741 – 1742 e con gli angolari con *Putti scherzanti* nel soffitto del Secondo Pregadio della Regina, sempre nel Palazzo reale [15].

L'artista veneziano, allievo del Balestra, dopo un soggiorno milanese fu, come si è detto, dal 1740 al 1742 a Torino dove lavorò su commissione di Carlo Emanuele III per il Palazzo reale, importando nella città sabauda il gusto di certa decorazione veneta cui accordò un generismo alla fiamminga. La ricercatezza estrosa con cui interpreta i modi piazzetteschi lo fanno avvicinare in questi vivaci giochi di putti al rococò internazionale [16].

Due dipinti di grandi dimensioni ornano le pareti in asse con la facciata. Il primo raffigura una *Scena di resa* (fig. 55) su ampio sfondo di paesaggio che si apre in una piana rocciosa attraversata da un fiume su cui, in lontananza, si affaccia una città turrita. Truppe in marcia dopo il combattimento si snodano a serpentina lungo le due rive, mentre sulla sinistra cavalli e cavalieri abbattuti coprono il suolo in un groviglio di corpi in prossimità di un castello.

L'opera, in cui aleggia un'aria ariostesca ancora tardo-manierista memore di Mastelletta, Scarsellino, Bertoja, deriva da Francesco Monti detto il Brescianino (Brescia, 1646; Parma, 1712) e può essere datata agli ultimi decenni del secolo. Dal maestro deriva infatti il ruolo attribuito al segno e alla luce: i cavalli dai fianchi sferici e dai colli inarcati emergono per l'uso di lumeggiature realizzate con sottili tocchi e striature che fanno brillare elmi e armature.

Vicini al nostro dipinto sono i quadri del Brescianino nel Museo Civico di Piacenza o la tela con *Lo scoppio della fortezza* al Circolo della stampa di Milano o ancor piú la tela con *Scipione che attacca battaglia* nel Palazzo Vendramin Calergi a Venezia, con analoghi effetti di notturno e di armati in lontananza disposti sulle diagonali [17].

L'autore potrebbe anche essere un pittore attivo nel cantiere del Palazzo reale di Torino intorno agli anni 1660-1670, benché si ignori la provenienza del dipinto e si conosca solo la data, 1908, dell'invio dall'Italia.

Di fronte, una grande tela raffigura la *Liberazione di Vienna dai Turchi* nell'estate del 1683 (fig. 56) [18].

Al centro è il re Jan Sobieski, eroe dell'impresa, alla testa dei boiari polacchi; lo affiancano il margravio di Baden e il duca di Lorena che conducono gli imperiali. Sulla destra, dalla parte dell'accampamento ottomano, si allontana a cavallo il gran visir Mustafà il Nero [19].

Il combattimento si svolge animato fin in lontananza, dove si staglia contro il cielo nuvoloso il profilo della città di Vienna con i campanili delle sue chiese.

L'opera, che avrebbe certo ben figurato alla Mostra del 1983 *Die Tuerken von Wien: Europa und die Entscheidung an der Donau 1683*, stilisticamente può essere riferita a Nicola Maria Rossi (Napoli, c. 1690; ivi, 1758), artista napoletano molto legato al mondo austriaco del Viceregno [20]. Nel 1726 fu infatti chiamato dal marchese di Rofrano a Vienna e, rientrato a Napoli, lavorò per il conte di Harrach, viceré tra il 1728 e il 1733, per il quale eseguì nel 1732 tre famosi teleri: *L'uscita del viceré dal Palazzo reale, La festa di Piedigrotta, La processione dei quattro altari.* Proprio a queste grandi tele, in cui l'artista concilia esperienze decorati-



55) *Francesco Monti detto il Brescianino, cerchia. Scena di resa.*



56) Nicola Maria Rossi, attr., Liberazione di Vienna dai Turchi.



56) Particolare.



57) *Jacques d'Artois. Paesaggio con Abramo e gli angeli.*



58) *Jacques d'Artois, Paesaggio con Agor e Ismaele.*

ve con l'illustrazione di temi complessi di carattere celebrativo e politico, si collega il dipinto della *Liberazione di Vienna*, vicino a queste anche per le dimensioni.

Il Rossi, partito da esperienze solimenesche, attraverso un processo di schiarimento della materia che lo avvicina a De Mura, arriva in questo quadro a soluzioni piú libere e luminose in cui si accentuano i valori atmosferici. La stessa impaginazione compositiva in orizzontale, ancora legata alla tradizione seicentesca che gli deriva anche dall'attività di scenografo, è animata dal gran numero di episodi figurativi nei piani in lontananza. Proprio nei particolari di sapore cronachistico si esprime la singolare vena narrativa che costituisce la novità di questo pittore nella pittura celebrativa, che con lui si distacca dal tono "eroico" [21]. Forse anche questo telero dedicato alla vittoria del mondo cristiano sull'impero ottomano può essere stato concepito in funzione di quella "strategia delle immagini" che la committenza austriaca chiedeva, proprio per affermare il suo dominio nel napoletano.

Ai lati del camino sono due deliziosi dipinti di Jacques D'Arthois o Jacobus van Arthois o Artoys (Bruxelles, 1613; ivi, 1688) raffiguranti *Paesaggio con Agar e Ismaele* (fig. 58) e *Paesaggio con Abramo e gli angeli* (fig. 57) [22].

Le due tele sono opere tipiche dell'artista fiammingo considerato il piú eminente rappresentante dello stile barocco nel paesaggio, genere in cui crea uno stile originale se pur legato alla tradizione [23]. Le sue composizioni, sempre costruite in obliquo, sono ordinate nel perfetto equilibrio delle masse della lussureggiante vegetazione che si apre in lontane prospettive sulla pianura. Le forme ampie degli alberi, che costituiscono il suo motivo essenziale, dai tronchi spesso inclinati e in primo piano spezzati, coprono un terreno selvaggio attraversato da corsi d'acqua.

L'effetto decorativo e magniloquente dei suoi paesaggi, sotto l'influenza di Rubens è ottenuto anche attraverso l'illuminazione, che crea zone di chiari e di ombre e attraverso il colore, che gradua dal primo piano di tonalità bruno-rossastre ai toni verdi del centro, fino all'azzurro sfumante in grigio delle lontananze.

La sua maniera raggiunge i migliori risultati nelle tele di piccolo formato come le due tele dell'Ambasciata in cui la natura di apparato, interpretata con gusto del pittoresco, si impreziosisce nei toni vibranti del colorito. Numerosi pittori sono ricordati come suoi collaboratori per le figure, da P. Snayers a D. Teniers II e III ad altri, ed è quindi difficile formulare un'attribuzione per le eleganti figurine di questi due dipinti.

Il ritratto di personaggio della casa reale di Francia in armatura e



59) *Ebanisteria dell'Italia settentrionale sec. XVII. Cassettone.*

con manto di ermellino e velluto azzurro ornato di gigli d'oro fa riscontro al ritratto femminile, di cui si è già detto, nel salone delle ghirlande.

In un ambiente lungo e stretto che porta all'ala aggiunta si ammira un cassettone a quattro cassetti, impiallacciato e intarsiato in avorio e legni vari (fig. 59). Sulla fronte sagomata, gli intarsi entro le tre specchiature di ogni cassetto raffigurano al centro figure femminili panneggiate e sdraiate, due con il capo verso sinistra e due verso destra, queste ultime con in mano il disco del sole; ai lati conigli,cervi e leoni; sui fianchi del mobile, al centro, campeggia un pappagallo su un ramo. Lo stesso uccello adorna gli angoli del piano del mobile, al centro del quale è ancora una figura femminile sdraiata su drappi e cuscini.

Il cassettone è da ritenersi opera fine secolo XVII di bottega dell'Italia settentrionale, probabilmente lombarda, sia per la caratteristica struttura a linee spezzate e rientrante del fronte, sia per la decorazione [24].

Nel vano che immette nel salone dei ricevimenti si trova una grande tela raffigurante *Il riposo dopo la caccia*, pendant di altra con *Scena pastorale* nell'atrio del secondo piano. Entrambi i dipinti, pervenuti all'Ambasciata nel novembre del 1964, sono di scuola francese del sec . XVIII, stilisticamente vicini alle opere di artisti quali Charles–Louis Clérisseau (1721-1820) e Jean Pillement (Lione, 1728; ivi, 1808), pittori influenzati da Piranesi, specie nel gusto per le antichità.

Nelle due tele si possono in particolare ritrovare caratteri tipici soprattutto del Pillement, quali la materia smaltata e perlacea, i colori azzurrini e verdastri su una generale nota cinerea, il gusto per la scena pervasa di grazia e soavità, resa con impeccabile e minuziosa precisione, motivi che possono far ritenere questo artista autore dei dipinti.

Il Pillement, che fu pittore di corte in Polonia sotto il regno di Stanislao Augusto, viaggiò molto (Vienna, Portogallo, Londra, dove le sue opere erano di moda), diventando a Parigi pittore della Regina. La sua brillante carriera fu interrotta dalla Rivoluzione, in seguito alla quale finì i suoi giorni a Lione in miseria e dimenticato [25].

Le sue opere sono caratterizzate da eleganza di effetti e di invenzione e da una raffinata esecuzione, che nelle grandi dimensioni diventa piú fredda e secca anche a causa della dura luce che investe il paesaggio.

In terra è un tappeto annodato con tecnica per arazzi in lana e cotone di manifattura francese, forse Aubusson, della fine del sec. XIX.

Si entra quindi nel grande salone dei ricevimenti che occupa quasi interamente l'ala aggiunta per l'altezza di due piani (fig. 60). Ideato in



60) Salone dei ricevimenti.

stile neo-classico con stucchi bianco e oro, ha pareti scandite da lesene con capitelli corinzi che inquadrano le aperture costituite da finestroni sul lato del giardino interno e sugli altri da porte sormontate da otto bassorilievi con soggetti antichizzanti che si ripetono: *La Vendemmia*, *La Pesca*, *La Pastorizia* (?), *L'Aratura* [26].

Il pavimento è interamente coperto da un unico tappeto annodato con tecnica per arazzi in lana e cotone di manifattura francese (Aubusson ?), databile alla seconda metà del sec. XIX. Due grandi lampadari in vetro di Murano pendono dal soffitto, al centro del quale era collocata una tela ad olio di grandi dimensioni (in due pezzi) raffigurante *Il trionfo dell'Italia*. L'opera, commissionata appositamente nel 1912 per il salone appena costruito al pittore Edoardo Gioja (Roma, 1862 – Londra, 1973), rappresentava la figura allegorica dell'Italia turrita circondata dai suoi maggiori uomini illustri, poeti, artisti, scienziati [27].

La grande tela del salone si ricollega però in particolare alla decorazione del Palazzo delle feste progettato da Marcello Piacentini per l'Esposizione romana del 1911 [28], in cui il nostro pittore operò accanto a Galileo Chini.

Gli artisti che presero parte alla storica mostra non riuscirono "a staccarsi da un'interpretazione iconologico-storicistica", in cui il passato artistico di Roma da rievocare era essenzialmente quello classico-rinascimentale. In questa atmosfera retorica e accademica si colloca il dipinto di Gioja nell'atrio del Palazzo delle feste dell'Esposizione, raffigurante *L'Italia vittoriosa con la forza e l'intelligenza* (oggi nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma). Vincolato alla tematica della committenza ufficiale che provoca sia per lui che per altri come Chini, Costantini, Nomellini, Tito, un momento di involuzione, il Gioja riesce tuttavia a mantenere una sua autonomia espressiva, svolgendo il soggetto in modo critico, dividendo l'affresco in gruppi e attingendo al repertorio storico e allegorico in cui aveva già dato buone prove.

È da ritenere che la tela viennese, di soggetto analogo e per la quale valgono le stesse considerazioni critiche, sia stata commissionata all'artista l'anno seguente, proprio dopo il successo incontrato dalla decorazione del padiglione espositivo del 1911.

Il dipinto, danneggiato da infiltrazioni d'acqua, è stato rimosso nel 1949.

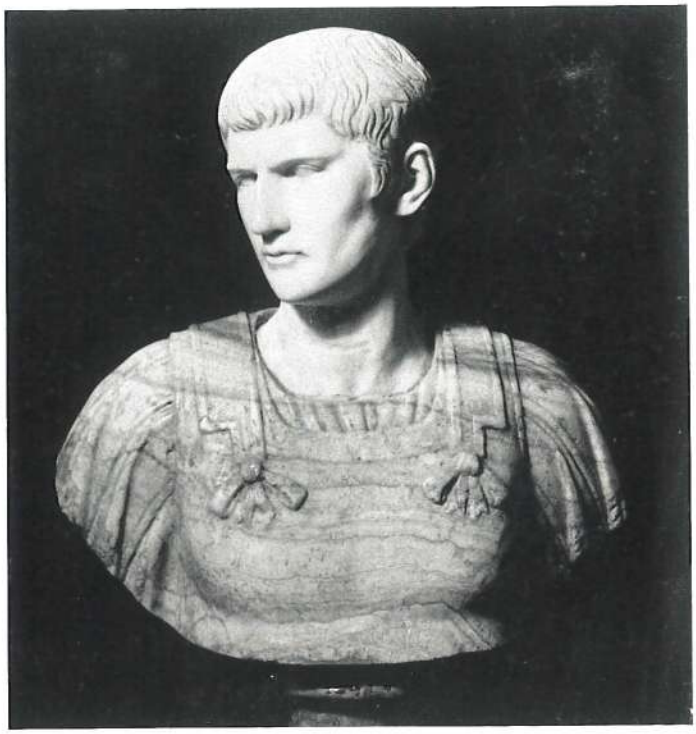
Agli angoli del salone sono collocate quattro basi barocche in legno dorato e riccamente intagliato con tre teste di cherubini e volute (fig. 61), che riprendono lo stile del tavolo parietale nell'anticamera cui immette lo scalone.



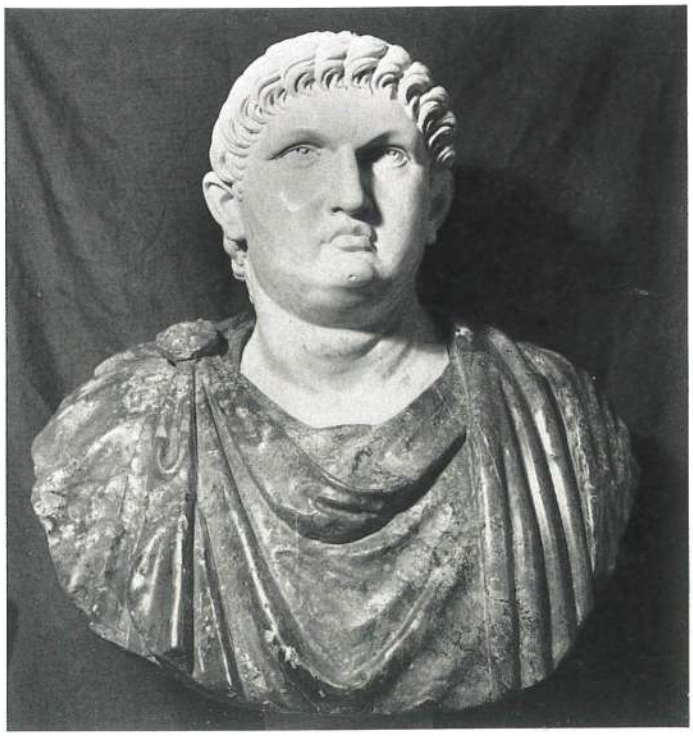
61) Busto di Caracalla, sec. XVII, copia da originale romano, su base lignea, sec. XVIII.



