



HAL
open science

La Morte di Virginia di Gabriel-François Doyen: una rilettura storica ed iconografica

Angelo Loda, Laëtitia Pierre

► **To cite this version:**

Angelo Loda, Laëtitia Pierre. La Morte di Virginia di Gabriel-François Doyen: una rilettura storica ed iconografica. Parma per l'arte, 2012. hal-03224395

HAL Id: hal-03224395

<https://hal.science/hal-03224395>

Submitted on 11 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Morte di Virginia di Gabriel-François Doyen: una rilettura storica ed iconografica

In occasione della recente acquisizione nelle collezioni del Musée des Beaux-arts di Rennes del bozzetto preparatorio del dipinto della *Morte di Virginia* di Gabriel-François Doyen [fig. 1], rivediamo la storia della genesi, del successo e del successivo influsso di questo capolavoro conservato dal 1760 presso la Galleria Nazionale di Parma¹[fig. 2].

Recenti ed importanti novità emerse in quest'ultimo periodo consentono ora di proseguire le riflessioni avviate da Marc Sandoz nel lontano 1959 e portate avanti dallo studioso che a tutt'oggi è stato l'estensore dell'unica monografia dedicata all'artista francese². L'analisi dettagliata dei vari

*Desideriamo ringraziare di cuore la disponibilità di Jacques Leegenhoek, che ha discusso con noi sulle vicende del bozzetto, che per tanti anni ha fatto parte della sua raccolta. Un grazie anche a Giuseppe Cirillo, Mario Epifani, Marina Gerra, Giovanni Godi, Laurence Imbernon, Bénédicte Lafarge, Marie Pierre Loye, Teresa Lucchetti, Alessandro Malinverni, Carlo Mambriani, Muriel Mantopoulos, Guillaume Nicoud, Carmelanna Sconnamiglio, Chiara Trivisonni Salvatore Valenti, Virginia Verardi. Questo contributo era in realtà stato ideato come perno di un'esposizione avente a tema Doyen e la figura di Virginia nel Settecento, prendendo spunto dalla recente acquisizione del bozzetto del dipinto parmense dell'artista francese (S. Provinciali, *La "Morte di Virginia" quadro da valorizzare*, in "Gazzetta di Parma", 2 aprile 2012, p. 5 e la conferenza tenuta da Angelo Loda, *Virginia e Doyen: il sogno di una mostra* tenutasi il 19 aprile 2012 a Parma per la XIV settimana della cultura). Purtroppo il tema non ha avuto a Parma chi vi abbia creduto e di conseguenza investito.

¹ Sul dipinto, cm 383 x 600, oltre ai testi che verranno citati di seguito, vedasi: H. Bardon, *Les peintures à sujets antiques au XVIII^e siècle d'après les livrets de salons*, in "Gazette des Beaux-Arts", a. CV, avril 1963, n. 1131, pp. 221, 224, 231 e 242; P. Conisbee, recensione a M. Sandoz, *Gabriel François Doyen*, in "The Burlington Magazine", vol. 119, luglio 1977, n. 892, p. 511; P. Rosenberg, *Fragonard à Parme, Fragonard et Parme*, in "Antologia di Belle Arti", nn. 43-47, 1993, pp. 165-166; R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993, pp. 306 e 322, nota 234; N. Mathieu, *Variations sur un meurtre. La mort de Camille (XVIII^e s.; XX^e s. - Roger Blaquièrre, Musée de Tessé, Le Mans)*, in *Présence de Tite-Live: hommage au Professeur P. Jal*, atti del colloquio (Tours 1992), Tours 1994, p. 276; P. Bordes, in *Catalogue des peintures, sculptures et dessins. Musée de la Révolution française*, Vizille 1996, p. 49; A. Leclair, *Lettres d'un artiste à un amateur: la correspondance de Doyen avec le marquis de Voyer d'Argenson (1770-1772)*, in *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris 1998, pp. 140-141; L. Viola, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento*, Milano 2000, pp. 108-112 (con altra bib. prec.); P. Rosenberg, *Ignoranza e incomprendimento reciproca. Un punto di vista sulle difficili relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia nel XVIII secolo*, in "Studi di Storia dell'Arte", n. 11, 2000 (2001), p. 182; H. Guicharnaud, ad vocem *Doyen Gabriel-François*, in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 29, München-Leipzig 2001, p. 271 (cit. Guicharnaud 2001a); H. Guicharnaud, *De Louis XV à Catherine II: Gabriel-François Doyen peintre d'histoire*, in "L'Estampille L'objet d'art", n. 355, febbraio 2001, pp. 66-75 (cit. Guicharnaud 2001b); F. Mazzocca, *I grandi temi tragici*, in *Vittorio Alfieri Aristocratico ribelle (1749-1803)*, catalogo della mostra, (Torino), Milano 2003, pp. 51 e 53; A. Villari, *La pittura di storia in Italia*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il neoclassicismo 1789-1815*, Milano 2005, p. 28; S. Lojkine, *L'oeil révolté. Les salons de Diderot*, Paris 2007, p. 347, nota 46; A. Ibrahim, *Diderot: Un matérialisme éclectique*, Paris 2010, p. 126; G. Faroult, in *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra, Paris 2011, p. 260; C. Leribault, *L'apologie de la Vertu*, *ibidem*, p. 420; L. Pierre, *Le Costume des anciens peuples de M. F. Dandré-Bardon et ses enjeux dans l'œuvre de G.- F. Doyen*, in *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières*, atti del colloquio (Paris 17-19 dicembre 2009), Bordeaux 2011, pp. 54-59.

² Cfr. M. Sandoz, *Gabriel-François Doyen, peintre d'histoire (1726-1806)*, in "Bulletin de la Société d'histoire de l'art français", 1959, pp. 77-79; *The Drawings of Gabriel-François Doyen (1726-1806)*, in "Art Quarterly", vol. XXXIV, 1971, n. 2, pp. 150 e 163; «Précisions sur les peintures exécutées en Russie par Louis Lagrenée et Gabriel Doyen», in *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, actes du XXII^e Congrès International d'histoire de l'Art (Budapest 1969), Budapest 1972, vol. 2, p. 90; «Some roman views of Gabriel-François Doyen», in "Master drawings", a. 12, 1974, p. 281; *Gabriel François Doyen 1726-1806*, Paris 1975, pp. 12-13 e 31-32 (con bib. prec.);

disegni e del bozzetto preparatorio consente di identificare al meglio il processo creativo di un dipinto di uno degli artisti francesi più brillanti della seconda metà del XVIII secolo³.

Il 5 agosto 1758, l'assemblea degli artisti soci dell'Académie royale de peinture et de sculpture riunita al Louvre approva l'immenso telerò progettato dal giovane Doyen (cm 383 x 660). Eseguito senza una specifica committenza e destinato esclusivamente per l'ingresso dell'artista all'Académie royale, questo lavoro doveva dimostrare l'eccellenza della formazione ricevuta da Doyen negli ultimi dieci anni, prima nella bottega del suo maestro Carle Van Loo e in seguito, dopo essere transitato dalla classe di modèle a quella de l'École royale des élèves protégés. Egli doveva, in questo nuovo incubatore di talenti, raggiungere la padronanza del repertorio e della cultura artistica ormai raggiunta da parte dei lauréats des Grands prix⁴.

Gabriel Briard, Paris, 1981, p. 57; *Les Lagrenée*, Paris, 1983, pp. 26-27; *Antoine-François Callet (1741-1823)*, Paris, 1985, p. 23.

³Per quanto concerne il bozzetto, olio su tela, cm 77 x 129, è stato acquistato dal Musée des Beaux-Arts di Rennes nel 2011 per la cifra di Euro 170.000 (vedasi D. Rykner, *La Mort de Virginie de Gabriel-François Doyen entre au Musée des Beaux-Arts de Rennes*, in www.latribunedelart.com, 4/12/2011), e ha una lunga storia collezionistica che qui sunteggiamo in breve e che in gran parte è stata ricostruita nel contributo di C. Serre- J. Leegenhoek, *Tableaux des XVII^e et XVIII^e siècles*, catalogo della mostra, Paris 1988, pp. 54-57, in occasione di un'esposizione di dipinti presso la Société Labatut a Parigi dal 21 settembre al 20 dicembre di quell'anno (con bib. prec., cui va aggiunto però H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'Étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, tomo II, Paris 1902, p. 330; Bordes, in *Catalogue des peintures* 1996, p. 50; Leclair 1998, p. 141; Rosenberg 1993, p. 166; L. Fornari Schianchi, *Le ricche spoglie dell'arte a Parma nel Settecento*, in *Galleria Nazionale di Parma* 2000, pp. XXXVIII e XL, nota 72; G. Cirillo, «Dipinti inediti del Seicento e Settecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale», in *Parma per l'arte*, n.s., 2001, nn. 1-2, p. 47; Pierre 2011, p. 54 (con errata collocazione geografica).

Il dipinto venne menzionato per la prima volta, ma con errata identificazione del soggetto, forse una svista compilativa, nel catalogo della vendita di Guillaume Du Tillot, marchese di Felino, del 27 marzo del 1775: "*La mort d'Eugénie, riche composition: ce Tableau - esquisse terminée - est d'une couleur vigoureuse & d'un dessin savant*" -venne venduto per 440 lire - (*Catalogue des Tableaux, Peintures à gouache et au pastel, Dessins précieux, montés et non montés, Estampes en feuille et sous verre, Sculptures, Porcelaines et autres objets de curiosité, composant le Cabinet de feu M. le Marquis de Felino. Dont la Vente se fera le Lundi 27 Mars 1775, en son Hôtel, rue de la Ville-l'Evêque, N° 6, trois heures de relevée, et jours suivans. Se distribue a Paris chez M^o. Guillaumaumon, Huisser-Commissaire Priseur, cul-de-sac de l'Oratoire. M. Paillet, Peintre, rue Thibautodé MDCCLXXV*, Paris 1775, p. 15); venne esposto nel 1783 al Salon de la Correspondance a Parigi, organizzato da Pahin de la Blancherie (*Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française, depuis Jean Cousin en 1500 jusqu'en 1783 inclusivement*, Paris 1783, p. 242, n. 117: "*Une esquisse terminée de son grand tableau de Virginie, qui est à Parme*"), venne successivamente esitato per 200 lire, il 22 maggio del 1793 all'asta del conte d'Espargnac "*L'esquisse du tableau capital de Virginie, par Doyen, Ce tableau dont nous offrons l'esquisse, est passé en Prusse: on se rappelle avec plaisir les justes éloges qu'on prodigua à cette production*" (con palese errore fra Prussia e Parma circa la destinazione del dipinto finale) - notizia fin qui inedita - e poi l'anno successivo in un'altra asta parigina, per sole 100 lire, il 2 aprile 1794, alla vendita Auguste-Gabriel Godefroy, lotto n. 23: "*Doyen. Une Esquisse terminée représentant la Mort de Virginie. Cette riche composition est une des plus belles productions de cet artiste*", per poi scomparire per svariati decenni fino a quando non lo troviamo ricordato in una non meglio precisata collezione privata russa, per poi giungere in una collezione privata francese nel 1946, secondo quanto viene menzionato da Georges Grappe che lo pubblicò per la prima volta erroneamente come una *Morte di Lucrezia* di Fragonard (*Fragonard. La vie et l'oeuvre*, Monaco 1946, pp. 17, 22 e 65). Successivamente, dopo essere stato esitato ad una vendita Sotheby's Amsterdam, 29 aprile 1985, p. 15, lotto n. 18 (ove compariva erroneamente come *Ifigenia offerta ad Agamennone* di Alexandre-Evariste Fragonard), giunse nella collezione di Jacques Leeghenhoek, da cui venne venduto al Musée des Beaux-Arts di Rennes.

⁴ A tal proposito vedasi L. Pierre, «La peinture au second degré», in *Corésus et Callirhoé de Fragonard: un chef-d'œuvre d'émotion*, Bordeaux 2007, pp. 63-83.

Doyen é di ritorno a Parigi dopo aver completato i suoi studi a Roma sotto la guida di Jean-Francois de Troy prima e di Charles Natoire poi, il suo lavoro è accolto tre anni più tardi sulle pareti del Salon du Louvre dalle entusiastiche recensioni del pubblico e della critica.

L'esposizione al pubblico del 1759 stabilisce il trionfo di un dipinto, la cui programmazione, progettazione e in seguito il prestigioso acquisto nel mese di aprile del 1760 tramite Guillaume Du Tillot, ministro di Don Filippo di Borbone, Duca di Parma, ne consacrano i meriti. Grazie alla mediazione del conte de Caylus che giocò nei confronti dei giovani artisti francesi il ruolo di mentore e protettore, l'opera inaugura così l'apertura della nuova Galleria di Parma⁵. Un anno dopo, il 27 maggio 1761, Doyen viene eletto membre d'honneur dell'Académie royale de peinture, de sculpture et d'architecture della città di Parigi⁶. Il suo lavoro inaugura la nuova collezione di opere moderne che servono come modelli per gli studenti dell'Accademia di Parma, aperta nel 1757⁷.

Uno dei vecchi biografi e allievi di Doyen, Le Carpentier, racconta la genesi dell'opera, sottolineando che l'artista "à le courage de concevoir une grande pensée, il veut l'exécuter d'une immense proportion"⁸. Il quadro e la storia della sua ricezione sono al centro di un'impresa sia mediatica che politica, permettendo a Doyen di guadagnarsi una reputazione e commesse in qualità di pittore di storia e progettista di macchine teatrali di grandi dimensioni. Il biografo non si

⁵ Il ruolo del Conte di Caylus è menzionato già dal primo biografo di Doyen, Charles Le Carpentier, nel suo *Notice sur François Doyen...*, Rouen 1809, p. 9, nota 3. Sulle vicende dell'arrivo a Parma della tela si veda anche H. Bedarida, *Parma et la France de 1748 à 1789*, Paris 1928 (rist. e trad. Milano 1985, vol. II, pp. 142-144 e Parma 1986, vol. II, pp. 495-496). Va ricordato inoltre che il duca di Parma commissionò in seguito direttamente a Doyen un'altra tela, un'immensa *Morte di Astianatte*, realizzata ed esposta al Salon del 1763, ma che venne però rifiutata ed è oggi conservata nel castello di Arkangelskoïe in Russia (su cui Sandoz 1972, pp. 90 e 95-96 e Sandoz 1975, p. 35).

Interessante è sottolineare come Guillaume Du Tillot conservasse presso la sua personale collezione il bozzetto, oggi a Rennes; la collezione del Marchese di Felino constava di un numero assai cospicuo di opere, alquanto eterogenee, con prevalenza della pittura di paesaggio e dell'arte francese a lui coeva. Furono 149 i lotti, spesso comprendenti più opere, della vendita del 1775, fra cui spiccano svariati disegni di Louis-Félix Delarue e di Jean-Baptiste Lallemand, dipinti di Adrien Manglard, molti fogli di Pietro Giacomo Palmieri, suo protégé, disegni di Hubert Robert e quadri di Claude-Joseph Vernet (su essa si rimanda a A. Malinverni, *Les commandes d'art publiques et privées de Guillaume Du Tillot un ministre français en Italie 1749-1774*, comunicazione al convegno *Les "ministres des arts", les ministres et les arts sous Louis XV*, tenutosi a Blois e a Tours il 3-4 luglio 2012, i cui atti sono in corso di stampa e a C. Trivisonni, *Du Tillot, Valdré e Palmieri: un collezionista e i suoi pittori tra Parma e Parigi*, comunicazione al convegno *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, tenutosi a Parma e a Colorno il 26-28 ottobre 2012, i cui atti sono ugualmente in corso di stampa).

⁶ Così riporta T. Lhuillier, *Le peintre Doyen*, Melun 1878, p. 5.

⁷ Allorquando l'opera arriva a Parma, secondo la documentazione d'archivio esperita da Giuseppe Cirillo (2001, p. 47 e *Ennemond Alexandre Petitot Lyon 1717-1801 Parma*, Parma 2002, p. 110-111), venne intagliata una grande cornice lignea da parte dell'intagliatore Marc Vibert su disegno del Petitot fra il settembre ed il novembre del 1762, per destinare il dipinto all'appartamento detto di Compagnia del principe Ferdinando di Borbone. Purtroppo la cornice, dopo il recente allestimento del museo parmense a cura dell'architetto Guido Canali, giace smontata a pezzi in un deposito, in attesa di un restauro. Si pubblicano qui un paio di fotografie in bianco e nero che vedono il dipinto compreso nella cornice: una del fotografo Rastellini dell'inizio del secolo scorso quando il dipinto era esposto al Museo delle Antichità ed un'altra, risalente agli anni trenta, che testimonia la collocazione dell'opera sopra l'allora portale d'accesso alla Galleria.

⁸ Cfr. Le Carpentier 1809, p. 7.

accontenta di valorizzare la personalità di un pittore di talento naturale e dotato di una dedizione illimitata alla sua arte, ma dipinge un ritratto psicologico del pittore éclairé: sia brillante che colto⁹.

Come i suoi maestri e gli amatori dell'Académie royale de peinture et de sculpture, Doyen vuole incarnare la figura del pittore di storia, rinnovatore del grand genre¹⁰. Al di fuori del Salon ufficiale, l'artista ambizioso non riesce a presentare la sua opera al pubblico l'anno stesso della sua affiliazione: il lavoro viene allora esposto nel suo studio. La storia del litigio con il suo ex maestro Carle Van Loo e il suo lieto fine alimenta allora le notizie d'arte a Parigi. Una polemica scoppia poi su *l'Observateur littéraire* un mese prima della presentazione del lavoro al Salon del 1759, tra uno dei suoi redattori, l'abbé de la Garde, e il segretario dell'Académie royale de peinture et de sculpture Charles-Nicolas Cochin. La Garde prende le parti dell'opera di Doyen in una discussione sull'autonomia del giudizio critico degli artisti in termini di conoscenza storica rispetto all'autorità degli uomini di lettere¹¹. Anche se aspetta un anno prima di presentare la sua opera al pubblico del Salon ufficiale, Doyen dovette vivere uno dei periodi più entusiasmanti della sua carriera. Approfitta di questo lasso di tempo per scalare le tappe per la nomina a peintre du roi all'interno dell'Académie e presenta nel 1759, il suo morceau d'agrément contemporaneamente al suo morceau de réception: un Giove e Giunone ricevono il nettare da Ebe, purtroppo per ora perduto, di cui è nota una copia al Musée d'Art et d'Histoire a Langres¹².

Reinventare il foro antico

⁹ Quanto Doyen potesse essere personaggio brillante e a suo modo affascinante lo ricorda con calore Élisabeth Vigée-Le Brun in un passo dei suoi *Souvenirs*: “Doyen était le meilleur homme du monde, plein d'esprit et de sagacité; ses aperçus sur les choses et sur les personnes ont toujours été d'une justesse extrême; et, de plus, il parlait avec tant de chaleur de la peinture, qu'il me faisait battre le coeur” (*Souvenirs de M^{me} Louise-Élisabeth Vigée-Le Brun. Notes et portraits 1755-1789*, Paris 1835 (trad. it. Milano 1990, p. 29)

¹⁰ Va sottolineato come Carle Van Loo, Charles-Nicolas Cochin, Jean-François de Troy, Charles Natoire, Michel-François Dandré-Bardon e il conte di Caylus sono strettamente implicati nel tentativo di riformare l'insegnamento accademico, allo scopo di condurre i *lauréats des grands prix* al rinnovamento della pittura di storia.

¹¹ Cfr. Abbé de la Garde, *Observations d'une société d'amateurs*, in “L'Observateur littéraire”, 17 luglio 1759, tomo III, pp. 174-179. A tal proposito si veda C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Roma 1993, p. 124 e Pierre 2011, p. 54 e 60, nota 19. Della lunga descrizione commentata operata dal de la Garde questo passo risulta particolarmente significativo: “M. Doyen a rendu son sujet de Virginie, en peintre historien; ce que ne sont pas assurément tous les peintres d'histoire. C'est-à-dire qu'exact et scrupuleux observateur du costume d'actions, comme du costume de lieu et d'accessoires, il a développé aux yeux très nettement, les différents passions ainsi que les divers intérêts de tous les personnages...D'ailleurs quant au site générale et aux vêtements, on croit être dans l'ancienne Rome” (p. 175).