62) *Busto di Druso maggiore o minore (?), sec. XVII, copia da originale romano.*



63) *Busto di Postumo Agrippa o Caligola, sec. XVII, copia da originale romano.*



64) *Busto di Tito (?), sec. XVII, copia da originale romano.*

Ciascuna delle basi presenta al centro uno stemma, due papali con tiara e chiavi e due gentilizi.

I primi appartengono a papa Urbano VIII Barberini (1623-1644) e a Benedetto XII Orsini (1724-1730), mentre i due stemmi nobiliari sono uguali: presentano una banda orizzontale al centro dello scudo sormontato da cimiero.

Non è chiara la motivazione della presenza di tali armi su basi che per altro sono in tutto simili e appaiono ideate contemporaneamente. Sulle basi sono stati sistemati quattro busti di imperatori con teste in marmo statuario, manto e peducci in marmi colorato o bianco, copie seicentesche di originali romani che, secondo la tradizione [29], sarebbero stati portati a Vienna da Metternich nel 1822 dopo il Congresso di Verona.

Si tratta del busto con testa ritratto raffigurante forse Druso maggiore o minore (fig. 62), di età tiberio-claudia, del busto con testa ritratto di Postumo Agrippa o Caligola (fig. 63), del busto con testa ritratto raffigurante forse Tito (fig. 64), di età flavia e del busto con testa ritratto di Caracalla (fig. 61).

Le tre porte sul lato lungo del salone si aprono su un ambulacro, in cui ricorrono le stesse decorazioni a stucco. Alla parete che dà sul giardino è poggiato un tavolo uguale a quello al centro dell'anticamera.

Nel salottino all'estremità dell'ala novecentesca si trova una tela raffigurante *Il ratto delle Sabine* (fig. 65) attribuibile a Valerio Castello (Genova, 1624; ivi, 1659), in quanto ripresa semplificata della tela di uguale soggetto agli Uffizi e replica con varianti di quella nel Museo di Valenza: sono diversi solo il braccio della rapita a sinistra (là in controparte), la posizione della donna al suolo, il cavaliere e il cavallo sulla destra (nel quadro spagnolo di schiena).

La tela spagnola è un'opera tarda nell'attività del pittore genovese ed è definita da Perez Sanchez molto bella, di maggiore effetto scenografico e piú essenziale nella composizione del famoso quadro dello stesso tema agli Uffizi [30].

Il Castello fu discepolo del Fiasella, ma la sua vera educazione avvenne sui milanesi (G. C. Procaccini) e parmensi (Correggio e Parmigianino). Le sue opere, di cui fece spesso varie versioni, sono caratterizzate da un dinamismo scenografico, da un fare vorticoso e fluido, da un modo pittorico capriccioso e spumeggiante che le svestono del carattere di monumentalità e solennità barocche.

Nel quadro viennese l'organizzazione compositiva giocata sulle diagonali e loro intersezioni e l'articolazione dello spazio tramite quinte

architettoniche creano un effetto di moto che si diparte su linee divergenti ai lati, per lasciare un vuoto al centro, colmato dalle torsioni volumetriche di altre figure che precipitano in basso, mentre il colore si sfrange in filamenti.

Il dipinto proviene, come documentato dal numero di inventario sabaudo (DC 618) ancora presente dietro la tela e dai registri inventariali dell'Ambasciata (dove risulta come scuola piemontese del sec. XVIII), dal Castello reale di Moncalieri [31].

Dal lato opposto dell'ambulacro è la deliziosa saletta da musica, ornata di stucchi bianco e oro che imitano lo stile rococò del castello di Schoenbrunn (fig. 66). Alla parete è un tavolino a mezzaluna stile Luigi XVI in legno dorato con girali floreali a rilievo che si dipartono da un vasetto a navicella e piano in marmo. Su di esso poggiava una scultura, ora spostata nel salotto verde, raffigurante una testa maschile, identificabile con Alessandro giovane (fig. 67).

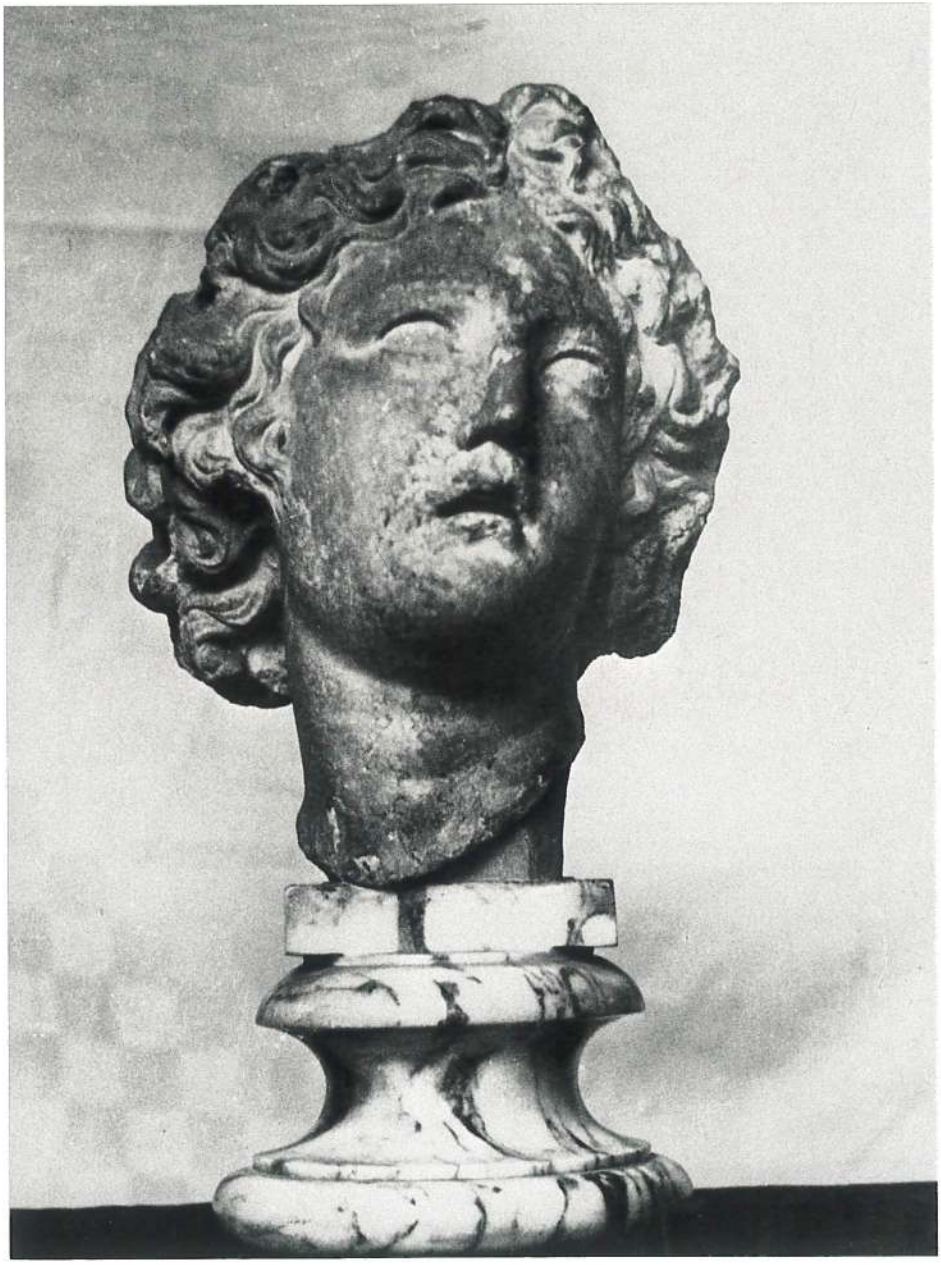
Si tratta di copia risalente verosimilmente alla fine del I – inizi del II secolo d.C. da un archetipo della fine del IV o inizi del III secolo a.C. [32].



65) Valerio Castello, attr., Il ratto delle Sabine.



66) Saletta da musica.



67) Testa di Alessandro, fine I - inizi II d. C., copia da originale fine IV - inizi III secolo a. C.

Secondo piano

Al piano superiore si trova l'appartamento privato dell'ambasciatore.

L'anticamera (fig. 68) è arredata al centro da un tavolo fratino seicentesco con gambe a lira e, lungo i lati, da una cassapanca e due stipi stile rinascimento.

Sulla parete di fronte all'entrata è il dipinto con *Scena pastorale* (fig. 69), di cui si è già detto a proposito del *Riposo dopo la caccia* al primo piano. In questa tela di sapore arcadizzante emerge in particolare il gusto per le antichità classiche intese romanticamente quali rovine fuse nella natura, una natura che spesso, come in questo caso, rievoca la campagna romana.

La stanza storicamente piú importante del secondo piano è certamente lo studio Metternich, oggi studio dell'ambasciatore (fig. 70).

L'ambiente quadrato ha pareti ricoperte da rivestimento ligneo fino a tre quarti d'altezza in *jacarandá* brasiliano, considerato un legno tra i più duri: esso fu donato a Metternich, secondo la tradizione, da don Pedro imperatore del Brasile dopo il suo matrimonio con l'arciduchessa Leopoldina [1].

La *boiserie*, dal rigonfio profilo barocchegiante nella zona inferiore e a specchiature lisce spartite da lesene ioniche nella zona superiore, è conclusa da una fascia decorata da intarsi in legno piú chiaro raffiguranti putti, figure femminili e festoni. Motivi analoghi ma piú sottili percorrono tutte le profilature dei pannelli e delle porte. Il rivestimento si interrompe nella parte bassa in corrispondenza del camino marmoreo, mentre al di sopra di esso si articola in un ricco fastigio che incornicia una specchiera, presente anche sulla parete di fronte. Sia la *boiserie* che il camino risalgono a prima del 1859, data della morte del Gran Cancelliere.

La scrivania dell'ambasciatore è un *bureau plat* con applicazioni in



68) Anticamera del secondo piano.



69) Jean Pillement, attr., Scena pastorale.

bronzo cesellato e dorato stile Luigi XV di fattura francese databile al primo quarto del sec. XVIII [2].

Oltre ad opere di proprietà privata dell'ambasciatore, nello studio sono quattro piccoli paesaggi ad olio dai titoli: *Il torrente* (fig. 71), *La vallata* (fig. 72), *L'armento* (fig. 73), *Caccia al cervo* (fig. 74), provenienti dal Castello reale di Moncalieri [3].

I dipinti sono attribuibili a Vittorio Amedeo Cignaroli, al cui repertorio sono strettamente legati per caratteri stilistici e per motivi tipologici. Vittorio Amedeo Cignaroli (Torino, 1730; ivi, 1800), figlio di Scipione, fu pittore di paesaggi nel gusto veneto alla Zais e Zuccarelli, acquistando però un accento di personale eleganza attraverso spunti francesi e una certa vena olandesizzante che in qualche modo lo accosta ai paesisti bolognesi contemporanei. Eseguì tele per il Castello della Venaria Reale (1750) e per la Palazzina di Stupinigi (1763 e 1771), divenendo poi (1778) professore all'Accademia Albertina. Oltre ai lavori documentati per la corte, dipinse molte scene boscherecce e galanti per committenti nobili e borghesi del Piemonte.

Il confronto stringente con i numerosi *Paesaggi* del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (in particolare con quelli nn. 164, 165, 493, 495, 501, 502, 503) mostra lo stesso tipo di impianto a piani scalati paralleli al fondo con alberi che fanno da quinta, mentre in lontananza si vedono colli con castelli e paesi. Figurine eleganti e nervose e animali vivaci animano le composizioni con scenette dal sapore domestico, in cui non manca l'osservazione del vero. Le figure sono in perfetto accordo con la natura, in una fusione atmosferica resa con morbida gamma di colori azzurrini e rosati. Negli sfondi, pianure si distendono tra monti e colline in composizioni di tranquillo respiro, avvolte da una pallida luce diffusa [4].

I quattro quadretti sono esempi di quel tipo di paesaggismo arcadico che il Cignaroli sviluppò in Piemonte nella seconda metà del '700 e che nel pieno '800 si tradurrà in una facile maniera di scuola.

Il salotto del secondo piano, detto salotto blu, è arredato con mobili di rara finezza: due cassettoni e un *secrétaire* a ribaltina, tutti provenienti dal Palazzo reale di Moncalieri di cui portano ancora i numeri di inventario.