¹² Cfr. *Répertoire chronologique des morceaux de réception*, in *Les peintres du roi 1648-1793*, catalogo della mostra (Tours-Toulouse), Paris 2000, p. 270, n. R. 320.

Doyen illustra un episodio tratto dalle Storie romane di Tito Livio¹³. Il libretto del Salon riassume così la storia: " Virginius, romain de famille plébéienne, avait une fille âgée de quinze ans, promise en mariage à Icilius qui avait été tribun. Le decemvir Appius n'ayant pu la séduire, engagea Claudius, un de ses clients, à la saisir et à la revendiquer comme son esclave mais cette violence ayant excité les cris du peuple, le decemvir n'osa décider en l'absence de Virginius qui était à l'armée et remit la cause au lendemain. On a représenté le moment du jour suivant ou Virginie est dans la place publique au pied du Capitole, devant le tribunal d'Appius accompagnée de son père, de sa gouvernante, d'Icilius et de plusieurs dames romaines, témoins des couches de sa mère qui était morte. Le decemvir, aveuglé par sa passion, sans vouloir rien entendre, prononce que Virginie appartient à Claudius et commande aux soldats qu'il avait fait descendre du Capitole de chasser le peuple. Tous ceux qui assistent à ce jugement inique jettent des cris et veulent s'opposer à son exécution. Le peintre a préféré ce moment à l'horreur de celui qui a suivi, où Virginius sacrifia sa fille pour lui sauver l'honneur et la liberté ".¹⁴

In Francia il tema di Virginia era, per l'epoca, alquanto inusuale¹⁵, anche se la sua importanza paradigmatica era stata fortemente sottolineata da Montesquieu in un passo del suo *De l'Esprit des lois*, editato nel 1748, pochi anni prima del dipinto di Doyen¹⁶. L'episodio di Virginia era stato

¹³ L'episodio è narrato da Livio nel terzo libro dell'*Ab Urbe condita* ai capitoli 44-58 e verrà successivamente riportato anche da altri scrittori dell'antichità come Cicerone nel *De finibus bonorum et malorum*, II, 20; Valerio Massimo, nei *Facta et dicta Memorabilia*, VI, 1 (all'interno degli esempi di *pudicitia*), Sesto Pomponio nel *Liber Singularis Enchiridii*, I, lo Pseudo-Quintiliano nelle *Declamationes maiores*, III e Dionigi d'Alicarnasso nelle sue *Antichità Romane*, XI, 37. Una traduzione francese dei volumi liviani fu quella data alle stampe a Parigi nel 1740 a cura di Maurice Guérin. Una sorta di trascrizione del testo dello scrittore romano compare inoltre anche nella celebre *Histoire des révolutions arrivées dans le gouvernement de la République romaine* di René Aubert de Vertot, detto l'Abbé Vertot, più volte rieditata, la cui prima edizione fu nel 1719 (ed. cons. Paris 1830, vol. II, pp. 115-131) e che venne tradotta in inglese nel 1721 da John Ozell.

Va inoltre ricordato che, prima di affrontare questo soggetto di virtuoso eroismo femminile romano, Doyen aveva già sperimentato, come sua prima opera nota, il tema del *Sacrificio di Ifigenia*, in un dipinto, cm 156 x190, oggi nella collezione Motais a Narbonne (su cui da ultimo A. Leclair, in *La Collection Motais a Narbonne*, catalogo della mostra, Paris 2010, pp. 78-79 (con bib. prec), eseguito nel 1749 e che venne esposto nel 1750 a Versailles.

¹⁴ *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale*, Paris 1759, p. 26.

¹⁵ Anche prima dell'epoca in esame il tema di Virginia, assai frequente nel Rinascimento italiano e in quello d'area germanica, pare non aver trovato in area francofona molto credito; se prescindiamo infatti da alcune miniature di codici medievali con il *De claribus mulieribus* di Boccaccio, si ricorda solo un bel disegno di Nicolas Poussin oggi alla Royal Library di Windsor Castle, n. inv. 11888 (su cui P. Rosenberg-L.A. Prat, *Nicolas Poussin 1594-1665 Catalogue raisonné des dessins*, tomo I, Milano 1994, pp. 288-289, con bib. prec., ove si fa menzione di altri due fogli dell'artista francese con lo stesso soggetto passati in aste sette-ottocentesche), databile agli anni 1636-1640, un altro foglio della cerchia dello stesso Poussin, già della collezione Chennevières, passato ad un'asta Sotheby's London, 8 luglio 2004, lotto n. 93, p. 128, di dubbia interpretazione iconografica (su cui Rosenberg-Prat 1994, tomo II, p. 916, n. R533 e L.A. Prat, *La collection Chennevières. Quatre siècles de dessins français*, catalogo della mostra, Paris 2007, pp. 638-639); un'opera conservata al Museo Pushkin a Mosca assegnata a Jacques de Létin, e in precedenza a Vouet (vedi J.P. Sainte-Marie, *Jacques de Létin Troyes, 1597-1661*, catalogo della mostra, Troyes 1976, p. 108, n. 32), ed un dipinto assegnato all'olandese Willem Doudijns, recentemente passato sul mercato antiquariale (Millon, Drouot Richelieu Paris, 9 dicembre 2005, lotto n. 102), databile nella seconda metà del Seicento, particolarmente interessante come precedente del nostro dipinto, in quanto vi è una dichiarata volontà storicistica nell'ambientazione della scena.

¹⁶ Così puntualizzava il filosofo francese: "*Le spectacle de la mort de Virginie, immolée par son père à la pudeur et à la liberté, fit évanouir la puissance des decemvirs. Chacun se trouva libre, parce que chacun fut offensé: tout le monde devint citoyen, parce que tout le monde se trouva père. Le sénat et le peuple retrouvèrent une liberté qui avait été confiée à des tyrans ridicules*" (XI, 15).

notevolmente evidenziato nel celebre dictionnaire di Louis Moreri edito a partire dal 1749. L'autore dedica una voce specifica al personaggio storico di Virginia e riassume le circostanze del martirio esemplare della giovane ragazza da parte del padre. Sulla scia di Livio egli delinea una descrizione del momento in cui Virginia è condotta davanti al tribunale di Appio, accompagnata da alcune matrone romane e dai suoi difensori. Lo scrittore punta su quest'episodio come uno degli elementi chiave del suo svolgimento. Nell'ultima riedizione del volume nel 1759, l'anno stesso in cui Doyen presentò ufficialmente il suo dipinto al Salon del Louvre, la voce dedicata a Virginia è arricchita del racconto sulle circostanze patetiche del suicidio di Appio e dei suoi accoliti, avvenuto dopo l'uccisione di Virginia e la rivolta del popolo romano contro l'autorità dei decemviri¹⁷.

Sul versante iconografico un'indubbia notorietà l'aveva l'incisione di Hubert-François Gravelot che correda il frontespizio del secondo volume de l'Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à la bataille d'Actium di Charles Rollin, edito nel 1739, che spesso la critica ha richiamato come precedente iconografico per tanti artisti che si cimentarono con il nostro soggetto nella seconda metà del Settecento, nella quale domina la scena la figura di Icilio che brandisce colla destra il coltello verso Appio, mentre con la sinistra afferra il braccio di Virginia accasciata al suolo in primo piano, sostenuta dalla nutrice. Indubbiamente l'incisione non poté non fornire alcuni spunti a Doyen, che però diede del soggetto un'interpretazione molto più "storicistica" e teatralizzata, priva di quell'irruenza un po' sopra le righe che connota la gestualità della stampa di Gravelot¹⁸.

Va inoltre ricordato anche un perduto disegno di Charles Nicolas Cochin, eseguito nel 1739 e poi presentato ad un Salon del 1741, realizzato sulla spinta della lettura del volume dello stesso Rollin, come ricorda Charles Antoine Jombert, amico dell'artista francese nel catalogo del 1770¹⁹.

¹⁷ L. Moreri, *Le grand dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane, qui contient en abrégé l'histoire fabuleuse des dieux et des héros de l'antiquité païenne : les vies et les actions remarquables des patriarches, des empereurs, des rois, des princes illustres, des grands capitaines, des papes...l'histoire des religions et sectes des chrétiens, des juifs et des païens: des conciles généraux et des particuliers...l'établissement et le progrès des ordres religieux et militaires et la vie de leurs fondateurs: les généalogies des familles illustres de France, et des autres pays de l'Europe: la description des empires, royaumes, républiques, provinces, villes, îles, montagnes..., nouvelle édition dans laquelle on a refondu les suppléments de M. L'abbé Goujet, le tout revu, corrigé et augmenté par M. Drouet*, Paris, Les libraires associés, 1759, tomo 10, ad vocem *Virginie*, pp. 658-659.

Risulta invece tutta posteriore all'esecuzione del nostro dipinto la riscoperta letterario-teatrale in Francia della figura dell'eroina romana a partire dalla tragedia di Louis-Sébastien Mercier del 1767 per culminare nella nota rappresentazione di Jean-François de La Harpe del 1786 (cfr. a tal proposito F. Marchal-Ninosque, *Virginie ou la permanence d'un mythe patriotique, de Jean-François de la Harpe à Olympe de Micaud*, in *Ruptures et continuités: des Lumières au symbolisme*, atti del colloquio (Besançon 18-20 settembre 2002), Nancy 2008, pp. 187-195).

¹⁸ In merito alla stampa di Gravelot, mette conto segnalare che un disegno a lui attribuito con il nostro tema è stato recentemente esitato presso Piasa Paris, 25 marzo 2010, lotto n. 113; esso risulta in controparte rispetto alla stampa, ma presenta svariate differenze. Sull'importanza delle incisioni comprese nel volume di Rollin sul nascente stile neoclassico si rimanda al classico P. Walch, *Charles Rollin and early neoclassicism*, in "The Art Bulletin", vol. XLIX, giugno 1967, n. 2, pp. 123-126, in cui già si rimarcava l'importanza della stampa di Gravelot sul dipinto di Doyen (p. 124) e a D. Goodreau, *Pictorial Sources of the Neo-Classical Style: London or Rome*, in "Studies in Eighteenth-Century Culture", vol. IV, 1975, pp. 253-255.