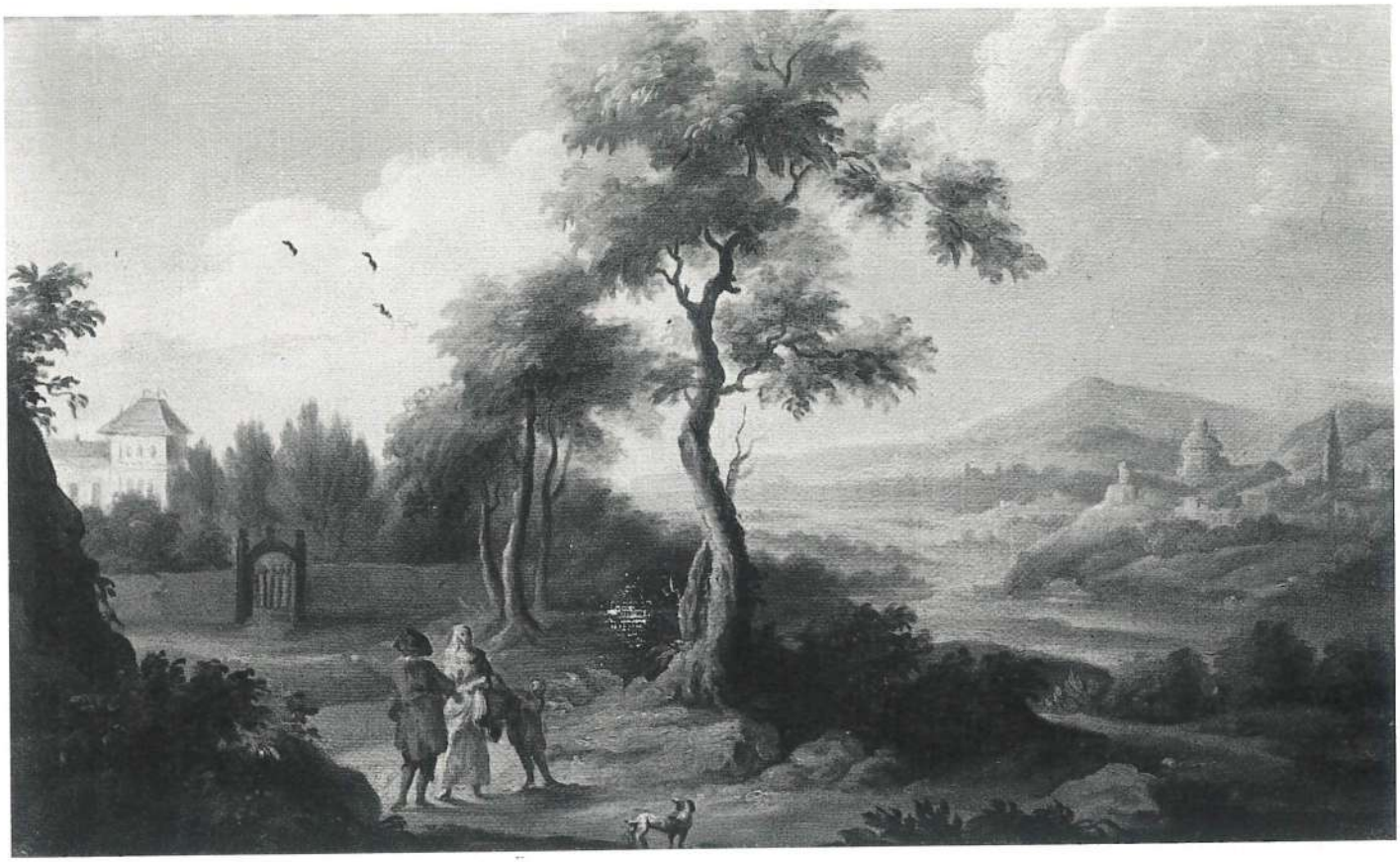
Il cassettone a tre cassetti in fronte con piano di marmo bianco (inv. DC 4601 e 3838) (fig. 75) è impiallacciato e intarsiato in legni pregiati, arricchito al centro dei cassetti inferiori da un riquadro ad intarsio con architetture e nelle fiancate da medaglioni con figure femminili entro filettatura. Il primo cassetto sotto il bordo piú piccolo reca una fascia a



70) Studio Metternich.



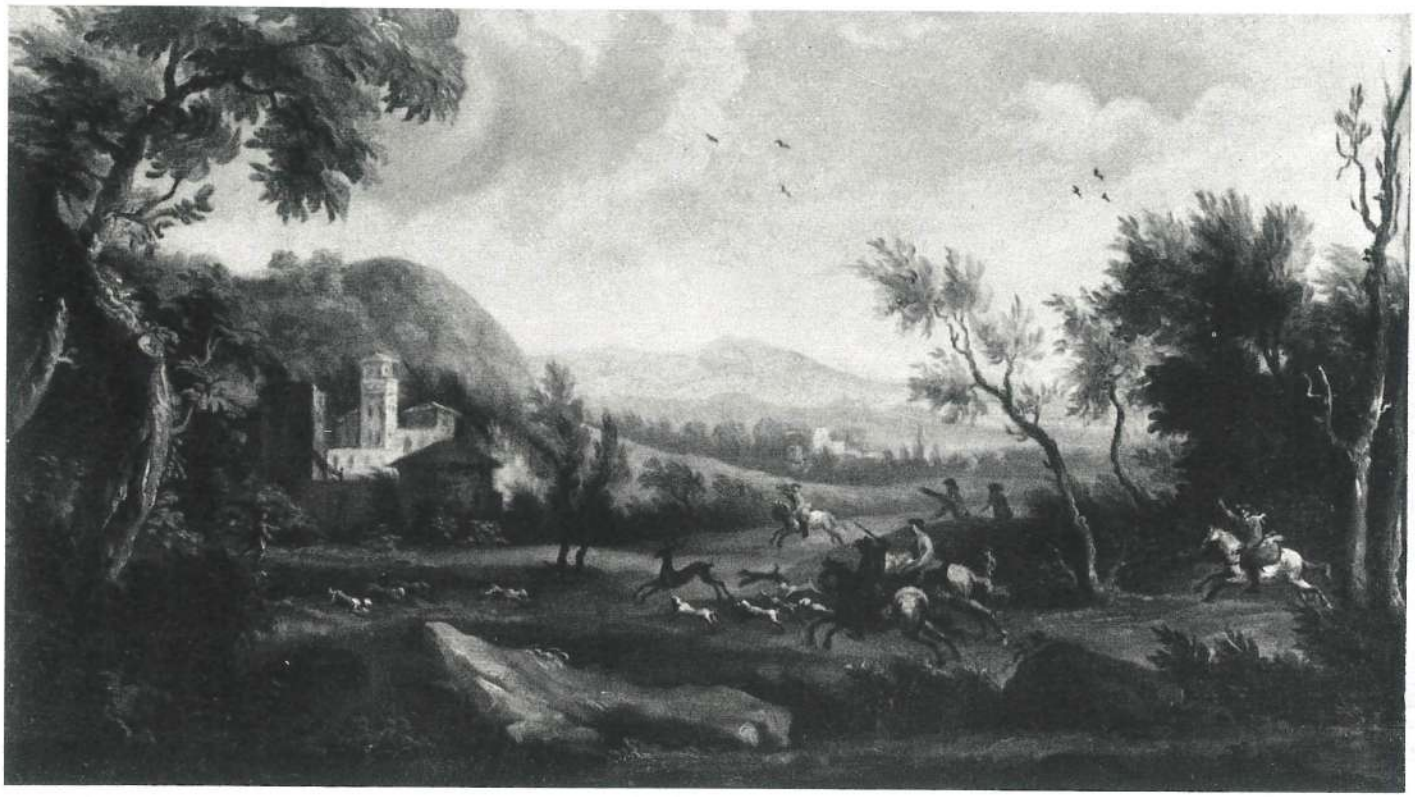
71) *Vittorio Amedeo Cignaroli, attr., Il torrente.*



72) Vittorio Amedeo Cignaroli, attr., La vallata.



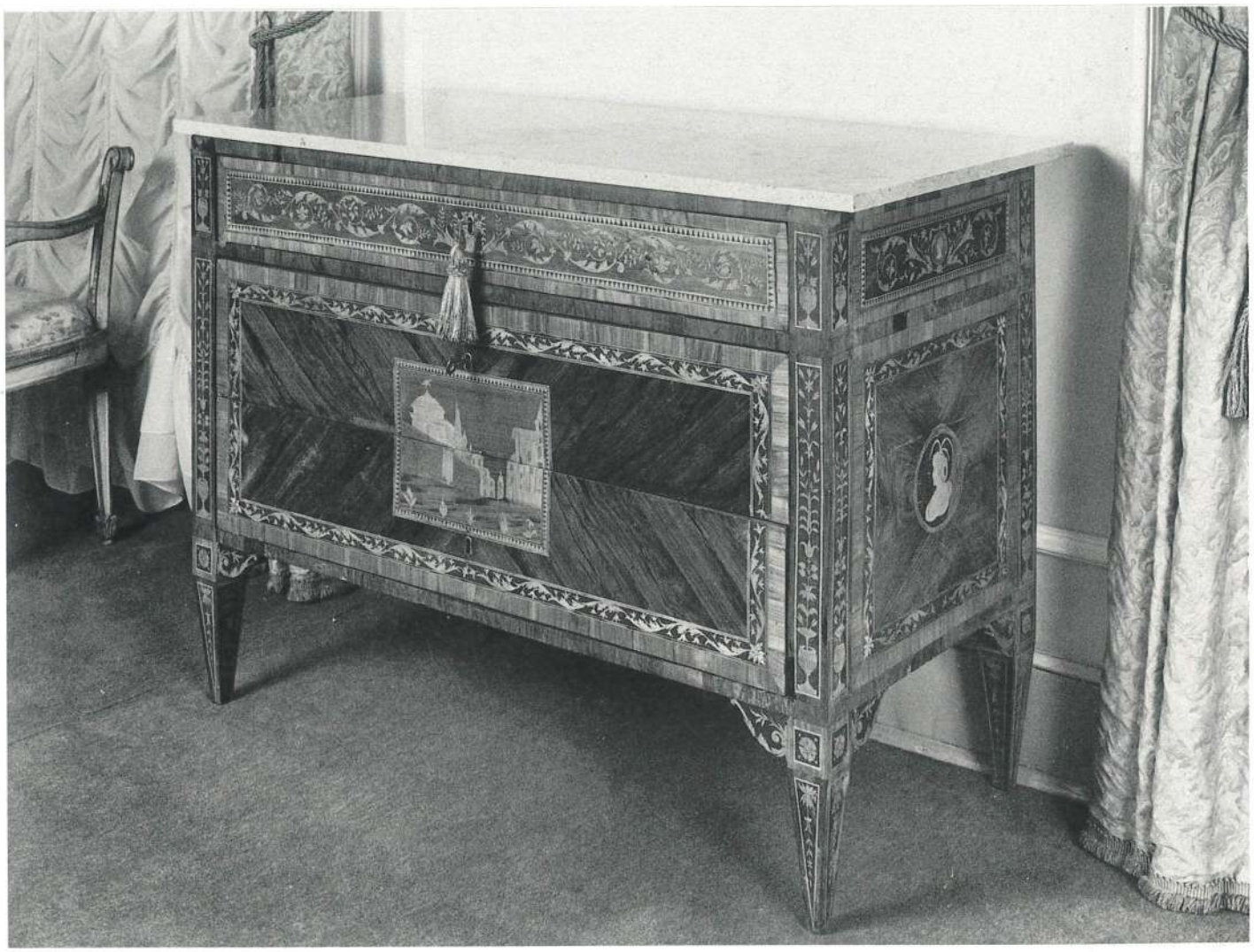
73) Vittorio Amedeo Cignaroli, attr., L'armento.



74) Vittorio Amedeo Cignaroli, attr., Caccia al cervo.



76) Ignazio e Luigi Revelli, attr., Cassettone.



75) Ignazio e Luigi Revelli, attr., Cassettone.

motivi vegetali che è ripresa sui fianchi, al centro dei quali è un ovale con testa virile di profilo. I due cassetti inferiori sono inclusi in un unico partito a doppia bordura, una semplice in legno chiaro, l'altra con motivo vegetale intarsiato, che comprende una lastronatura a spina di pesce, al centro della quale campeggia il riquadro con le architetture. Queste si sviluppano secondo una veduta prospettica lungo una via cittadina. Intarsi si ritrovano nelle lesene angolari a candelabre e nei piedini a piramide rovesciata su dado collegato alla base da mensole a volute floreali.

La struttura rettilinea ed essenziale, il ritmo compositivo di sapore neoclassico, la distribuzione simmetrica dei partiti decorativi su superfici nitide e molti degli elementi sopra descritti sono caratteristici dei cassettoni di tipo maggioliniano della fine del sec. XVIII e dell'inizio del secolo successivo [5]. Sia il modello del mobile che il repertorio dei motivi decorativi dovevano assai presto essersi diffusi dalla bottega dei Maggiolini in area non solo lombarda ma anche piemontese, dove era fiorente un'altrettanto viva tradizione di ebanisteria.

Il cassettone presenta infatti affinità compositive in particolare con i lavori di Ignazio e Luigi Revelli di Vercelli, anch'essi volti verso un orientamento neoclassico nello stesso clima spirituale dei Maggiolini e con accenti a loro affini [6].

Nei Revelli si nota negli intarsi figurati un gusto per le vedute architettoniche piú che per le scene classicheggianti: motivi architettonici e prospettici, desunti spesso da incisioni e acqueforti del '700 ricorrono in tutta la loro opera.

Conferma il riferimento ai Revelli il collegamento con un cassettone, attualmente nel salotto rosso della Palazzina di Stupinigi, ma presumibilmente proveniente anch'esso da Moncalieri, che per forma, decorazione e misure in tutto identiche va considerato il *pendant*. Il mobile, ora nel Museo dell'Arredamento allestito nella Palazzina, è assegnato a Ignazio e Luigi Revelli ed è databile circa 1790 [7].

Il secondo cassettone, sempre impiallacciato e intarsiato in legni diversi (vecchio inventario DC 4586) (fig. 76), presenta la stessa essenzialità di linee, accentuata dalla assenza di motivi floreali, eccetto che nei piedi. Anch'esso a tre cassetti, di cui il superiore piú piccolo, presenta, entro incorniciature squadrate lastronate a fibre contrapposte, una decorazione intarsiata a motivi architettonici a piena pagina che ricopre la fronte e i fianchi.

Sul prospetto, ridotto a puro piano, il pannello ornamentale rettangolare, racchiuso da una filettatura, è diviso dai cassetti che non interrompono però la figurazione.

Anche questo cassettone è da ricollegare per la morfologia e per gli



77) *Ignazio e Luigi Revelli, attr., Secrétaire.*

apparati decorativi ai Revelli, di cui si ricordano mobili ornati con vedute in prospettiva di largo respiro, come queste ispirate ai monumenti dell'antichità o tratti da incisioni settecentesche.