¹⁹ Per il disegno di Cochin cfr. J.J. Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions. Exposition de 1741*, Paris 1869: "Un dessin dont le sujet est tiré de l'Histoire romaine représentant Virginius qui a tué sa fille" (p. 31); Bardon 1963, p. 231 e Michel 1993, pp. 34-35.

Vanno inoltre segnalate alcune opere esitate in aste parigine settecentesche difficilmente databili: probabilmente prima di Doyen è un pastello di Pierre Antoine Baudouin venduto all'asta Brongniart del 22-24 marzo 1792 "Une esquisse dessinée mêlée de pastel, représentant la mort de Virginie", mentre successivi dovrebbero essere un disegno di Louis Jean Lagrenée "Appius Clodius [sic!] ordonnant que Virginie soit remise à Marcus Claudius" esitato in un'anonima asta del 23 aprile 1794 e un altro disegno di Jacques-Antoine Beaufort esitato all'asta de Chemilli del 17 dicembre 1798, insieme ad un foglio con il *Ratto delle Sabine* -a proposito di quest'ultimo foglio l'interpretazione del soggetto

Tutti i commenti della stampa testimoniano il successo riscontrato dal dipinto presso il pubblico²⁰. L'opera di Doyen si distingue per l'efficacia della sua composizione²¹. Essa gli permette di stabilire un sistema per la lettura dell'azione da destra a sinistra, efficace e coerente al tempo stesso. Il pubblico coglie lo svolgersi del dramma con un unico colpo d'occhio e con grande chiarezza. Per fare questo, Doyen rispetta scrupolosamente l'ordine delle linee di costruzione mediana e diagonale del quadro per organizzare i gruppi dei personaggi, i partiti architettonici e gli elementi del paesaggio. Al centro della scena, collocato su un promontorio sollevato di due gradini, il corpo arcuato di Virginia è il punto di fuga centrale del dipinto. Si comporta come un vero e proprio perno attorno al quale si organizza tutta la composizione. Doyen raccoglie intorno a lei, le figure tragiche dell'evento: l'eroina è sostenuta sdraiata fra le braccia del suo fidanzato Icilio, ai suoi piedi una donna di una certa età, in ginocchio, si presenta come la sua nutrice. Quest'ultima rafforza, col movimento delle sue braccia e la sua prostrazione, il volume e l'equilibrio del gruppo. Il padre di Virginia è posizionato davanti a lei come un baluardo protettivo tra la ragazza e il decemviro. Con un movimento opposto a quello di sua figlia, getta le braccia in avanti come per trattenere le parole

potrebbe essere però errata e il disegno potrebbe riferirsi al celebre dipinto di Beaufort con *Bruto giura sul cadavere di Lucrezia*, del 1771, oggi al Musée Blandin a Nevers, di cui è noto un bel modelletto preparatorio al LACMA di Los Angeles.

²⁰ I commenti più significativi furono: E. Fréron, *L'année littéraire*, tomo V, lettera X, Ginevra 1759, pp. 222-223 (ed. anast. Paris 1966, p. 422): "M. Doyen, jeune artiste qui paraît pour la première fois sur scène a traité supérieurement le beau sujet de la Mort de Virginie. Cette composition est grande, ingénieuse et riche d'objets intéressants. Les expressions sont fortes et pathétiques. Les têtes sont d'un bon choix et se ressemblent de l'imitation de l'Antique et des grands maîtres. Ce qui caractérise particulièrement le mérite de ce tableau, c'est un très bon ton de couleur en général et un accord très bien entendu, beaucoup d'intelligence de la lumière et des reflets qu'elle produit. Les talents, si heureusement développés dans cet ouvrage promettent, en les perfectionnant, le plus grand succès"; *Exposition de nouveaux ouvrages de peinture, de sculpture et de gravure dans le grand salon du Louvre*, "Mercure de France", ottobre 1759, vol. 1, p. 188: "Le tableau de Virginie de M. Doyen est bien et richement composé; les masses grandes et savamment disposées; les accessoires convenables, la couleur générale belle et harmonieuse; beaucoup d'intelligence dans la distribution de la lumière et des reflets. Les têtes ont du caractère et de l'expression cependant elles laissent à désirer dans leur exécution des détails qui leur donneraient de la rondeur et des tons variés qui les achèveraient. Celle de Virginie qui doit attirer tous les yeux n'a pas assez de pathétique. On craint que M. Doyen ne se fie trop aux études qu'il a faites et ne consulte pas assez la Nature qui seule peut donner tous ces beaux détails"; *Lettre critique à un ami sur les ouvrages de MM. de l'Académie exposés au salon du Louvre, en 1759*, fonds Deloynes, t. VII, p. 221-252; *Réponse à un écrit anonyme, intitulé Lettre critique à un ami (...)*, in "L'Observateur littéraire", 15 ottobre 1759 e *Lettre sur l'exposition publique des ouvrages de l'Académie royale de peinture et de sculpture de France dans le salon du Louvre à Paris*, in "Journal encyclopédique", 15 ottobre 1759, t. VII, vol. 2, pp. 108-110: "L'exposition cette année fait connaître au public deux élèves de la plus grande espérance. M. Doyen et M. Deshays. On a du premier trois tableaux. Le plus considérable des deux de ce jeune auteur, représente la mort de Virginie. L'auteur a pris le moment où le Decemvir Appius prononce qu'elle appartient à Claudius. Le peintre a préféré ce moment à celui où Virginius sacrifia sa fille pour lui sauver l'honneur et la liberté. L'auteur a employé le plus heureusement tous les accessoires sortant du sujet. D'abord il a pris pour fond de son tableau et pour lieu de la scène le forum. On y voit la statue de Pallas et une partie du Capitole. Il y a mis dans la situation du Decemvir une chaleur et une action qui indique un homme intéressé à ce qui se passe et un juge partial. Icilius, amant de Virginie, est derrière elle et paraît la défendre avec la chaleur d'un homme qui n'a plus rien à ménager. D'un autre côté le peuple qui vient de s'opposer par ses cris à ce jugement inique est épouvanté par la présence des soldats que le Decemvir a fait descendre du Capitole. L'ordonnance de ce tableau, le bon goût de dessin et de couleur qui y règnent font tout espérer d'un auteur qui peut acquérir beaucoup avec le temps".

²¹ In particolare Elie Fréron ebbe a sottolineare lo slancio catartico di cui Doyen riempie l'azione e i personaggi del suo dipinto (vedi nota precedente).

del giudice. Questo ultimo punta un dito accusatore contro il gruppo quando sta per pronunciare la sua sentenza e gettare discredito e vergogna su Virginia²².

Doyen porta all'altezza degli occhi dello spettatore un proscenio su cui dispone da destra a sinistra diversi gruppi che fiancheggiano la scena principale. Posiziona in basso a sinistra della composizione, la base della colonna che inquadra il tribunale di Appio, su cui è scolpita un'aquila iscritta in un clipeo. Osserviamo a destra della composizione, lo sviluppo di un panorama in diagonale che lascia apparire sul piano mediano un primo insieme di architetture, che può essere confrontato con uno dei disegni di Doyen a Roma, che rappresenta il palazzo di Piazza Venezia²³. Sullo sfondo, si alzano degli elementi su una collina che non può non ricordare il Campidoglio. All'interno di una sorta di alta cinta murata si nota a sinistra un edificio la cui struttura si ispira al palazzo del Senato (Tabularium). A destra sono raffigurati due monumenti sormontati da un frontone triangolare. Del primo sono raffigurate soltanto tre colonne, unici avanzi che appaiono evocare una restituzione visiva del Tempio di Vespasiano. Doyen ha scelto forse di collocare a sinistra un monumento simile a quello della Curia Iulia, edificio pubblico del Senato romano. Colloca inoltre tra le due architetture una colonna che potrebbe anche essere ispirata da quella di Traiano. Lo sviluppo del piano a sinistra rispetto alle architetture di destra si estende in lontananza. Consente di scorgere la continuazione della parete muraria e una serie di grandi edifici, coronati da frontoni triangolari. Circondata da alberi di cipresso, la facciata del tempio di Giove indica la posizione più elevata del colle del Campidoglio.

Per concepire questa proiezione immaginaria del panorama della Roma antica, Doyen sembra essersi basato su un'accurata conoscenza storica degli elementi di architettura a Roma prima e dopo la costruzione dell'antico foro: Virginia è infatti giudicata in una piazza chiamata Vulcanale, situata sotto il Campidoglio. Prima del 449 a.C. e la caduta del potere dei decemviri in conseguenza della morte di Virginia, il sito serviva come luogo di incontro per il popolo romano. L'artista sviluppa su un piano mediano tutto il portico del palazzo in cui siede il decemviro e i sacerdoti. Pone lo spettatore sullo stesso piano con il popolo romano venuto a vedere una scena che precede il rovesciamento della tirannia dei decemviri. Notiamo ancora all'interno della terza arcata del portico, la presenza di una colossale statua rivolta verso l'orizzonte. Essa è raffigurata seduta e con indosso una corazza, una lancia è posta nella sua mano destra, mentre l'oggetto che sembra essere nella sua mano sinistra è nascosto dalla colonna davanti al quale essa si trova.

Se i biografi di Doyen sottolineano il notevole numero di lavori preparatori eseguiti dall'artista, rimane sorprendente conoscere oggi così pochi fogli e un solo bozzetto preliminare.

Marc Sandoz ricostruì dagli schizzi allora noti di questo lavoro una prima analisi dell'evoluzione delle idee di Doyen nella composizione, nell'organizzare i gruppi e nella distribuzione degli stessi all'interno della scena²⁴. Bisogna aggiungere a quella lista un disegno di proprietà del Musée des Beaux-Arts di Nancy²⁵ [fig. 3] ed un foglio già in vendita da Christie's a Monaco nel 1992²⁶ [fig. 4].

²² In merito all'iconografia relativa a Virginia e agli accadimenti legati a questa vera e propria eroina, *exemplum virtutis* di abnegazione di fronte al potere tirannico, ci si consenta di rimandare ad uno studio di Angelo Loda, di prossima pubblicazione che cercherà di indagare la fortuna di questo tema, in campo figurativo e non solo, dal Medioevo all'Ottocento, in Italia e nel resto d'Europa.

²³ Un gruppo di disegni di Doyen raffigurano vie di Roma e sono conservati alla Galleria Tetrakov a Mosca (cfr. Sandoz 1974 e *State Tretyakov gallery: catalogue of the collection. Drawings of the 18th to 20th centuries*, Moscow 1996, pp. 67-73). Un ringraziamento a Guillaume Nicoud per il secondo riferimento bibliografico.

²⁴ Vedasi in particolare Sandoz 1983, pp. 26-31.

²⁵ Di questo foglio, n. inv. 1565, mm 217 x 368, siglato *Doyen*, donato al museo nel 1938 da parte del collezionista Julien Munier-Jolain, mai citato da Sandoz, fa menzione anni fa per la prima volta P. Rosenberg, in *L'arte del Settecento emiliano. L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, catalogo della mostra, Parma 1979, p. 154, ripreso poi

I sei fogli preparatori conosciuti consentono di valutare con maggiore precisione le diverse fasi della riflessione dell'artista nel regime generale della composizione e dei gruppi. Il foglio conservato presso il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo²⁷ [fig. 5]. Un altro disegno preparatorio al Louvre è praticamente simile a quello dell'Ermitage quindi un'idea molto precoce²⁸ [fig. 6], il disegno di Nancy, quello dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno²⁹, la composizione venduta da Christie's nel 1992 e, infine, il foglio a penna e acquerello bruno conservato anche al Louvre³⁰ [fig. 7] presentano già una fase avanzata di riflessione. L'artista aveva già determinato il sistema geometrico della composizione e il momento del dramma: piuttosto che rappresentare l'omicidio di Virginia da parte di suo padre, Doyen ha scelto di interpretare l'emozione provocata dal bando di sentenza del giudice. La drammatizzazione di questo momento della storia, anticipatore del vero e proprio dramma, è posto sul promontorio che agisce come una scena teatrale posta al centro di ciascuno dei disegni. Solamente nel foglio del Louvre Doyen riesce a rendere visibile un proscenio che gli permette di ripensare in maniera più efficace la distribuzione e l'economia dei gruppi, posti ai due lati del campo principale dell'azione.

Ugualmente rappresentata in tutti i disegni, è una scultura monumentale posta in primo piano sotto un albero dalle ricche fronde nel solo foglio dell'Ermitage, per poi essere collocata sotto il portico del tempio negli altri. Doyen le riserva un interesse particolarmente accurato. Questa statua è rappresentata con gli attributi ben visibili di Minerva che regge una Nike. Potrebbe essere collegata al modello della scultura antica acquisita dal cardinal Mazzarino nel 1646 a Roma e poi confluita

soltanto da Serre- Leegenhoek 1988, p. 56, senza fornire però ulteriori notizie in proposito. Di recente è stato menzionato anche da Guicharnaud 2001b, pp. 66-75.

²⁶ Il disegno, mm 182 x 310, esitato presso Christie's Monaco, 20 giugno 1992, lotto n. 235, pp. 146-147, faceva parte della ricca collezione di Nicos e Dimitra Dhikeos, ed era prima nella collezione Pfeiffer, allorquando venne esposto anche da Bernheimer a Monaco di Baviera.

²⁷ Poche sono le notizie in merito a questo foglio, mm 227 x 530, entrato nella raccolta museale russa nel 1925, provenendo dalla collezione Stieglitz e su cui vedasi I. Novosel'skaja, in *Disegni de l'Europa occidentale dell'Ermitage di Leningrado*, catalogo della mostra, Firenze 1982, pp. 79-80, n. 88.

²⁸ G.-Fr. Doyen, *La mort de Virginie*, c. 1766, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche sur papier brun, mm 29,4 x 54,2; Paris, Louvre, inv. RF 52607, recto.

²⁹ Anche di questo disegno, n. inv. 1140, mm 180 x 315, siglato Doyen, conosciamo ben poco: arriva nelle collezioni del museo tedesco nel 1862, dalla vendita della raccolta di Johann Friedrich Städel, Vedasi comunque *Stift und Feder*, Stuttgart 1927, p. 78; Sandoz 1975, pp. 31-32; H. Bauereisen-M. Stuffman, *Französische Zeichnungen in Städelchen Kunstinstitut 1550 bis 1800*, catalogo della mostra, Frankfurt am Main 1986, pp. 132-133; K. Gallwitz, *Zeichnungen. Städel's Sammlung im Städel*, catalogo della mostra, Frankfurt am Main 1991, pp. 102-103; Guicharnaud 2001a, p. 271.

³⁰ Sul foglio oggi al Louvre, mm 184 x 307, n. inv. RF 26238, vedasi J.J. Guiffrey, *Inventaire générale des dessins de l'école française du musée du Louvre*, , tomo V, Paris 1910, p. 29, n. 3665; Locquin 1912, p. 208, n. 4, tav. 5; *Les artistes français en Italie, de Poussin à Renoir*, catalogo della mostra, Paris 1934, n. 426; P. Lavallée, *Le dessin français*, Paris 1948, p. 89; A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1956, vol. II, p. 421; Sandoz 1959, p. 79, n. 1; K. Garas, *Une oeuvre de jeunesse de Gabriel-François Doyen a Budapest*, in "Gazette des Beaux-Arts", tomo LXII, n. 1137, ottobre 1963, p. 204, nota 15; Sandoz 1971, p. 163, tav. 3; Sandoz 1975, p. 31, n. 14c, tav. VIII; S. Barthélémy, in *Élie Fréron Polémiste & Critique d'Art*, catalogo della mostra, (Quimper), Paris 1998, pp. 96-97; Guicharnaud 2001a, p. 271; M. Pinault Sørensen, *Élie-Catherine Fréron et le dessin*, in *Élie Fréron, polémiste et critique d'art*, atti del colloquio (Quimper 15-16 maggio 1998), Rennes 2001, pp. 248 e 260-261, tav. 39.

E' probabile, ma non certo, che corrisponda ad uno dei cinque fogli oggi noti il disegno assegnato a Doyen con la *Morte di Virginia*, che venne esitato alla vendita parigina Desmarests, il 17 marzo del 1797 "à la plume & au bistre sur papier blanc, Haut' 8 po. Larg' 14".

nelle collezioni di Luigi XIV³¹. La modifica dei suoi attributi effettuata nel XVIII secolo aveva trasformato questa figura in un'allegoria della città di Roma, con un globo. La scelta utilizzata da Doyen nella versione finale del suo quadro, ci fa pensare che l'artista abbia volutamente nascosto questo elemento della statua per consentire un'identificazione libera; può essere interpretata come un'allegoria prefiguratrice della Roma repubblicana e iscriversi così nel filone di una lettura storica particolarmente compiuta dell'azione e del soggetto dell'opera. Il profilo della scultura estende la prospettiva e sembra proiettare il suo volto e lo sguardo dello spettatore alle sporgenze del Campidoglio, i cui profili sono separati in due gruppi architettonici da una leggera depressione. Se Doyen privilegia inizialmente l'organizzazione del primo piano e della zona centrale, i disegni di Nancy e di Christie's mettono in evidenza il paesaggio di sfondo in maniera molto meno schematica: Doyen vi disegna per la prima volta la linea della montagna, depressione attorno alla quale ruota l'orizzonte e che condiziona la prospettiva nel lavoro finito. Doyen appare in questo schizzo riprodurre il bastione che ritroviamo in due delle sue vedute di Roma.

La grande manière

Nel foglio della collezione Pfeiffer, venduto a Monaco nel 1992, l'orchestrazione complessiva della composizione è ancora in fase di sviluppo. Si può notare in maniera particolare l'influenza considerevole di due opere italiane, la cui composizione e disposizione dei gruppi hanno fortemente influenzato le riflessioni di Doyen: la Flagellazione di sant'Andrea del Domenichino (1609, Roma, San Gregorio al Celio) ed Eliodoro cacciato dal tempio di Francesco Solimena (1725, Napoli, chiesa del Gesù Nuovo). La prima si trova nell'oratorio di Sant' Andrea nella chiesa di San Gregorio al Celio a Roma e fa parte di uno dei cicli di affreschi maggiormente amati dagli studenti francesi durante il loro soggiorno presso l'Accademia di Francia³². Doyen aveva realizzato a Roma, alcune copie di una parte delle storie di Santa Cecilia del Domenichino nella Chiesa di San Luigi dei Francesi e il soggetto e la composizione di questo insieme può aver alimentato i suoi pensieri sulla rappresentazione femminile del martirio cristiano. Egli riutilizza in questo disegno il modello del foro romano antico inventato da Domenichino in San Gregorio al Celio. Doyen prende in prestito in modo abbastanza palese anche le figure del gruppo in primo piano a destra rappresentante la postura scultorea di un soldato romano che spinge via la folla con forza. L'azione e la sua fisionomia contrastano con la figura di una madre che abbraccia il suo bambino: la dimostrazione di sentimenti ed emozioni così contrastanti della materna tenerezza e della brutalità maschile diventa un elemento di drammatizzazione della scena che rafforza le "pittoresque" della situazione.

Questo termine, che deriva dal vocabolario dell'arte della pittura, è stato reso popolare dalla critica durante la seconda metà del XVIII secolo, e connota quei motivi che permettono allo spettatore di proiettare una dimensione emotiva al di là della valenza morale e religiosa della rappresentazione del martirio cristiano. Questi elementi di pathos permettono di introdurre una dimensione psicologica, il cui peso è meno simbolico e più propriamente patetico. Il pittoresco e la reinterpretazione sensibile del soggetto diventano elementi narrativi che permettono di misurare, oltre alla padronanza tecnica dell'artista, la portata della sua immaginazione e la sua finesse d'esprit. La reinterpretazione patetica di un soggetto storico permette di apprezzare la raffinatezza intellettuale dell'artista. Nel lavoro di Domenichino, l'estrema precisione della proiezione

³¹ La statua in porfido e bronzo dorato è oggi al Louvre, n. inv. MR 341.