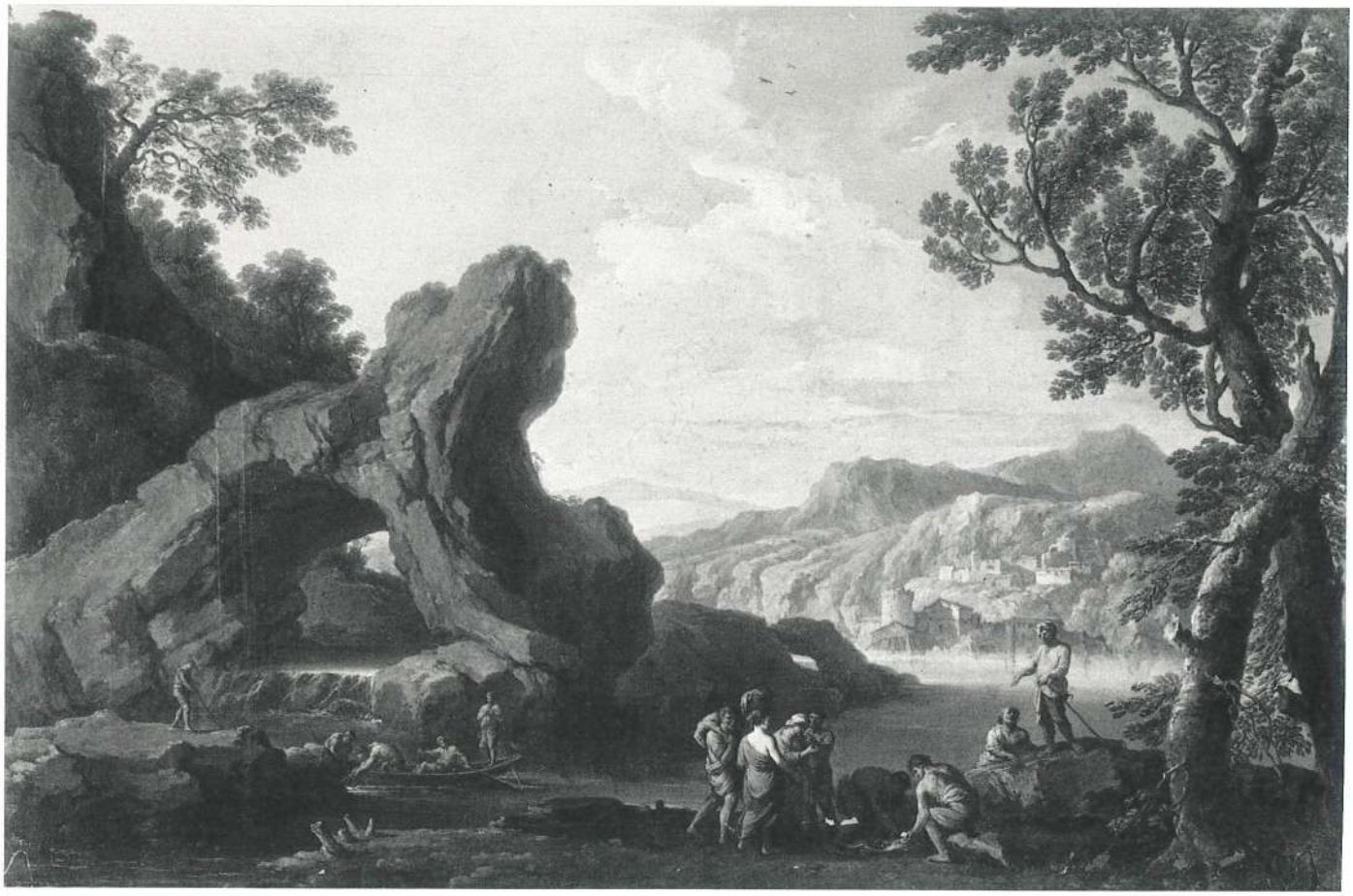
In particolare, stringenti analogie si riscontrano nei quadri con architetture ad intarsio di legni di vario colore di Luigi Revelli, di cui uno porta la firma, nel Museo Civico di Torino [8].

Il motivo delle architetture a piena pagina sul fronte e sulle fiancate caratterizza anche il *secrétaire* a ribaltina (inv. DC 10415) (fig. 77), impiallacciato e intarsiato di vari legni.

I due mobili, come spesso avveniva tra *secrétaire* e cassettone, costituiscono un unico insieme. Presentano infatti stringenti affinità nella concezione costruttiva e decorativa: la veduta architettonica del pannello sul piano a ribalta è lo stesso del fianco sinistro del cassettone, qui sviluppato in ampiezza sul lato destro. Identici sono pure i piedi. Nei riquadri definiti da cornici a listelli le vedute architettoniche dei due mobili ripropongono loggiati, colonnati con arcate, portici, nicchie con statue o vasi, telamoni, aperture su giardini con cipressi. Nel *sécretaire* però i montanti angolari sono decorati da un serto floreale. Nel corpo inferiore i riquadri dei fianchi presentano un vaso fiorito a due anse con base che si trasforma in motivo vegetale, mentre il pannello corrispondente della fronte, che si sviluppa continuativamente sulle due ante, reca un motivo a girali vegetali che si concludono in un cespo fiorito centrale. Tra le volute sono due figure seminude e drappeggiate in atto di cogliere fiori.

Questa scena si ritrova, con varianti minime e sempre collocata sulla parte frontale, in un cassettone della raccolta del cav. Eugenio Imbert di Milano attribuito a Giuseppe Maggiolini verso il 1790, con ornati su disegno di Giuseppe Lovati, amico dell'ebanista cui spesso fornì modelli [9]. Nel fondo Maggiolini, conservato nel Museo del Castello Sforzesco a Milano, non si sono ritrovati disegni di Lovati da collegare alle tarsie in questione; la circolazione comunque degli stessi disegni per ornati nelle botteghe di mobilieri dell'epoca doveva essere molto frequente. Per il collegamento dei due mobili alla bottega dei Revelli, che comunque, anche a causa della provenienza, è da ritenersi certo, valga il confronto col cassettone attribuito a Ignazio Revelli, circa 1790, in collezione privata a Torino di forma uguale a quello dell'Ambasciata, con paesaggi sul fronte e sui fianchi accostati a cornici con motivi floreali stilizzati di gusto neoclassico nelle paraste e nella fascia superiore, e con i due cassettoni a mezzaluna dello stesso Revelli in collezione Accorsi a Torino [10]. Se quale autore dei due mobili si vuole ritenere il solo Luigi (nato a Vercelli nel 1776), la datazione va spostata agli inizi del sec. XIX.

Nello stesso salone è un bel quadro ad olio su tela raffigurante *La*



78) *Andrea Locatelli, cerchia, La pesca sul fiume.*

pesca sul fiume (fig. 78), proveniente dal Castello reale di Moncalieri [11].

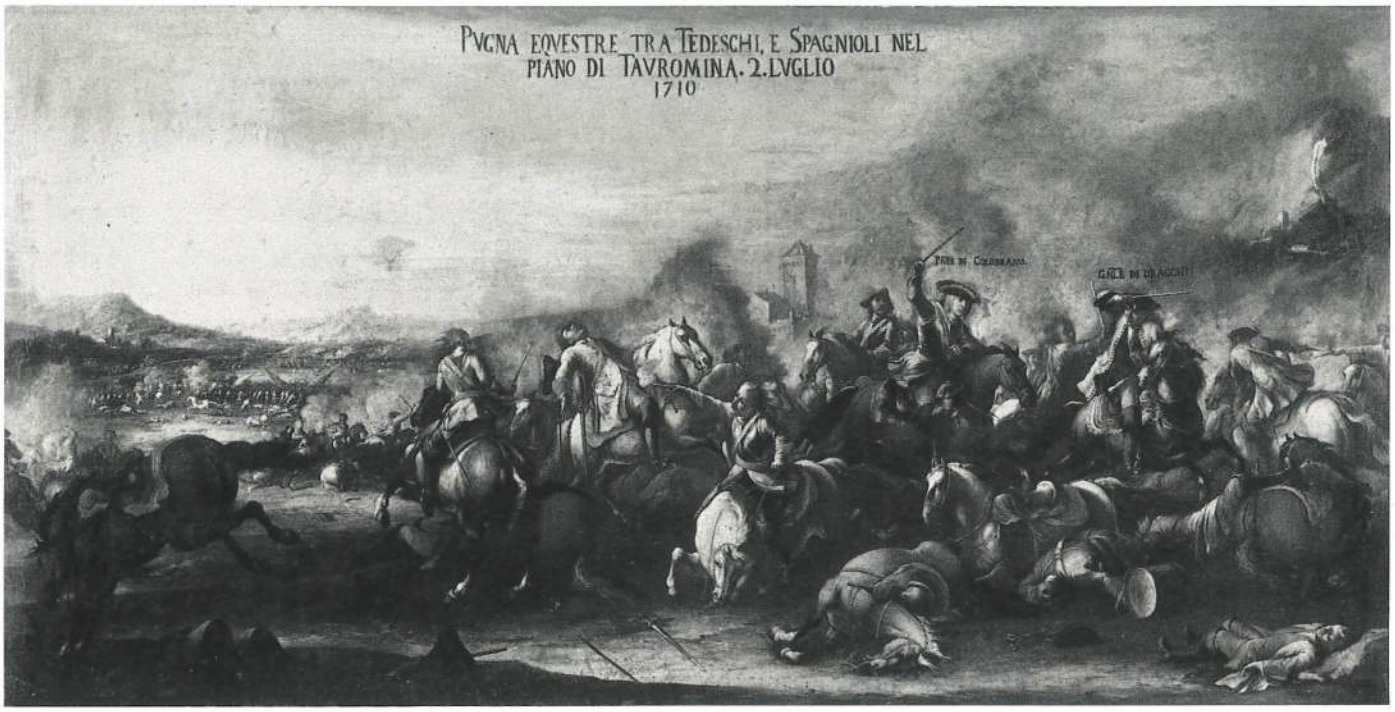
Il paesaggio, che si snoda lento sulla tela in una velata luce atmosferica e le figure classicheggianti nelle pose e nell'abbigliamento, fanno ricollegare l'opera all'ambito di Andrea Locatelli (1693-1741 ca.), l'artista romano che trae motivi da Dughet, Van Bloemen, Salvator Rosa dei quali accentua il carattere arcadico del paesaggio [12].

La distribuzione razionale delle masse rocciose per successioni di piani che variano dalla luce all'ombra in una chiara gamma cromatica fino allo sfumato del fondo è una caratteristica che si ritrova in molte opere del Locatelli (cfr. il *Paesaggio laziale* nel Museo Francesco Borgogna di Vercelli), specie nella sua seconda maniera a partire dal 1725. Tenendo presente che intorno al 1730 Juvarra dette l'incarico all'artista e al Pannini di realizzare vedute del castello di Rivoli, si possono riferire a tali anni i rapporti con la corte sabauda [13].

Sulla parete di fronte è un quadro di battaglia raffigurante un avvenimento storico, come ricorda la scritta in alto: "Pugna equestre fra tedeschi e spagnoli nel piano di Tauromina. 2 luglio 1710" (fig. 79). Si tratta in realtà della battaglia che vide gli Austriaci, ai quali a seguito del trattato di Londra del 2 agosto 1718 era stata assegnata la Sicilia, scontrarsi con gli Spagnoli che si erano impossessati dell'isola al comando del marchese di Lede. Dopo la battaglia di Francavilla del 20 giugno 1719, in cui subirono dure perdite, gli Austriaci, rinforzatisi, si disposero all'assalto di Taormina.

Nello scontro, che avvenne la mattina del 2 luglio 1719, gli Spagnoli furono sconfitti e la Sicilia passò sotto la dominazione austriaca [14]. Quindi, l'anno indicato nel dipinto doveva in origine essere 1719 e non 1710 come si legge oggi [15]. Quanto ai due principali cavalieri della pugna, il principe di Colobrano e il generale dei dragoni, come indicano le scritte ("Pñpe di colobrano" "Gñle dei dragoni") che sovrastano i due combattenti, questi potrebbero identificarsi con i due comandanti delle truppe austriache: Giovanni Carafa e il barone Zumjungen. In realtà però solo successivamente i Carafa ebbero il titolo di principi di Colobrano e al momento dello scontro di Taormina pare che il comando supremo fosse passato al conte Claude Florimond de Mercy [16].

Dal punto di vista stilistico, il dipinto si può ricondurre in ambito veneziano tra Casanova e Simonini, propendendo per quest'ultimo per gli elementi di impaginazione, con un primo piano costituito da accessori in ombra su un lato e il gruppo di cavalieri in lotta sull'altro, per lasciare il posto allo sfondo con altre scene di combattimento in lontananza, impostazione che il Simonini riprende dal suo maestro Ilario Spolverini, al quale è ancora molto vicina la nostra battaglia [17].



79) Francesco Simonini, attr., Battaglia tra Austriaci e Spagnoli.

Oltre all'impianto compositivo, si ritrovano la stessa alternanza di masse chiare e scure rese con fattura rapida e movimentata, la stessa atmosfera fumosa squarciata da lampi e da bagliori esplosivi che illuminano castelli emergenti tra le nuvole.

Francesco Simonini (Parma, 1689; Venezia, 1753), allievo, come detto, dello Spolverini e poi del Borgognone, operò prima a Bologna e successivamente a Venezia dove è documentato dal 1740 al 1745. Dal 1733 era a servizio del fedmaresciallo conte Johann Matthias von der Schulenburg, collaboratore militare del principe Eugenio di Savoia e attivo nelle campagne contro i Turchi. Proprio in rapporto quindi ad una committenza austriaca può supporsi il nostro dipinto, di provenienza non precisata, inviato dall'Italia nel 1908.

Sulle pareti del salotto è anche una serie di quattro dipinti, sempre provenienti dal Castello reale di Moncalieri, raffiguranti tre battaglie e un sacrificio [18].

Le tele delle battaglie, che piú precisamente raffigurano: *Assedio di una città fortificata*, con un comandante che incita le truppe all'assalto sulla sinistra e un esotico corteo che esce da una porta delle mura sulla destra (fig. 80); *Battaglia contro i Turchi*, sullo sfondo di una città su un golfo affollato di vele (fig. 81); *Battaglia contro i barbari* (fig. 82), in cui oltre alle insegne romane compare anche una bandiera con l'aquila bicipite coronata, sembrano derivare da modelli del Tempesta battaglista, anche se lo stile rivela un pittore minore forse già del '700, dalla maniera nervosa e filiforme e dalla vena narrativa fantasiosa e vivace.

Anche la tela raffigurante *Un sacrificio pagano*, con i sacerdoti che presso un'ara si apprestano a compiere il rito con tori inghirlandati, è chiaramente della stessa mano degli altri tre dipinti della serie.

Le pareti della sala da pranzo sono adorne di dipinti di *natura morta* (fig. 83). La tela maggiore di provenienza imprecisata ma inviata dall'Italia nel 1908, è di particolare interesse non solo per l'alta qualità pittorica, ma per la sigla dell'autore (GCA o GC intrecciate) al margine destro (fig. 84). Il quadro raffigura, in uno spazio aperto con una fontana a conchiglia che ricorda la berniniana fontana delle api, una cascata di fiori e frutta, in parte riversata da un catino maiolicato bianco, stellato di azzurro, scalata su gradoni di pietra su cui poggia un pavone e culminante in alto in un vaso fiorito.