³² Sull'affresco del Domenichino vedasi R. Spear, *La flagellazione di sant'Andrea nella cappella di Sant' Andrea in San Gregorio al Celio*, in *Domenichino, 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma), Milano 1996, pp. 271-277. Sul ruolo e l'importanza dell'affresco del Solimena vedasi S. Pisani, *Ce peintre étant un peu délicat. Zur Europäischen Erfolgsgeschichte von Francesco Solimena*, in "Zeitschrift für kunstgeschichte", vol. 65, 2002, n. 1, pp. 43-72 e A. Hojer, *Héliodore chassé du temple de Francesco Solimena: le rôle complexe de l'esquisse conservée au Louvre*, in "Revue des musées de France. Revue du Louvre", juin 2010, n. 3, pp. 48-55.

prospettiva del primo piano è evidenziata da un pavimento a scacchi, che invita Doyen a riflettere come collocare l'azione principale del suo lavoro al centro di un sistema compositivo che rafforza la drammatizzazione dell'evento. L'introduzione esplicita di alcuni motivi e la reinterpretazione del sistema di composizione di opere così note agli artisti e agli intenditori di pittura è fondamentale per Doyen. Egli tenta di introdurre in alcuni schizzi a sinistra della scena la maestosa figura di un cavaliere a cavallo, ispirato dalla composizione di Eliodoro cacciato dal tempio di Solimena. Sceglierà in ultima analisi di sacrificare questo motivo per la base e la colonna del tempio di Appio che struttura in maniera più coerente l'equilibrio della composizione. Questi capolavori entrati a far parte dei modelli didattici della cultura degli studenti-artisti dell'Académie sono intenzionalmente reinterpretati da Doyen, che dimostra la sua padronanza della prospettiva e della disposizione dei vari gruppi.

Oltre alle sue preoccupazioni per ottenere una reinterpretazione fittizia, ma veritiera della Roma antica, Doyen inserisce nella rappresentazione dei personaggi e delle loro espressioni, molti particolari presi dal testo di Tito Livio. E' in effetti l'intensità dell'azione drammatica che sembra colpire il pubblico immerso nel cuore di un soggetto storico poco conosciuto, ma la cui sorprendente familiarità del sistema compositivo, la facile identificazione degli oggetti che costituiscono il luogo, i volti e le espressioni degli attori che vi compaiono permettono di ristabilire il filo di una narrazione continua.

Ogni motivo è oggetto di una sensibile interpretazione, mentre il più piccolo cambiamento nell'espressione di una figura provoca un'alterazione immediata dell'azione. Così è anche per l'atteggiamento del fidanzato di Virginia che prende una dimensione molto diversa nello schizzo, ora nel Musée des Beaux-Arts de Rennes, e poi nella tela di Parma, allorché Doyen decide di scegliere di togliere il pugno rivolto verso il decemviro. Se nel bozzetto, il suo gesto, amplifica lo slancio per favorire l'insubordinazione popolare, e ricorda molto da vicino l'analogo moto emozionale con cui è spesso raffigurato Bruto quando vendica il cadavere di Lucrezia³³, nella tela

³³ L'*exemplum virtutis* di Lucrezia suicida e di Bruto che la vendica è una delle scene più raffigurate della storia romana antica riletta in chiave moraleggiante, in particolare nel diciottesimo secolo (ovvio rimando a Pigler 1956, vol. II, pp. 407-408 ;R. Rosenblum, *Transformations in late eighteenth century art*, Princeton 1967 (trad. it. ed. Roma 2002, p. 100 nota 69); P. Bordes, *Lucius Junius Brutus. L'Antiquité et la Révolution française*, catalogo della mostra, Vizille 1996, ad vocem e F. Villemur, *Le suicide de Lucrece, ou la République à l'épreuve de la chasteté dans les arts des XV^e – XVIII^e siècles*, in *Les femmes et l'écriture de l'histoire, 1400-1800*, Rouen 2008, pp. 392-406). Oltre al celebre dipinto di Jean Antoine Beaufort già menzionato (nota 19 e su cui vedasi A.L. Walsh, in *French Oil Sketches from the Los Angeles County Museum of art and related works*, on line exhibition 2007 (con bib. prec.) e Villemur 2008, pp. 399-400), ricordiamo almeno quelli di Gavin Hamilton eseguito fra il 1763 ed il 1764, più volte replicato con varianti ed inciso da Domenico Cunego nel 1768 (su cui vedasi il classico R. Rosenblum, *Gavin Hamilton's Brutus and its Aftermath*, in "The Burlington Magazine" a. 103, gennaio 1961, pp. 8-16; D. Macmillan, *Woman as hero. Gavin Hamilton's Radical Alternative*, in *Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, Manchester 1994, pp. 78-98; A. Cesareo, *Gavin Hamilton (1723-1798): "A gentleman of probity, knowledge and real taste"*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", n. 26, 2002, pp. 216-217 e 281-282, note 20-21), di Jérôme Preudhomme del 1784 al Musée Antoine Lécuyer a Saint-Quentin, dello svizzero Gabriel-Costant Vaucher del 1785-92 al Musée d'Art et Histoire di Ginevra, di Frédéric Desmarais del 1788 circa al Musée du Berry a Bourges, di Jacques Réattu al Musée Réattu ad Arles del 1792-96, di Alexandre Evariste Fragonard del 1797 al Musées de Grasse (su essi vedasi Villemur 2008, pp.402-404, tav. 7), un bozzetto della cerchia di Jean-Baptiste Deshayes oggi al Musée des Beaux-Arts di Bordeaux (su cui da ultimo A. Bancel, *Jean-Baptiste Deshayes 1729-1765*, Paris 2008, p. 192, n. PE.2), i molti fogli elaborati da Jean-Baptiste Wicar intorno al 1789 per un'opera mai compiuta (su cui in particolare M.T. Caracciolo, *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. Disegni di Jean-Baptiste Wicar 1*, Perugia 2003, pp. 41-50) e l'incisione di Louis-Joseph Le Lorrain del 1742 tratta da un dipinto per il Palazzo Arcivescovile di Lione di Jean-François de Troy (cfr. C. Leribault, *Jean-François de Troy*, Paris 2002, p. 377).

In merito a questa iconografia, per la pittura francese del Settecento ebbe sicuramente grande importanza inoltre un dipinto di Charles Dufresnoy, oggi allo Staatliche Museen di Kassel, eseguito verso la metà del Seicento (su cui P. Malgouyres, in *Figures de la passion*, catalogo della mostra, Paris 2001, pp. 152-153; P. Rosenberg, in *Poussin*,

conclusiva il fidanzato invita più virilmente il decemviro a scendere dal suo trono, atto che l'*Observateur littéraire*, elegantemente tradusse come: " la chaleur d'un homme qui n'a plus rien à ménager". Doyen formula qui una reinterpretazione sottile di un altro impulso virile ed eroico evocato in un passaggio più famoso del capitolo III della Storia Romana di Tito Livio, descrivendo l'atteggiamento di Muzio Scevola davanti a Porsenna. L'artista rinvia visivamente a due opere emblematiche: il dipinto, oggi al Musée des Ursulines a Mâcon, che Charles Le Brun eseguì tra il 1643 e il 1645, che rappresenta il riferimento culturale comune ai pittori e al pubblico del Salon, mentre il quadro eseguito da Dumont le Romain nel 1747, conservato al Musée des Beaux-Arts di Besançon, è meditato da Doyen come un modello pittorico di primo grado. Ne deriva direttamente l'aspetto e l'atteggiamento del decemviro rappresentato nella composizione di Doyen. L'artista sta ancora dimostrando la sua capacità di sfruttare le risorse raffinate dell'analogia storica e pittorica e conduce i suoi spettatori un po' più addentro ad una ricreazione intima e sensibile dell'antico.

L'*Observateur littéraire* ci informa inoltre che il tappezziere del Salon del Louvre Jacques-André Portal aveva pensato che era meglio appendere il lavoro di Doyen in un posto, "donnée par la prudence." Risparmiando al dipinto un'esposizione che lo mettesse troppo ostentatamente all'osservazione generale, probabilmente voleva preservare l'opera dalle critiche che avrebbero potuto essere più severe a causa di una collocazione troppo visibile. Queste precauzioni dimostrano quanto speranza avesse posto l'Académie royale de peinture et de sculpture in questo lavoro che per molti versi doveva incarnare il rinnovamento della pittura di soggetto storico di grande formato. La celebre analisi critica del dipinto redatta da Diderot mostra che l'autore ha ben capito il problema³⁴.

Watteau, Chardin, David... Peintures françaises dans les collections allemandes XVII^e – XVIII^e siècles, catalogo della mostra, Paris 2005, p. 338 e Villemur 2008, pp. 393-394), compositivamente molto simile ad una celebre opera di Giacinto Gimignani, già presso Scardeoni a Lugano, del 1644, di cui è nota anche una replica incisa dallo stesso artista nel 1648, il cui soggetto è sempre interpretato, credo a torto, come una *Morte di Virginia* (sulla tela cfr. A. Negro, *Giacinto Gimignani*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra, (Roma), Milano 1997, pp. 204-205 e nota 38; sull'incisione ad acquaforte, di cui un esemplare è al Gabinetto delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, dedicata al Cardinal Virginio Ursino vedasi S. Ferrara, *Incisori toscani dal XV al XVII secolo*, Bologna 1976, s.p., n. 732 e M.C. Leach-R.W. Wallace, *The Illustrated Bartsch*, vol 45, New York 1982, p. 118, n. 24).

Per ciò che riguarda l'arte italiana del XVIII secolo rammentiamo almeno l'affresco di Giuseppe Zocchi a Palazzo Rinuccini a Firenze del 1764 (su cui A. Tosi, *Inventare la realtà. Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*, Firenze 1997, pp. 206-212 e 294, nota 88), il bel dipinto di Domenico Corvi al Pio Monte della Misericordia a Napoli del 1786 circa (su cui da ultimo V. Curzi, in *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma), Milano 2010, p. 460), i due disegni di Stefano Pozzi al Kunstmuseum di Düsseldorf e al Cooper-Hewitt Museum di New York databili verso il 1730-40 (vedasi T. Schulze Altcapenberg-S. Cremer, *Facetten des Barock. Meisterzeichnungen von Gianlorenzo Bernini bis Anton Raphael Mengs aus dem Kunstmuseum Düsseldorf*, catalogo della mostra, Düsseldorf 1990, pp. 132-133), alcuni fogli di Marco Benefial (su cui L. Barroero, *Benefial*, Milano 2005, p. 16), un olio di Giuseppe Bossi al Museo Civico di Busto Arsizio (su cui C. Nenci, in *Giovan Battista Dell'Era. Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, catalogo della mostra (Treviglio), Milano 2000, pp. 124-126), un disegno di Giovan Battista Dell'Era al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco a Milano (cfr. E. Calbi, in *Giovan Battista Dell'Era* 2000, pp. 124-125), un paio di disegni di Giuseppe Cades al Kupferstichkabinett di Berlino, datato 1778, e alla Crocker Art Gallery di Sacramento, posteriori ad un suo dipinto perduto, esposto a Montpellier nel 1779 (M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Roma 1992, pp. 57, 303-305 e 444 e G. Fiorenza, *Virtue and Violence. Portrayals of Lucretia and Achilles by Giuseppe Cades*, catalogo della mostra, Toledo 2002, pp. 13 e 17) e il dipinto, anch'esso scomparso, dello spagnolo José de Madrazo, ma realizzato a Roma nel 1805 e di cui è nota un'incisione di Giovan Battista Romero, che ebbe grande successo di critica (su cui da ultimo F. Leone, *José de Madrazo a Roma: La Felicità Eterna del 1813*, catalogo della mostra, Roma 2012, pp. 16-17).

³⁴ Cfr. D. Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, a cura di J. Chouillet, Paris 1984, tomo X, p. 101: "La Mort de Virginie, par Doyen, est une composition immense, où il y a de très belles choses Le défaut c'est que les figures principales sont petites, et les accessoires grands. Virginie est manquée. Ce n'est ni Appius, ni Claudius, ni

Invece di formulare un commento che accreditasse l'eccellenza del giudizio critico e della cultura artistica ormai acquisito da Doyen, egli si ferma al riconoscimento della sua maestria tecnica ed elenca le carenze del dipinto: Virginia è mal risolta e le figure non sono ben proporzionate in relazione agli accessori. L'equilibrio della composizione regge prevalentemente nella distribuzione di luci ed ombre e grazie al controllo eccezionale della tavolozza dei colori, l'opera risulta al contempo vivace ed equilibrata. Il messaggio di Diderot è chiaro: non riconosce ancora il talento di Doyen come inventore di grandi macchine storiche, ma non può non ammirare il virtuosismo tecnico delle sue abilità pittoriche.

Tuttavia, un vettore comune collega tutti i critici, che vedono chiaramente, senza esplicitarlo in maniera ben definita, che l'iter interpretativo di questo soggetto deriva da un processo sottile e familiare. Il riemergere nel 2006 di uno schizzo a olio di Doyen, intitolato Martirio di una santa, offre infine impressionanti similitudini con la scena del giudizio di Virginia e ci consente un'ulteriore tappa per cogliere il *modus operandi* che portò al dipinto parmense³⁵[fig. 8].

Sulla scena di un foro romano, una giovane martire dalla fisionomia simile a quella dell'eroina antica, è rudamente legata da alcuni soldati prima di essere condannata ad essere bruciata. Si affaccia ad un medesimo tribunale posto all'ingresso di un tempio. Sullo sfondo, ritroviamo le figure inquisitrici di un giudice e dei suoi scagnozzi con una statua uguale a quella del dipinto parmense, che prolunga il punto di vista della scena. La somiglianza estrema di questa scena con il giudizio impartito verso Virginia identifica il martirio in quello di Sant'Agnese. La storia riportata nelle edizioni delle *Vite dei Santi* del 1757 di Lenain de Tillemont, ed anche nell'edizione di Jean de Beaumont, è una trascrizione virtuale dell'episodio narrato da Tito Livio³⁶. La giovane martire cristiana, il cui nome è simbolicamente evocativo della verginità, ha scelto di dedicare la sua vita a Gesù Cristo. Oggetto del desiderio del Governatore di Roma, che non riesce a influenzare la sua fede, Agnese è come Virginia, ridotta in schiavitù. Ha resistito con coraggio alle sentenze del decemviro "élevant le trophée de la croix parmi ces brasiers sacrilèges"³⁷. La castità della ragazza è preservata da Dio, che la sottrae dal giudizio di condanna al rogo. Questo bozzetto può farci capire perché pochi schizzi della Morte di Virginia Doyen sono stati identificati finora rispetto al numero di quelli che illustrano le complesse ricerche dall'artista per ciascuna delle sue composizioni più importanti, in primis il celeberrimo *Miracle des ardents* della chiesa parigina di San Rocco³⁸. La trasposizione da un soggetto religioso alla rappresentazione di un soggetto di storia antica gli permette di rinnovare le risorse caratteristiche di una messa in scena del sacrificio cristiano. Doyen

le père, ni la fille qui attachent, mais des gens du peuple, des soldats et d'autres personnages qui sont aussi du plus beau choix, et des draperies d'un moelleux, d'une richesse et d'un ton de couleur suprenant".

³⁵ Trattasi di un bozzetto, cm 42 x 53, esitato presso Christie's London, 8 dicembre 2006, lotto n. 160. Su di esso vedasi le considerazioni espresse in Pierre 2011, pp. 57-59. Va inoltre ricordato che nel 1752 Padre Michel-Ange Marin scrisse un romanzo intitolato *Virginie ou la vierge chrétienne. Histoire sicilienne pour servir de modèle aux filles qui aspirent à la perfection*, che riscosse notevole successo (vedasi Marchal-Ninosque 2008, p. 189) non solo in Francia, tanto da essere tradotto anche in italiano (*Virginia ovvero la vergine cristiana*, Venezia 1795), in cui la scelta del nome di una delle due protagoniste, una vergine cristiana assai devota e compunta, -l'altra per inciso si chiama Rosalia- è stato probabilmente mediato dalla vicenda della nostra eroina.

³⁶ L. de Tillemont, *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles*, Bruxelles, chez Eugène Henry Fricx, 1757, tome V, 2^e partie, pp. 269-275; J. de Beaumont, *Abrégé de la vie des saints accompagné de réflexions et d'une courte aspiration pour obtenir la grâce de les imiter*, ed. Fr. Oursel, Rouen 1757, tomo II, pp. 35-36.

³⁷ L. de Tillemont 1757, p. 271.

³⁸ Su questo capolavoro e i vari bozzetti preparatori vedasi da ultimi D. Jacquot, in *L'apothéose du gest. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, catalogo della mostra (Strasbourg-Tours), Strasbourg 2003, pp. 196-201 e A. Hémy, *Pas la couleur, rien que la nuance*, catalogo della mostra, Toulouse 2008, pp. 112-113 (con bib. prec.).

riutilizza le risorse del *Costume des anciens peuples* di Dandré-Bardon effettuando una meditazione complessa dei sistemi di composizione dei maestri romani. Sviluppa una composizione mettendo in scena il trasferimento delle virtù morali ed eroiche della santa attraverso la prefigurazione di un modello arcaico di vergine antica. L'artista consente ad uno spettatore come Diderot di sentirsi veramente immerso nel mondo ormai familiare del Foro Romano. Il processo di reinterpretazione inventato e realizzato da Doyen è comparabile ad una *translatio genii*, rafforzata dal luogo in cui si svolge la scena così fortemente identificabile. L'artista non cerca di tradurre la verità archeologica del soggetto, ma l'emozione morale dell'antichità, unita alla maestria della grande maniera italiana.

Doyen realizza un dipinto che dimostra la sua conoscenza sia delle regole compositive che della maestria e dell'abilità dei grandi maestri del passato. L'opera esemplifica la cultura artistica di un pittore che unisce ormai la conoscenza delle regole artistiche ad un'indubbia abilità tecnica. Opera qui una libera interpretazione dello spazio antico e più che ad un'evocazione storicistica-archeologica degli elementi compositivi punta ad una loro caratterizzazione pittorica. Il suo telero consacra l'efficacia della riforma dell'insegnamento delle arti all'Académie royale de peinture et de sculpture. Ebbe la riconoscenza dei letterati che, come ad esempio La Font de Saint-Yenne, reclamavano con forza un ritorno al grand genre della pittura storica e del grande pubblico che visitava i Salons che non poté non rimanere affascinato dalle sue possenti figure e dalla sua composizione così pittorica.

L'influsso di Doyen

Al momento non conosciamo riproduzioni a stampa del grande dipinto della Galleria Nazionale di Parma e quindi fu l'impressione dal vero prima in Francia e successivamente, anche se in misura minore, quando l'opera pervenne in Italia, che fece presa sugli artisti che ad esso si ispirarono, più o meno, palesemente³⁹.

³⁹ Sull'iconografia relativa a Virginia nel Settecento vedasi l'elenco di Pigler 1956, p. 421; le brevi ma fondamentali annotazioni di Rosenblum (ed. 2002, pp. 97-98, note 56-58); E. M. Moormann-W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura arte e musica*, Milano 1997, p. 749 e Mazzocca 2003, p. 53.