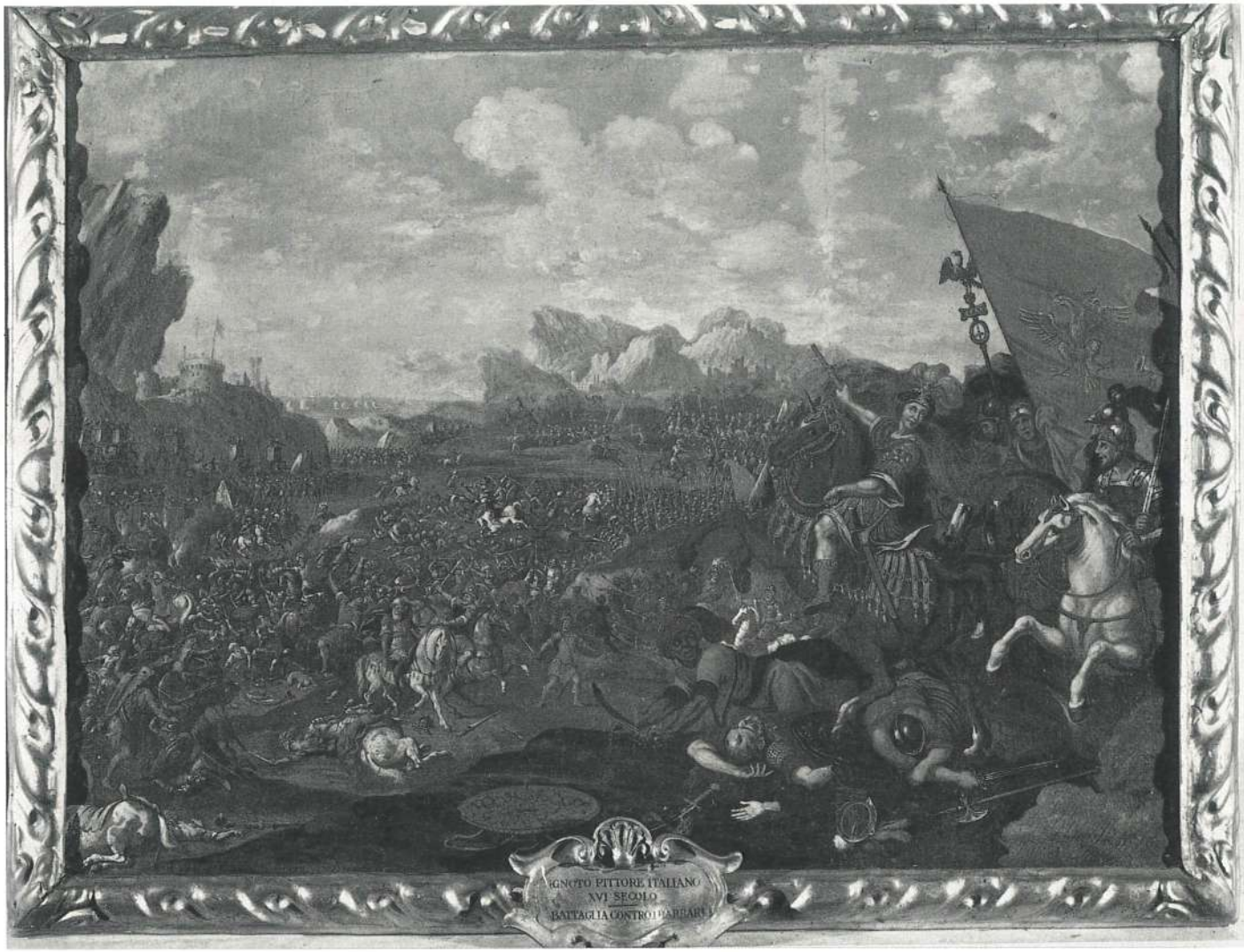
Questo tipo di natura morta all'aperto arricchita di bei vasi, oggetti ed estrose fontane era stato iniziato da Michelangelo Cerquozzi e reso in toni piú delicati da stranieri quali Berentz, Vogelaer, Tamm. In tal modo l'esuberanza barocca trapassa nella leggerezza del '700 *rocaille*, grazie



80) Sec. XVIII, Assedio di una città fortificata.



81) Sec. XVIII, Battaglia contro i Turchi.



82) Sec. XVIII, Battaglia contro i barbari.

anche ad una luminosità nuova che negli sfondi di paesaggio dà la sensazione dello spazio infinito. In particolare questo dipinto è avvicinabile ad alcune nature morte caratterizzate dal clima di capriccio, dalla materia pittorica sgranata e dallo stesso gusto per "le festose e ridondanti composizioni all'aperto nelle quali la natura morta, articolata con l'aggiunta di nuovi elementi scenografici e di curiosità, ed arricchita di un fondale paesistico, diventa pretesto per una piú ampia ed esplicita modulazione di effetti decorativi" [19].

Si tratta della tela del Museo Puškin di Mosca con fiori, tacchino, pavone e conigli in un giardino con fontana del Tritone e palazzo; della natura morta della Ca' d'Oro di Venezia (inv. 154) con frutta e animali in un parco; della tela del Museo Fesch di Ajaccio con fiori, frutta ed animali presso una fontana.

Le tele citate sono state oggetto di discussioni da parte della critica, che ha avanzato per la prima il nome di Michele Pace detto Michelangelo da Campidoglio (De Logu), mentre le altre due, per le quali in un primo tempo si era proposto lo stesso nome, sono ormai quasi concordemente attribuite a David de Koenink (Borea, Briganti, Salerno) in base al confronto con la natura morta firmata della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma con gallo, gatto, conigli e colombi [20].

Nessuno di questi nomi però concorda con il monogramma che compare sul dipinto dell'Ambasciata, databile comunque dopo il 1660. Resta quindi insoluto il problema dell'autore dell'opera, in attesa di identificare il maestro con iniziali corrispondenti alla sigla [21].

Altre due nature morte *pendants*, acquisite il 16 novembre 1964, rientrano nel piacevole decorativismo del tipico barocchetto settecentesco di gusto fiammingo francese, caratterizzato da una pittura minuta e lucida che a volte cade nella cifra e nella leziosità.

In una tela, su uno sfondo di paesaggio montuoso, fuoriesce da uno stravagante vaso poggiante su di un plinto di spigolo una cascata di fiori, mentre al suolo frutta di vario genere, dall'uva ai fichi alle pesche alle pere alle prugne, si riversa da un bacile (fig. 85).

Nell'altra tela la solita ricaduta di fiori sulla sinistra si contrappone alla frutta e agli ortaggi contenuti in un cesto di vimini e sparsi al suolo (fig. 80).

Nell'ala novecentesca, due quadri molto interessanti ornano la galleria che introduce alle stanze per ospiti. Raffigurano soggetti di genere alla maniera grande secondo i modi di artisti stranieri attivi in Italia quali Bernhard Keil detto Monsù Bernardo (1624-1687) e Giacomo Francesco Cipper detto Todeschini (1670 ca. - post 1730), un tipo di "pittura



83) Sala da pranzo.



85) Sec. XVIII, Natura morta.



86) Sec. XVIII, Natura morta.



84) Monogrammista GCA o GC, Natura morta.



87) Felice Boselli, attr., Ragazzo con brocca.



88) Felice Boselli, attr., Ragazzo in veste da pellegrino.

della realtà" in cui raggiungerà i massimi risultati l'arte del Ceruti.

In una delle due tele un ragazzo a piedi nudi, con abiti stracciati e berretto, tiene in mano una brocca e si appoggia ad un masso su cui è una povera natura morta di pezzi di pane e aglio. In terra è una sporta del tipo ricorrente in molti quadri del tempo (fig. 87).

Nell'altra tela, su uno sfondo sempre roccioso con pochi accenni di vegetazione con tronchi spezzati, un altro fanciullo cencioso, sul genere del precedente, in veste da pellegrino, con lungo bastone, cappello a tesa larga con conchiglia e ciotola appesa in vita, si appoggia ad una borsa con tracolla posata su un masso (fig. 88). I due dipinti sono vicini per tipo di soggetto e ambientazione all'arte di Monsù Bernardo, che però ha impasti di colore piú densi e intensi.

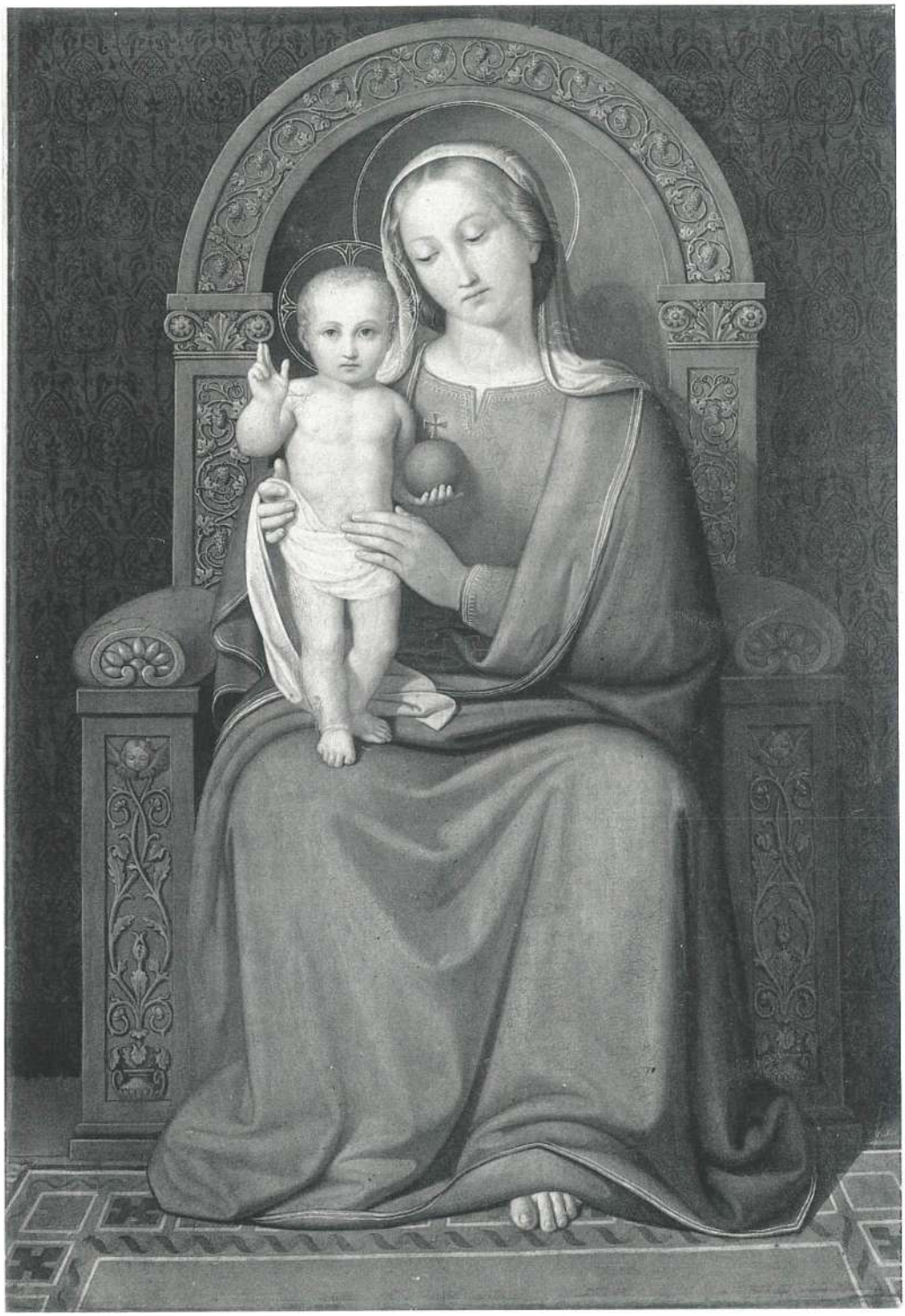
Un confronto stringente si può invece stabilire con alcune opere attribuite a Felice Boselli (Piacenza, 1650; Parma, 1732), in particolare con i due dipinti raffiguranti *Ragazzo con sporta e bastone* in collezione privata a Piacenza [22].

A questi si può aggiungere una serie di tele, da ritenersi della stessa mano e tempo, che L. Tognoli [23] toglie dal catalogo del Cipper e che sono rivendicate al Boselli da F. Arisi [24]: *Ragazzo con mandolino* e *Ragazzo con brocca*, due con *Contadinello* (uno dei quali ha la stessa sporta che compare nel nostro dipinto), tutti di ubicazione ignota, due con *Contadino* nel Museo Civico di Stoccolma.

In tutti questi dipinti, databili tra il 1680 e il 1690, benché siano piú rozzi e meno intensi dei nostri, si nota la stessa pennellata compatta e lo stesso cromatismo basso con un gioco di grigi e di terre che vanno dal rosso mattone al giallo delle carni. I volti hanno lo stesso sguardo imbambolato e lo sfondo è reso con i medesimi accenni di rocce e frasche.

Gli oggetti che compaiono nelle due tele si ritrovano anche in altre opere del Boselli: la sporta torna in quadri di natura morta degli stessi anni e la brocca compare con lo stesso tipo di decorazione nel dipinto *Ragazzi che giocano a carte* in Collezione Carfagna a Cittadella (Padova).

I dipinti sono citati negli inventari dell'Ambasciata come *Pastori* di scuola napoletana del sec. XVII provenienti dal Castello reale di Moncalieri, benché ormai privi del vecchio numero. Entrambi presentano sul retro della tela e sul telaio una targhetta con la scritta: "Eredità Zambeccari C.5 N. 13a" l'uno e "Eredità Zambeccari C.5 N. 13b" l'altro. Le due opere quindi appartenevano in origine alla famiglia bolognese Zambeccari, il cui patrimonio artistico si è quasi completamente conservato, passando alla Pinacoteca Nazionale grazie all'alta coscienza culturale dimostrata da alcuni membri dei vari rami della casata, sia attraverso la donazione all'Accademia Clementina da parte del nobile ecclesiastico Francesco (1762), sia attraverso il vincolo fidecommissario imposto alla



89) *Georg Lacher, La Madonna in trono con il Bambino.*

propria collezione dal marchese Giacomo (1788). Dispersioni di opere erano però già avvenute e altre avvennero specialmente nell'Ottocento, quando il vincolo che impediva le alienazioni fu in parte violato [25]. Non è facile quindi stabilire l'epoca in cui i due quadri sono passati nelle collezioni sabaude. La provenienza bolognese conferma inoltre l'attribuzione ad un artista di scuola emiliana come il Boselli.

In una delle stanze da letto sul Rennweg è un quadro raffigurante *La Madonna in trono col Bambino benedicente*, firmato e datato: "G. Lacher, 1833" (fig. 89). Georg Lacher (Reisenburg, 1809; Monaco, 1882) fu allievo di Peter Cornelius, dai cartoni del quale eseguì la maggior parte degli *Evangelisti* nella volta nord della Ludwigskirche a Monaco di Baviera. Tutta la sua attività fu specialmente rivolta ad affreschi e quadri d'altare per chiese della Baviera, in uno stile di purificato classicismo tipico di un certo romanticismo tedesco [26].

La Madonna riprende, specie nel volto, i prototipi raffaelleschi, mentre la rigida impostazione delle figure, il tipo di trono e il parato dello sfondo hanno un sapore neoquattrocentesco. Il dipinto fu acquistato dal Ministero degli Affari Esteri prima del 1980.

Tra i mobili delle stanze da letto si nota una scrivania a ribaltina dalle eleganti forme lineari (fig. 90), proveniente anch'essa dal Castello reale di Moncalieri, come attesta la presenza dell'inventario della Dotazione della Corona, con numero però illeggibile. La decorazione che si svolge nella fascia al di sopra delle gambe, con cassetto nel fronte, presenta motivi a stellette che ricordano per la minuzia e il preziosismo di esecuzione i motivi stellari inquadrati da girali e piccole foglie del tavolino della fine del sec. XVIII nel Museo dell'Arredamento di Stupinigi [27].

La parte superiore del mobile e la ribalta presentano invece una fitta decorazione, sempre ad intarsio con architetture fantastiche, che nella fascia frontale sopra il cassetto assumono toni surreali in un susseguirsi di girali a ricciolo. Anche in questo caso può valere il riferimento alla bottega dei Revelli, di cui sono tipici il gusto per l'originalità, la stravaganza delle cornici e le vedute di fantasia [28], ma la resa approssimativa e disordinata della parte figurata fa sembrare piú appropriato assegnare il mobile a bottega vercellese alla maniera dei Revelli, già nel primo Ottocento.

Sempre della bottega degli intagliatori vercellesi può considerarsi la sedia, di cui esistono vari esemplari anche in altre stanze, con vaso fiorito entro incorniciatura ovale al centro del sedile e della spalliera.



90) Bottega dei Revelli, Scrivania a ribaltina.

Questo rapido profilo del palazzo ha inteso illustrare per la prima volta le principali opere che costituiscono il ricco arredo dell'Ambasciata, senza soffermarsi a descrivere altri mobili, tappeti, porcellane e argenterie, pur meritevoli di interesse e che nell'insieme danno il tono di raffinata eleganza ai vari ambienti.

È particolarmente significativo, comunque, aver potuto individuare e portare alla luce in questa occasione un nucleo di opere (dipinti e mobili) provenienti dal Castello reale di Moncalieri, importanti non solo per il loro valore intrinseco, ma anche a livello documentario per la ricostruzione dell'arredo del Castello, ormai completamente spoglio, e per un contributo alla storia del collezionismo sabaudo, intorno alla quale in questi ultimi anni si sono concentrate fruttuose ricerche da parte della Soprintendenza ai beni artistici e storici del Piemonte.

Serenita Papaldo

Il Palazzo

[1] I passaggi di proprietà delle varie costruzioni sorte su questo appezzamento e su quello adiacente, acquistato in un secondo tempo da Metternich, sono registrati cronologicamente in H. Pemmer - F. Englisch, *Strassen und Haeuserchronik des Dritten Bezirks*, ms. in Wiener Stadt-und Landesarchiv.

[2] Altra incisione del palazzo è pubblicata in E. Haider, *Verlorenes Wien. Adelspalaeste vergangener Tage*, Wien-Koeln-Graz 1984, p. 107. Elenco delle vedute in H. Pemmer - F. Englisch, ms. cit.

[3] Per la descrizione di una festa data in occasione del Congresso di Vienna si veda H. Spiel, *Der Wiener Kongress in Augenzeugenberichten*, Duesseldorf 1965, riportata in E. Haider, cit., p. 108. Vedi anche R. Kassal - Mikula, in *Die Aera Metternich*, Catalogo della mostra, Wien 1984, p. 115, 15/10 e *Il Giornale di Vienna di Giuseppe Acerbi (settembre-dicembre 1814)*, a cura di M. Gabrielli, Milano 1972, pp. 64, 103. L'Acerbi in data 7 ottobre e 6 novembre 1814 dà un'accurata descrizione, accompagnata da uno schizzo, del padiglione "che Metternich fa fabbricare per dare una ricreazione ai sovrani".

Nei due testi sopra citati (E. Haider, pp. 107-110 e R. Kassal - Mikula in *Die Aera Metternich*, cit., pp. 115-116) si danno notizie sui due edifici, poi demoliti, palazzo Esterházy-Metternich e villa Metternich, entrambi usati come residenze estive.

Il primo, per il quale l'ultimo passaggio di proprietà è registrato dopo la morte di Eleonora nel 1827 a favore del principe Victor von Metternich-Winneburg (H. Pemmer - F. Englisch, ms. cit.), fu demolito per far posto al nuovo palazzo sul Rennweg costruito nel 1846-1848 (R. Kassal - Mikula, in *Die Aera Metternich*, cit., p. 115, 15/10). Infatti non compare piú nella mappa catastale delle particelle 544 e 545 del 1850 (foto 8) in cui figurano invece sia la villa, demolita nel 1873, che il nuovo palazzo.

[4] Il disegno è menzionato in H. Pemmer - F. Englisch, ms. cit., ma non è stato possibile rintracciarlo. Di questa prima villa fatta costruire da Metternich si hanno poche notizie.

[5] Cfr. W. Hebenstreit, *Der Fremde in Wien und der Wiener in der Heimath*, Wien 1836, p. 135, riportato da R. Kassal-Mikula in *Die Aera Metternich*, cit., p. 116, 15/15.

[6] Sull'architetto vedi Thieme - Becker, *Kuenstler-Lexikon*, ad vocem, v. XXV, Leipzig 1931, p. 493.

[7] Per i progetti della villa cfr. R. Kassal-Mikula, in *Die Aera Metternich*, cit., p. 115.

L'acquerello, conservato presso l'Oesterreichische National Bibliothek-Bildarchiv, è riprodotto in E. Haider, cit., p. 108.

Le litografie di Eduard Gurk (inventore) ed Edinger (litografo) sono state esposte alla mostra *Die Aera Metternich*, cit., p. 116, 15/14, 15/15.

Una pianta di villa con giardino conservata all'Albertina di Vienna (inv. 9251), riportata in *Oesterreichische Kunst-Topographie*, v. XLIV, *Die Kunstdenkmaeler Wiens. Die Profanbauten des III., IV. und V. Bezirkes*, Wien 1980, p. 140, come relativa a que-

sta costruzione, si riferisce invece ad una villa Metternich confinante con il parco di Schoenbrunn.

[8] Vedi descrizione della collezione in J. Pezzl, *Beschreibung von Wien*, 8. Auflage, Wien 1841, p. 325, riportata in *Die Aera Metternich*, cit., 15/17.

[9] Anche per le vicende di questa proprietà cfr. H. Pemmer - F. Englisch, ms. cit.

[10] La posizione del nuovo palazzo rispetto alla villa si può rilevare dalla mappa catastale del 1850 degli appezzamenti nn. 544 e 545 contrassegnati proprietà Metternich (foto 8), in cui non figura piú il palazzo d'estate già Esterházy.

[11] Non è chiara la parte dei due architetti nel progetto. C. von Wurzbach, *Biogr. Lex. d. Kaiserth. Oest.*, 26, 1874, cita solo J. Romano quale architetto, mentre, secondo H. Pemmer - F. Englisch, ms. cit., Romano stese il progetto sotto la direzione di Schwendenwein quale architetto comunale.

Dei disegni conservati, quelli del prospetto, dello spaccato e delle piante del palazzo sono firmati dal capomastro Schlierholz, quello per le barriere a catena dai due architetti (v. oltre testo e nota 14).

Su J. Romano vedi J. Schmidt in Thieme - Becker, cit., ad vocem, v. XXVIII, Leipzig 1934, p. 554; su A. Schwendenwein vedi J. Schmidt in Thieme - Becker, cit., ad vocem, v. XXX, Leipzig 1936, p. 379.

[12] Notizie sull'attuale edificio sono in *Oesterreichische Kunst-Topographie*, v. XLIV, cit., pp. 138-141 (con bibliografia e riproduzione del progetto originale della facciata); in R. Kassal-Mikula, *Die Aera Metternich*, cit., 15/19 e in H. Pemmer - F. Englisch, ms. cit.

[13] La fotografia, conservata nell'Archivio dell'Ambasciata, riproduce uno scorcio dal lato est prima dell'aggiunta dell'ala novecentesca. Nello stesso Archivio è un'altra fotografia di fine Ottocento-primo Novecento del palazzo presa dall'angolo opposto.

[14] Il progetto originale del palazzo, le piante dei vari piani (7-12-1846), il progetto per le barriere a catena (21-9-1847) e il progetto per l'ampliamento del palazzo sono conservati presso Magistrat der Stadt Wien, MA 37 Baupolizei, Am Modenapark EZ 1315.

[15] Un acquerello del 1851 di Rudolf von Alt ritrae il vecchio Metternich con la famiglia in una sala del palazzo sul Rennweg (E. Haider, cit., p. 111 e *Die Aera Metternich*, cit., 15/23).

[16] Copia del contratto in data 20 luglio 1908 presso l'Archivio dell'Ambasciata.

[17] Notizie sull'Ambasciata italiana sono state raccolte da R. Ducci, *L'Italia a palazzo Metternich*, in "Nuova Antologia", n. 2055, marzo 1972, pp. 349-357. Lo stesso testo con belle fotografie del palazzo è pubblicato nel volume di M. Vecchi, *Le Ambasciate d'Italia nel mondo*, Milano 1975, pp. 11-22.

[18] Si veda il citato contratto d'acquisto e di vendita del palazzo.

[19] La data dell'ampliamento è riportata come 1900 in *Oesterreichische Kunst-Topographie*, cit., e in *Die Aera Metternich*, cit., 15/19, e come 1910 dal solo R. Ducci, cit., p. 355. Quest'ultima data è confermata dal progetto per la facciata dell'ala aggiunta, recante la scritta "Ambasciata d'Italia" e firmato da De Toma a nome dell'impresa edile De Toma e Hechtl, prospetto che reca lo stemma sabaudo sul portone.

[20] Durante lavori di fognatura eseguiti successivamente nel terreno dell'Ambasciata e nelle aree contigue della Reisnerstrasse sono venuti alla luce reperti appartenenti ad un grande edificio romano (H. Pemmer - F. Englisch, ms. cit.).

[21] Particelle catastali E. Z. 1315 e E. Z. 1926 e 1927 del III Distretto di Vienna.

[22] Sull'angolo del giardino, tra il Rennweg e la Reisnerstrasse, lo scultore Mario Petrucci proponeva di erigere un monumento a Metastasio. Il busto del poeta italiano, vissuto alla corte di Vienna, avrebbe dovuto poggiare su un alto basamento ornato sui lati dai rilievi: *Metastasio con l'imperatore Giuseppe* e *Metastasio con l'imperatrice Maria Teresa*. La collocazione dell'opera, nelle immediate vicinanze dell'Ambasciata, voleva ricordare l'origine italiana del poeta (H. Pemmer - F. Englisch, ms. cit.).

[1] Per P. Marchesi vedi G. Nicodemi - M. Bezzola, *La Galleria d'arte moderna. Le sculture*, Milano 1938, p. 154; E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Torino 1956, v. I, pp. 181-182; A. Ottino Della Chiesa, *L'età neoclassica in Lombardia*, Como 1959, p. 154; L. Caramel - C. Pirovano, *Galleria d'arte moderna. Opere dell'Ottocento*, Milano 1975, v. II, p. 355; E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, ad vocem, v. VII, Paris 1976, p. 165.

La fama che il Marchesi acquistò, forse oltre i reali meriti, si deduce anche dalle importanti commissioni che gli toccarono: sculture per il Duomo, per l'Arco del Sempione, per Porta Orientale, per la chiesa di San Carlo, per l'ospedale Fatebenefratelli a Milano e per il Santuario di Saronno.

[2] L'opera trova riscontri stilistici in sculture del medesimo clima culturale come la *Baccante in riposo* o *Dirce* di Lorenzo Bartolini (1777-1850) o il *Giacinto* di Fr.-J. Bosio (1778-1845), entrambi al Louvre.

[3] Negli inventari dell'Ambasciata il dipinto è registrato come opera di Jan Frans van Bloemen detto l'Orizzonte.

[4] Cfr. L. Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, Roma 1977, p. 856.

[5] Cfr. A. Busiri Vici, *Pieter van Bloemen, detto "Stendardo"*, in "Studi romani", 8, 1960, pp. 279-287.

[6] Il quadro reca il numero: DC (Dotazione Corona) 270, relativo all'inventario del 12 giugno 1909 del Castello dove l'opera, attribuita a "Vamablone", risulta data in consegna agli Esteri. Nell'inventario di Moncalieri del 1879 l'opera era registrata con il numero 313.

[7] Sulla striscia di carta incollata sul retro della tela, con resti di sigillo in ceralacca, si leggeva: "Ida (?) né Giuseppe Mozzoni improntato il presente bollo e sigillo mio particolare. 15 febbr. 1734". Il testo del biglietto, oggi non piú presente in seguito alla rintelaiatura dell'opera, è riportato nell'inventario descrittivo dei dipinti dell'Ambasciata.

[8] C. Spantigati, *Le collezioni di pittura fiamminga e olandese della Galleria Sabauda*, in *Per una storia del collezionismo sabaudo*, Torino 1982.

[9] Inventario sabaudo DC 20 e, sempre sul retro della tela, il monogramma GG intrecciato e il n. 291.

[10] Anche qui, oltre a DC e numero illeggibile, le due G intrecciate sormontate da corona e il n. 292.

[11] R. Maggio Serra, in *Cultura figurativa e architettura negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861*. Catalogo della mostra, Torino 1980, v. I, pp. 175-177.

[12] Hohenauer, in *Catalogo della XX Biennale di Venezia*, 1936, pp. 212-214.

Il dipinto è stato inviato all'Ambasciata dal Ministero degli Affari Esteri nel 1937, subito dopo quindi l'esposizione alla Biennale, come risulta da una targhetta a tergo.

[13] La figura insiste sulla gamba destra, sollevando leggermente l'anca corrispondente, come si deduce anche dalla forma del solco inguinale. La gamba sinistra era flessa al ginocchio e leggermente scartata di lato. Il braccio destro aderiva probabilmente al torso mentre il sinistro, che forse era piegato al gomito, se ne distacca. La testa, come si deduce dalla esigua parte di còllo conservata, era rivolta leggermente verso sinistra (per chi guarda) con conseguente appena avvertibile spostamento del torso nella stessa direzione. La figura indossa una clamide, fermata da una borchia sulla spalla destra, che copre il petto e ricade nella parte posteriore.

La tipologia del nudo virile con clamide è piuttosto diffusa. Del resto la presenza della clamide non designa, da sola, un tipo preciso; indossano tale capo di abbigliamento eroi e divinità (in particolare, ad esempio, i Dioscuri, Ermes, Meleagro) ma anche personaggi umani.

Per la datazione ad età antonina, elemento indicativo è il modellato: le forme fles-

suose, morbide, quasi femminee, la muscolatura poco evidenziata del torace (solo i solchi inguinali sono piú marcati).

La statua è mutila della testa con gran parte del collo, del braccio destro ad eccezione del bicipite, del braccio sinistro da sopra il gomito, del membro virile, lavorato a parte, della gamba destra da metà coscia, e della gamba sinistra da sotto il ginocchio. Scheggiature sono presenti sui dorsi delle pieghe della clamide, frammentaria sul retro.

[14] La statua riproduce la dea che, appena emersa dalle onde del mare, si acconcia i capelli. Il torso è inclinato sulla parte sinistra, il braccio sinistro aderente al seno era forse piegato e portato in alto, come si deduce da alcune varianti della stessa tipologia, ma non sono da escludere altre posizioni; il braccio destro era invece sollevato. La testa era rivolta a sinistra (per chi guarda) e sollevata verso l'alto.

Si tratta di una delle tante repliche e varianti a noi pervenute di un originale tardo ellenistico che evidentemente godette di particolare fama e diffusione nel mondo romano. Le repliche si possono distinguere in due filoni fondamentali: in uno la dea è completamente nuda, nell'altro è semipanneggiata. All'interno di questi filoni diverse varianti concernono la posizione delle braccia, la presenza di attributi, ecc.

Dato lo stato di conservazione, non è possibile classificare con sicurezza l'esemplare in esame. Poiché la parte inferiore del pube sembra coperta, è probabile che la statua fosse semipanneggiata.

La datazione approssimativa è dedotta dalle forme carnose del ventre intorno all'ombelico, dalla muscolatura evidenziata dell'addome, nonché dalla particolare diffusione del motivo nell'età antonina.

La statua è mutila della testa con gran parte del collo, delle braccia eccetto i bicipiti, delle gambe a partire dall'inguine. La superficie presenta varie sbrecciature soprattutto nella parte sinistra.

[15] Il satiro è rivestito solo da una pelle ferina che annodata sulla spalla sinistra si dispone obliquamente sul torso, lasciando scoperto il pettorale sinistro e l'inguine. La pelle, che presenta davanti sulla destra (per chi guarda) una zampa ferina e forma sul petto una specie di risvolto, è caratterizzata da poche pieghe rese in profondità.

La figura insisteva probabilmente sulla gamba destra, come sembra potersi dedurre dall'anca leggermente rialzata, e fletteva la sinistra al ginocchio. Difficile precisare, dato lo stato di conservazione, la posizione della testa e delle braccia; quanto a queste ultime, il braccio destro aderiva, almeno a giudicare dalla parte restante, al torso.

Il tipo, da un originale greco del II secolo a.C., è noto da numerose repliche, alcune delle quali conservano anche gli attributi che rendono sicura l'identificazione: una replica si conserva, ad esempio, nei Musei Vaticani (cfr. G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III, 2, Berlin 1956, tav. 53, n. 11).

La datazione dell'esemplare in esame è resa complessa dallo stato di conservazione in cui è pervenuto, privo di elementi, quali ad esempio la testa, che facilitino la determinazione cronologica. Le caratteristiche del modellato permettono di indicare, pur con molta cautela, una datazione al II secolo d.C.

La statua è mutila della testa, del collo, delle braccia, ad eccezione della parte iniziale, e delle gambe a partire da circa metà delle cosce. Scheggiature sono presenti sulla pelle ferina.

Il capitello costituente la base è stato rilavorato: le foglie laterali sono state infatti tagliate. Presenta delle fasce con diverso aggetto: la prima decorata con dentelli, la seconda con *Kyma* lesbio, la terza con foglie latereali divise in lobi. Al centro sotto l'abaco è una rosetta articolata in cinque lobi con bottoncino centrale forato e viticci a rilievo piú basso che si dipartono dalla rosetta. Ai lati le foglie tagliate dovevano volgere a voluta. L'abaco è contenuto da una fascia liscia rilevata.

[1] Cfr. il tavolo a muro molto simile, passato alla Finarte di Roma, dicembre 1980 (*Antiquariato. Enciclopedia delle arti figurative*, fasc. 1, 1981, p. 25).

[2] La firma è nella forma "A. Apolloni" in lettere capitali. Laureato in ingegneria, l'Apolloni studiò scultura all'Accademia di San Luca, frequentando in particolare il Bompiani e il Guglielmi. Rientrato in Italia nel 1883 dopo un soggiorno di quattro anni negli Stati Uniti, sempre dedicandosi alla scultura, ricoprì numerose importanti cariche pubbliche, tra cui quelle di presidente dell'Accademia di San Luca (1914-15 e 1919-20), per molti anni di presidente dell'Associazione artistica internazionale, di senatore (1919-21) e di sindaco di Roma (1919-20). Per notizie sull'artista vedi M. Pepe in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem, v. III, Roma 1961, p. 603 (con bibliografia).

[3] Sia i mobili che i dipinti che fanno da sovraspecchiera furono inviati dall'Italia nel 1908, ma se ne ignora la provenienza. L'impronta francese può far supporre un'origine dal Piemonte dove gli influssi stilistici dal paese vicino erano particolarmente sentiti.

[4] Sul pittore si veda H. Honour, *Giuseppe Nogari*, in "The Conoisseur", novembre 1957, p. 154; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori*, ad vocem v. VIII, Torino 1975, pp. 158-159 (con bibliografia); C. Volpe e AA. VV., *Raccolta Molinari Pradelli*. Catalogo, Firenze 1984, p. 94.

[5] Per la riproduzione del dipinto originale si veda A. De Rinaldis, *Luca Giordano*, Firenze 1922, fig. 36.

[6] Cfr. O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, v. I, pp. 72-73; v. III, figg. 103, 105-106, 130.

[7] E. Benezit, cit., ad vocem, v. I, 1976, p. 66.

[8] Di provenienza ignota, il quadro (olio su tela; 91 × 64), come il suo *pendant*, è stato rinvenuto in un locale della sede all'atto della sua riapertura nel 1946. La cornice è stata sostituita con quella che apparteneva al dipinto di H. Boeckl.

[9] Cfr. R. Roli, *Pittura bolognese dal Cignani al Gandolfi*, Bologna 1977, tavv. 126 a, 126 b, 184 c.

[10] Non si hanno in archivio ulteriori elementi sulla provenienza dall'Italia delle tele se non la data 1908.

Tra il 1961 e il 1964 sono state restaurate dall'Istituto Centrale per il Restauro di Roma.

[11] Cfr. E. Olivero, *La villa della Regina in Torino*, Torino 1942, tavv. XXXVII e XLVI.

[12] Su Jacques Courtois detto il Borgognone si veda in particolare: E.L. Holt, *The Jesuit Battle-Painter: Jacques Courtois (le Bourguignon)*, in "Apollo", 89, 1969, pp. 212-223; S. Rudolph, *A Medici General, Prince Mattias and his Battle-Painter, il Borgognone*, in "Studi seicenteschi", 13, 1972, 73, pp. 138-192.

[13] Cfr. la *Scena di battaglia*, Roma, Musei Vaticani; altra a Poznam, Museo Nazionale. Di provenienza imprecisata, la tela è stata inviata dall'Italia nel 1908.

[14] Si possono trovare confronti tra i nostri e altri stipi analoghi, come i due di Palazzo Vecchio a Firenze (*Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500. Committenza e collezionismo medicei, 1537-1610*. Catalogo della mostra, Firenze 1980, p. 372), quello di Palazzo Bianco a Genova (*Civiltà del legno. Mobili delle collezioni di palazzo Bianco e del museo dell'Ospedale di San Martino*. Catalogo della mostra, Genova 1985, pp. 80-83) e quello di collezione privata a Napoli (*Civiltà del Seicento a Napoli*. Catalogo della mostra, Napoli 1984, p. 372), tutti riferiti ad ebanisteria napoletana seicentesca.

La partitura architettonica del fronte del mobile si ritrova per altro assai simile alla

nostra anche in altri due stipi in ebano, con decorazioni però in avorio, del Museo Duca di Martina e di collezione privata a Napoli, sempre ascrivibili a maestranze napoletane del sec. XVII (*Civiltà del Seicento a Napoli*, cit., pp. 369-370).

[15] Cfr. N. Gabrielli, *Museo dell'arredamento, Stupinigi*, Catalogo, Torino 1974, tavv. 22-23 e U. Chierici, *Torino, il palazzo reale*, Torino 1969, tav. 65.

[16] Anche in questo caso si ignora la provenienza delle tele, ma si può presumere che siano pervenute all'Ambasciata nel 1908 insieme con buona parte dell'arredo dal Castello reale di Moncalieri, dove nell'inventario del 1834 e in quelli successivi risultano varie sovrapporte con *Putti con fiori* e *Putti con animali domestici*.

[17] Cfr. R. Arisi, *Il Brescianino delle battaglie*, Piacenza 1975, fig. 36 e E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1982, fig. 726.

[18] La tela proviene, come attestato dagli inventari, dal Museo di Capodimonte a Napoli, non si sa se fin dal 1908 o in tempi successivi. È stata restaurata nel 1946-1947.

[19] R. Ducci, cit., p. 355.

[20] Sul pittore vedi C. Siracusano, *Nicola Maria Rossi e la cultura artistica napoletana del primo Settecento*, in "Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte medioevale e moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Messina", 4, 1980, pp. 47-55.

[21] O. Ferrari, *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il viceregno austriaco (1707-1734)*, in "Storia dell'arte", 1909, n. 35, pp. 11-23.

[22] I dipinti sono stati acquistati al Dorotheum-Kunstabteilung di Vienna nel 1964 per conto del nostro Ministero degli Affari Esteri (*Catalogo vendita Dorotheum-Kunstabteilung*, 13-3-1964, nn. 6 e 7).

[23] Su Jacques D'Artois si veda in particolare: Fierens - Gevaert, *Catalogue de l'exposition rétrospective du paysage flamand*, Bruxelles 1926, p. XXIX ss. e 57; Y. Thiery, *Le paysage flamand au XVII siècle*, Paris-Bruxelles, 1953, pp. 136-143; A. Laes, *Le paysage flamand au Musée de Glasgow*, in "Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art", n. 27, 1958, pp. 3-28.

[24] Di linea e tipo di decorazione analoghi è, ad esempio, il cassettone con intarsi in avorio e cineserie attribuito a Lombardia (o Piemonte?), fine sec. XVII, nel Museo civico d'arte antica di Torino, in L. Mallé, *Museo Civico di Torino. Mobili e arredi lignei*, Torino 1972, tav. 139. Un confronto assai puntuale è possibile con un cassettone pressoché identico, tranne che per il numero dei cassetti, presentato alla Finarte di Milano nell'ottobre del 1979 (vedi "Antiquariato", n. 24, p. 51).

[25] Sull'artista vedi J. Magnin, *Le paysage français*, Paris 1928, pp. 165-167.

[26] Il salone è stato realizzato sul modello della sala delle feste di Palazzo Liechtenstein nella Bankgasse (*Oesterreichische Kunst-Topographie*, cit., p. 141).

[27] E. Gioja aveva iniziato l'attività con soggetti di genere e di storia sotto la guida del padre pittore. Dopo aver viaggiato a lungo per l'Europa, si era interessato alla pittura di paesaggio grazie alla conoscenza, per lui determinante, di Nino Costa. Con il gruppo di quest'ultimo condivise l'interesse per il movimento preraffaellita che influenzò tutta la sua opera, specie la ritrattistica, nella quale ottenne i migliori risultati, e le numerose decorazioni murali. Fin dal 1904 fece parte de "I XXV della Campagna romana". Si interessò anche di arti applicate e di grafica. Dal 1921 si stabilì come ritrattista della nobiltà in Inghilterra, dove morì. Per notizie sull'artista vedi G. Piantoni, in *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*. Catalogo della mostra, Roma 1972, pp. 31-32.

[28] G. Piantoni, *Roma 1911*. Catalogo della mostra, Roma 1980, pp. 98-99, 103.

[29] R. Ducci, cit., pp. 354-355.

[30] Cfr. A.E. Perez Sanchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965, p. 527, tav. 220.

[31] Il quadro è infatti identificabile con il dipinto registrato con lo stesso numero nell'Inventario del 12 giugno 1909 del Castello, dove a margine è l'annotazione di consegna al Ministero degli Affari Esteri. Nell'inventario di Moncalieri del 1879 l'opera aveva il n. 184.

[52] La ritrattistica di Alessandro, cui la testa in esame è attinente (cfr. *Enciclopedia dell'Arte Antica*, I, ad vocem *Alessandro*), è stata oggetto di studi, continuando a sollevare molti problemi (cfr. ad esempio L. Laurenzi, *Ritratti greci*, Firenze 1941, p. 103 sgg.).

Nella scultura dell'Ambasciata, accostabile per certi aspetti al cosiddetto Alessandro-Helios, i lunghi capelli, scriminati al centro, si dispongono in ciocche morbide tirate indietro che lasciano scoperto il viso dall'ovale pieno inclinato verso destra (per chi guarda), con gli occhi rivolti in alto in un atteggiamento ispirato cui contribuisce anche la bocca semiaperta.

Questa tipologia "patetica", che rappresenta una evoluzione del ritratto di Alessandro in cui prevale una concezione un po' teatrale, ha trovato notevole diffusione nel mondo romano.

La testa presenta qualche scheggiatura sul collo.

Secondo piano

[1] R. Ducci, cit., p. 353.

[2] Si possono trovare riscontri, ad esempio, nel *bureau* analogo passato all'Asta Sotheby di Montecarlo nel febbraio 1982 (*Il valore dei mobili antichi*, Torino 1983, p. 269) e in altro piú ricco al Musée des Arts Decoratifs di Parigi ("Antiquariato", n. 11, p. 254).

[3] I quadri portano sul retro i numeri di inventario delle collezioni sabaude: DC 355, DC 356, DC 357, DC 282. Sono per altro identificabili con i quattro *Paesaggi*, di cui uno con caccia al cervo, registrati nell'Inventario del Castello datato 12 giugno 1909 con la notazione: "dati agli Esteri": in esso le opere portano rispettivamente i numeri 103, 104, 105, 97, con il riferimento però ai numeri dell'inventario precedente del 1879, corrispondenti a quelli ancora presenti sulle tele che nel Castello ornavano le camere 35 e 30.

I quadretti sono stati restaurati negli anni 1953 e 1954.

[4] Cfr. L. Mallé, *I dipinti del Museo d'arte antica*, Torino 1963, pp. 40-46, tavv. 256-277.

[5] Cfr. ad esempio i cassettoni presentati alla Finarte nel 1980 in "Antiquariato", n. 13, p. 29; n. 33, p. 70; n. 48, p. 70; altro cassettone pubblicato in S. Colombo, *L'arte del legno e del mobile in Italia*, Busto Arsizio 1981, n. 567.

[6] Cfr. il cassettone a tre cassetti, ca. 1970, di Ignazio e Luigi Revelli (90 × 129 × 58: misure pressoché identiche a quelle del nostro) in N. Gabrielli, cit., 1974, tav. 95 e per il tipo di decorazione architettonica il cassettone a mezzaluna intarsiato con rovine, di Ignazio (e Luigi?) Revelli, ca. 1800, nel Museo civico di Torino, in L. Mallé, cit., 1972, tav. 335.

[7] Cfr. L. Mallé, *Stupinigi. Un capolavoro del Settecento europeo tra barocchetto e classicismo*, Torino 1968, p. 402.

[8] L. Mallé, cit., 1972, p. 233, tavv. 350-352.

[9] Cfr. G. Morazzone, *Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini*, Milano 1957, tav. X.

[10] E. Baccheschi, *Mobili intarsiati del Sei e Settecento in Italia*, Milano 1964, p. 67; E. Quaglino, *Il Piemonte. Mobili e ambienti dal XV all'inizio del XIX secolo*, Milano 1966, p. 156 e E. Baccheschi, cit., p. 130.

Il tema della veduta quale soggetto privilegiato dell'intarsio si ritrova, trattato con forti affinità compositive con l'opera dei Revelli, anche nei lavori di Giuseppe Maffezzoli (1776-1818), intagliatore cremonese operante dal 1791 nella bottega dei Maggiolini di cui fu il discepolo prediletto.

Alcune affinità specie nelle misure e nelle linee squadrate e in particolari come le paraste angolari e i piedini decorati, si riscontrano anche in un *sécretaire* della Galleria di Palazzo Bianco a Genova, datato 1804 e firmato da Antonio Mascarone, altro ebanista lombardo attivo tra la seconda metà del sec. XVIII e la prima metà del secolo successivo (G. Villani, in *Civiltà del legno. Mobili delle collezioni di palazzo Bianco e del Museo degli ospedali di San Martino*, cit., pp. 85-89). Questo a riprova della diffusione in area settentrionale di simili tipologie e partiti decorativi.

[11] Sul retro del dipinto è infatti registrato il vecchio inventario: DC 46 (?) (il numero non è ben leggibile). Sempre sul retro è anche una targhetta con la scritta: "30.8.1821 Notaro Ignazio Carbone Genova".

[12] Per A. Locatelli vedi A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Roma 1976. Tra le opere pubblicate si confronti in particolare la *Marina con pescatori*, ubicazione ignota, catalogo dei dipinti, n. 29.

[13] M. Di Macco, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, Torino 1978, n. 31.

[14] R. Martini, *La Sicilia sotto gli Austriaci*, Palermo 1907; A. Calì, *Taormina a traverso i secoli*, Catania 1887, pp. 92-93.

[15] Probabilmente l'ultima cifra deve essere in parte caduta (si vede ancora un'ombra sottostante) e al momento di ripassarla è stata letta come uno zero.

[16] H. Benedict, *Das Koenigreich Neapel unter Kaiser Karl VI.*, Wien-Leipzig 1927, pp. 192-193.

[17] Sull'artista vedi S. Begin, *Notes sur Francesco Simonini*, in "Arte veneta", 20, 1966, pp. 282-285.

Per confronti tra la tela dell'Ambasciata e altre opere dell'artista si veda in particolare la *Battaglia* (n. 557) nel Museo di Belle Arti di Budapest.

[18] Portano infatti sul retro i numeri di inventario della Dotazione della Corona: DC 486, 59, 95, 60, corrispondenti il primo all'inventario del Castello del 1909 (dove per altro sono sempre riportati anche i numeri di quello precedente, e la notazione per i quattro dipinti di avvenuta consegna agli Esteri) e gli altri tre all'inventario del 1879.

Nell'inventario del 1879 risultava che nel Castello erano altre quattro tele dello stesso gruppo (DC 61, 62, 63, 71).

[19] R. Causa in *La natura morta italiana*. Catalogo della mostra, Napoli 1964, p. 69.

[20] G. De Logu, *Natura morta italiana*, Bergamo 1962, p. 189, tav. 67; R. Causa, cit., 1964, p. 69 n. 137; E. Borea, *Osservazioni sulla natura morta italiana del Seicento alla mostra di Napoli*, in "Bollettino d'arte", 1964, p. 354; L. Salerno, *La natura morta italiana. 1560-1805*, Roma 1984, pp. 178, 400.

Dello stesso genere anche la *Natura morta* della Galleria Pallavicini di Roma, attribuita a F.W. Tamm (F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*. Catalogo dei dipinti, Firenze 1959, n. 478, p. 256).

[21] Una sigla analoga si ritrova nella stessa forma, con le lettere G e C intrecciate, in quadri di Gaetano Cusati (m. 1720): vedi ad esempio quello raffigurante *Pesci* nel Museo Correale di Sorrento (L. Salerno, cit., p. 242).

Lo stile di questo artista, che seguì i modi di Abramo Brueghel ed è ricordato dal De Dominici, non corrisponde però, almeno nelle opere note, ai modi del gruppo di opere ricordate.

[22] F. Arisi, *Felice Boselli, pittore di natura morta*, Roma 1973, schede 106-107, figg. 136-137.

[23] L. Tognoli, *G.F. Cipper, il "Todeschini" e la pittura di genere*, Bergamo 1976, figg. 169-170, 181-182, 188-189.

[24] F. Arisi, in "Arte lombarda", 1978, n. 49, pp. 115-120 (recensione a L. Tognoli,

cit.).

[25] Cfr. A. Emiliani, *La Collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in "Rapporto n. 19 della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna", Bologna 1973.

[26] Su Georg Lacher si veda Thieme - Becker, cit., ad vocem v. XXII, Leipzig 1928, pp. 177-178.

[27] Cfr. N. Gabrielli, cit., 1974, tav. 121.

[28] Cfr. per analogie stilistiche nel tipo di decorazione i mobili pubblicati in E. Baccheschi, cit., 1964, p. 64 e L. Mallé, cit., 1972, tavv. 348-349.

S.P.

Indice delle illustrazioni

In copertina: Nicola Mario Rossi (attr.), Liberazione di Vienna dai Turchi, (olio su tela, 230 × 550) part.

1) *Veduta di Vienna dall'alto, particolare. Incisione di Joseph Daniel von Huber.*
2) *Palazzo d'estate del principe Metternich (già palazzo Esterházy), prospetto verso il Rennweg. Incisione colorata di Eduard Gurk e Zincke.*
3) *Pianta del giardino con il palazzo d'estate e la prima villa Metternich.*
4) *Villa Metternich, il padiglione verso est. Litografia di Eduard Gurk ed Edinger.*
5) *Villa Metternich, il padiglione verso nord-est. Litografia di Eduard Gurk ed Edinger.*
6) *Villa Metternich, la galleria, interno. Litografia di Eduard Gurk e F. Dewehrt.*
7) *Villa Metternich, il museo, interno. Litografia di Eduard Gurk e F. Wolf.*
8) *Particelle catastali 544 e 545 relative alla proprietà Metternich con la pianta della villa e del palazzo d'inverno.*
9) *Il palazzo, scorcio dal lato est.*
10) *Il giardino.*
11) *Colonna con capitello in stile corinzio, prima metà II secolo d. C.*
12) *Colonna con capitello composito, prima metà III secolo d. C.*
13) *Erma bifronte (alt. 122 ca.; testa alt. 30).*
14) *Erma bifronte (atl. 125; testa alt. 33).*
15) *Statua femminile panneggiata, età giulio-claudia (atl. 130).*
16) *Fontana, sec. XIX.*
17) *Pompeo Marchesi, Fanciulla sdraiata (marmo, 38 × 70).*
18) *Peter van Bloemen detto lo Stendardo, Corteo di cavalieri (olio su tela, 47 × 57).*
19) *Pietro Giacomo Palmieri, attr., Le cascate di Tivoli (olio su tela, 62 × 74).*
20) *Pietro Giacomo Palmieri, attr., La fuga (olio su tela, 62 × 74).*
21) *Herbert Boeckl, Paesaggio della Carinzia (olio su tela, 73 × 93).*
22) *Scalone, prima rampa.*
23) *Statua femminile panneggiata, II secolo d. C. (alt. con base 220, 170 senza base).*
24) *Busto virile, età giulio-claudia su colonna con capitello ionico, sec. IV d. C. (alt. 62 con base, 48 senza base).*
25) *Scalone, seconda rampa.*
26) *Statua virile nuda con clamide, età antonina (alt. 97 con base, 79 senza base).*
27) *Statua di Afrodite "Anadiomene", copia del II secolo d. C. da originale tardo ellenistico (alt. 77,5 con base, 55 senza base).*
28) *Statua di satiro nudo con pelle ferina, II secolo d. C. (alt. 80 con base, 58 senza base).*
29) *Statua virile nuda con clamide, età adrianea (?), su colonna con capitello composito (alt. 72 con base, 60 senza base).*
30) *Busto virile, età adrianea, su colonna (alt. 90 con base, 73 senza base).*
31) *Anticamera del primo piano.*
32) *Adolfo Apolloni, Efebo (bronzo, 77 con base, 65 senza base).*

33) *Veduta dei saloni lungo il fronte del palazzo.*
34) *Grande sala da pranzo.*
35) *Salone giallo o delle ghirlande.*
36) *Sec. XVIII, La famiglia (olio su tela ovale, 50 × 62).*
37) *Sec. XVIII, Il ritorno (olio su tela ovale, 50 × 62).*
38) *Giuseppe Nogari, attr., La Primavera (olio su tela, 89 × 111).*
39) *Giuseppe Nogari, attr., L'Autunno (olio su tela, 89 × 111).*
40) *Luca Giordano, Rinaldo e Armida (olio su tela, 152 × 205).*
41) *Luca Giordano, bottega, Arianna abbandonata (olio su tela, 152 × 205).*
42) *Joseph Matthaeus Aigner, Ritratto della contessa Pauline Sándor (olio su tavola, 80 × 60).*
43) *Salotto verde.*
44) *Salotto verde. Rinaldo e Armida (olio su tela, 95 × 190).*
45) *Sec. XVIII, Armida medita di uccidere Rinaldo (olio su tela, 95 × 190).*
46) *Sec. XVIII, Armida abbandonata (olio su tela, 95 × 190).*
47) *Sec. XVIII, Erminia tra i pastori (olio su tela, 95 × 190).*
48) *Sec. XVIII, Grottesche (tempera su tela).*
49) *Jacques Courtois detto il Borgognone, Scena di battaglia (olio su tela, 100 × 159).*
50) *Testa di satiro, II sec. d. C. (alt. 31 senza base).*
51) *Salone delle battaglie.*
52) *Ebanisteria napoletana sec. XVII, Stipo.*
53) *Giuseppe Nogari, attr., Putti che giocano (olio su tela, 87 × 87).*
54) *Giuseppe Nogari, attr., Putti che giocano (olio su tela, 87 × 87).*
55) *Francesco Monti detto il Brescianino, cerchia, Scena di resa (olio su tela, 167 × 277).*
56) *Nicola Maria Rossi, attr., Liberazione di Vienna dai Turchi (olio su tela, 230 × 550).*
57) *Jacques d'Artois, Paesaggio con Abramo e gli angeli (olio su tela, 83 × 115).*
58) *Jacques d'Artois, Paesaggio con Agor e Ismaele (olio su tela, 83 × 115).*
59) *Ebanisteria dell'Italia settentrionale sec. XVII, Cassettone.*
60) *Salone dei ricevimenti.*
61) *Busto di Caracalla, sec. XVII, copia da originale romano, su base lignea, sec. XVIII.*
62) *Busto di Druso maggiore o minore (?), sec. XVII, copia da originale romano.*
63) *Busto di Postumo Agrippa o Caligola, sec. XVII, copia da originale romano.*
64) *Busto di Tito (?), sec. XVII, copia da originale romano.*
65) *Valerio Castello, attr., Il ratto delle Sabine (olio su tela, 105 × 132).*
66) *Saletta da musica.*
67) *Testa di Alessandro, fine I-inizi II d. C., copia da originale fine IV inizi III a. C.*
68) *Anticamera del secondo piano.*
69) *Jean Pillement, attr., Scena pastorale (olio su tela, 326 × 237).*
70) *Studio Metternich.*
71) *Vittorio Amedeo Cignaroli, attr., Il torrente (olio su tela, 30 × 46).*
72) *Vittorio Amedeo Cignaroli, attr., La vallata (olio su tela, 30 × 46).*
73) *Vittorio Amedeo Cignaroli, attr., L'armento (olio su tela, 30 × 46).*
74) *Vittorio Amedeo Cignaroli, attr., Caccia al cervo (olio su tela, 30 × 46).*
75) *Ignazio e Luigi Revelli, attr., Cassettone.*
76) *Ignazio e Luigi Revelli, attr., Cassettone.*
77) *Ignazio e Luigi Revelli, attr., Secrétaire.*
78) *Andrea Locatelli, cerchia, La pesca sul fiume (olio su tela, 62 × 74).*
79) *Sec. XVIII, Battaglia tra Austriaci e Spagnoli (olio su tela, 76 × 153).*
80) *Sec. XVIII, Assedio di una città fortificata (olio su tela, 59 × 83).*
81) *Sec. XVIII, Battaglia contro i Turchi (olio su tela, 59 × 83).*
82) *Sec. XVIII, Battaglia contro i barbari (olio su tela, 59 × 83).*
83) *Sala da pranzo.*
84) *Monogrammista GCA o GC, Natura morta (olio su tela, 180 × 140).*
85) *Sec. XVIII, Natura morta (olio su tela, 81 × 113).*

86) *Sec. XVIII, Natura morta (olio su tela, 81 × 113).*
87) *Felice Boselli, attr., Ragazzo con brocca (olio su tela, 170 × 116).*
88) *Felice Boselli, attr., Ragazzo in veste da pellegrino (olio su tela, 170 × 116).*
89) *Georg Lacher, La Madonna in trono con il Bambino (olio su tela, 75 × 52).*
90) *Bottega dei Revelli, Scrivania a ribaltina.*

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Campagna fotografica dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero per i Beni Culturali, Roma: Eugenio Volpi, operatore tecnico, direzione Serenita Papaldo.

Altre fotografie:
Bezirksmuseum Landstrasse, Wien (figg. 3,8).

Historisches Museum der Stadt Wien (figg. 2, 4-7).

Magistrat der Stadt Wien, Ma 20, Druckerei und Technische Dokumentation (fig. 1).

Wiberal Mario, Wien (figg. 11-16, 21, 23, 24, 29, 30, 39, 50, 54, 62-65, 67.

Cura editoriale: Francesca Pagnotta
Coordinamento tecnico: Giovanni Portieri

© Proprietà letteraria riservata
dell'Istituto Italiano di Cultura di Vienna.

Stampato in Roma da DE LUCA EDITORE
per conto dell'Istituto Italiano di Cultura di Vienna nel mese di aprile 1987