Per quanto concerne il tema della morte virtuosa femminile come *exemplum virtutis* tratto dalla storia di Roma antica, e non quindi dalla mitologia come i casi di Ifigenia o Polissena, nella pittura francese della seconda metà del Settecento vedasi in particolare, oltre ai testi già menzionati e a quelli che saranno citati in alcune note a seguire, per il tema non lontano da quello qui in esame, della *Morte di Camilla*: A. Sérullaz, in *Horace de Corneille. Voyage autour d'une oeuvre*, catalogo della mostra, La Petite Couronne 1987, p. 89; A. Schnapper, in *Jacques-Louis David 1748-1825*, catalogo della mostra, Paris 1989, pp. 138-139; C. Reiter, in *Angelika Kauffmann e Roma*, catalogo della mostra, Roma 1998, p. 90 e C. Ekelhart, *Die französischen Zeichnungen und Aquarelle des 19. Und 20. Jahrhunderts der Albertina*, Wien-Köln-Weimar 2007, pp. 156-158 (per un celebre foglio di Jacques-Louis David, datato 1781, conservato all'Albertina di Vienna, che non ebbe mai traduzione pittorica); J. P. Marandel, *The Death of Camille: Guillaume Guillon Lethière and the 1785 Prix de Rome*, in "Antologia di Belle Arti", n. 13-14, 1980, pp. 12-17 (per il dipinto di Lethière alla Rhode Island School of Design di Providence e una panoramica generale sul tema); G. Cogeval, in *Triomphe et Mort du Heros*, catalogo della mostra, (Köln-Zurich-Lyon), Venezia 1988, p. 223 e S. Bellenger, in *Girodet, 1767-1824*, catalogo della mostra, (Paris-Chicago-New York-Montréal) Paris 2005, pp. 189-190 (per la tela del giovane Girodet al Musée Girodet a Montargis), E. Mai, in *Triomphe et Mort* 1988, pp. 253-254 (per la tela di Louis-Jean François Lagrenée del 1753 al Musée des Beaux-Arts di Rouen) e A.M. Garcia-E. Schwartz, *L'École de la liberté. Être artiste à Paris 1648-1817*, catalogo della mostra, Paris 2009, pp. 185-186 (per le tele di Victor-Maximilien Potain e Frédéric- Jean-Baptiste Desmarais all'École des Beaux-Arts di Parigi del 1785, anno in cui il tema del *Grand Prix* era per l'appunto l'episodio di Camilla, cui parteciparono molti altri artisti -vedasi inoltre B. Gallini, in *La Révolution française et l'Europe 1789-1799*, catalogo della mostra, Paris 1989, vol. I, p. 308, per il bozzetto del dipinto di Desmarais al Musée Fabre a Montpellier). Nella pittura italiana coeva questo tema non sembra aver riscosso grande fortuna; si ricorda solo il dipinto del russo, nato a Milano, Fëdor Bruni, eseguito a Roma nel 1824 oggi al Museo Statale Russo di San Pietroburgo (cfr. G. Goldovskij, *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, catalogo della mostra, Roma 2003, pp. 163 e 453-454).

Va innanzitutto ricordato che esiste un disegno, palese copia del dipinto in esame, oggi conservato al Musée d'Art et d'Histoire de Rochefort, siglato in basso a sinistra J.V., e assegnato a Joseph-Marie Vien, utile indizio del favore con cui gli artisti francesi da subito salutarono il lavoro di Doyen⁴⁰.

In Francia fu in particolare Guillaume Guillon detto Lethière, allievo di Doyen, che ne trasse spunto per il suo immenso telero, oggi al Louvre, cm 458 x 778, n. inv. 6929, realizzato nel 1828, ma preceduto da una decennale gestazione, iniziata nel 1795 con un modello disegnato esposto al Salon di quell'anno, oggi al Musée Tavet a Pontoise, e documentata da vari disegni e bozzetti preparatori, fra cui molto noto quello al Musée des Beaux-Arts di Lille, n. inv. 447, in cui è palese il richiamo all'opera del maestro, da molto tempo emigrata in Italia, ma della quale evidentemente l'artista nativo della Guadalupa, potè vedere dal vivo disegni o bozzetti preparatori o da essa tratti, anche se l'opera finale venne progressivamente a discostarsi dal modello di Doyen⁴¹. È interessante sottolineare che, allorché il telero di Lethière venne esposto al Salon del 1831, ottenne critiche assai sfavorevoli, sia riguardo allo stile ormai sorpassato, ma anche per quanto concerne il soggetto, che, a quelle date, aveva ormai perso la sua carica di exemplum virtutis ed era ormai percepito come anacronistico.

⁴⁰ Il foglio, n. inv. 350, mm 163 x 252, era nell'Ottocento nella collezione del miniaturista Alphonse Alexandre Fiocchi, che divenne fra il 1860 ed il 1866 curatore del museo stesso e che lasciò all'istituzione la sua collezione. Fu lo stesso Fiocchi in un catalogo del 1876 che propose il nome di Vien per il foglio in questione. Sul foglio vedasi anche A. Sérullaz-J. Lacambe-J. Villain, *Essai de répertoire*, in *Le Néo-Classicisme français. Dessins des Musées de Province*, catalogo della mostra, Paris 1974, 158; Sandoz 1975, pp. 13 e 32 e Pierre 2011, p. 55. Non fa menzione del foglio invece l'unica monografia sull'artista: T. Gaetgens-J. Lugand, *Joseph-Marie Vien 1716-1809*, Paris 1988.

⁴¹ Sul dipinto di Lethière vedasi in particolare A. Sérullaz, *Douze dessins de Lethière au Louvre*, in "La Revue du Louvre", febbraio 2005, n. 1, pp. 76- 82 (con bib. prec.); S. Wood, *Saving a Haitian National Icon: Guillon-Lethière's Oath of the Ancestors*, in "Oakland University Journal", n. 19, fall 2010, pp. 37 e 43-44. Sul modello disegnato oggi a Pontoise si veda in particolare: H. Wine, in *Tradition & Revolution in French art 1700 - 1880; paintings and drawings from Lille*, catalogo della mostra, London 1993, p. 152 e C. Duvivier, *De Véronèse à Matisse. 150 dessins des collections des Musées de Pontoise*, Pontoise 2010, p. 81 (con bib. prec.); per il bozzetto ad olio del Musée des Beaux-Arts di Lille vedasi anche A. Imbellone, in *Vittorio Alfieri* 2003, pp. 58-59 ; per il disegno al Fogg Art Museum di Cambridge, già della collezione Grenville Lindall Winthrop, vedasi A. Mongan, *David to Corot. French Drawings in the Fogg Art Museum*, Cambridge 1996, pp. 252-254 e K. Calley Galitz, in *Ingres, Burne-Jones, Whistler, Renoir...La collection Grenville L. Winthrop. Chefs-d'oeuvre du Fogg Art Museum, Université de Harvard*, catalogo della mostra, (Lyon-London-New York), Paris 2003, pp. 226-227; per il modelletto del Los Angeles County Museum of Art, proveniente dalla collezione Ciechanowiecki, e che rappresenta la scena in modo rovesciato cfr. P. Walch, in *French Eighteenth Century Oil Sketches from an English Collection*, catalogo della mostra, Albuquerque 1980, n. 43 e A.L. Walsh, in *French Oil Sketches 2007* (con bib. prec.). Per la replica ridotta conservata al Musée des Beaux-Arts di Orlèans e per una generale disamina sulle vicende inerenti il lavoro di Lethière vedasi da ultimo M. Korchane, in *La dernière nuit de Troie. Histoire et violence de la Mort de Priam de Pierre Guérin*, catalogo della mostra, (Angers) Paris 2012, pp. 100-101, 111, 115-116, 131 e 171.

Alla lista dei bozzetti noti va aggiunto un piccolo olio su carta montato su tela passato recentemente sul mercato antiquariale francese (Druot Richelieu Paris, 5 dicembre 2007, lotto n. 17).

Dell'opera è nota un'incisione eseguita da due allievi di Lethière, Charles-Jérôme Becoeur e Melchior Péronard, del 1828, allorché l'opera venne esposta a Londra, con notevole successo di critica peraltro, frontespizio di un volume edito in quell'occasione *Description of a Grand Picture now exhibiting in the Roman Gallery, of the Egyptian Hall, Piccadilly, Representing that Pathetic Incident in Roman History, The Death of Virginia, Painted by Monsieur Le Thiere*, London 1828, ed una successiva del 1838 realizzata da Alexandre Manceau. Un'altra incisione, più nota, venne tratta direttamente dal disegno preparatorio oggi a Pontoise, da Pierre Charles Coqueret ed esposta al Salon del 1798 (cfr. B. Gallini, in *La Révolution française* 1989, vol. III, p. 893, n. 1120 B).

Anche il semisconosciuto Charles Moreau, in un'opera recentemente transitata sul mercato antiquariale francese, iniziata nel 1796 e favorevolmente giudicata da David secondo la testimonianza di Delécluze, firmata e datata 1808, e che venne esposta al Salon del 1827, pare essersi ispirato latamente al nostro dipinto⁴².

Ben diversa fu invece l'interpretazione che del soggetto diede Nicolas Guy Brenet, nel dipinto da lui firmato e datato 1783, oggi al Musée des Beaux-Arts di Nantes, eseguito su commissione del conte d'Angiviller per il re Luigi XIV, raffigurante in primo piano Virginio che sta per uccidere la figlia che alza al cielo un braccio, opera che non venne accolta molto favorevolmente dalla critica, anzi venne fortemente osteggiata non tanto per la scelta del soggetto, che il jury della Manifattura des Gobelins giudicò "sujet républicain à conserver", bensì per la sua qualità estetica⁴³.

Non lontano dall'interpretazione di Doyen fu anche Simon Julien in un bozzetto, oggi al Musée d'Art di Toulon, donato dagli eredi dell'artista nel 1858, databile verso la fine del diciottesimo secolo⁴⁴, di cui purtroppo non sappiamo se sia poi stato trasferito in un dipinto finito o se sia invece rimasto uno studio mai completato.

Un vero e proprio ratto di Virginia operato davanti al tribunale di Appio, se questa è l'interpretazione corretta che se ne deve fornire, è presente in un piccolo olio monocromato assegnato a Donatien Nonnotte, già proprietà di Charles Picot, ed oggi al Musée des Beaux-Arts di Châlons-en-Champagne, n. inv. 861.1.149, l'interpretazione del cui soggetto però è non certo palese⁴⁵.

Molto dibattuto da un punto di vista iconografico è anche un disegno di Antoine-François Callet, databile agli ultimi decenni del secolo, firmato, nel Kupferstichkabinett dello Staatliche Museen di Berlino, n. inv. Kdz 15074, in cui vi è raffigurato un soldato nell'atto di uccidere una giovane entro un partito architettonico dominato da due grandi colonne. Interpretato anni fa come l'episodio di Virginia, è stato recentemente letto come "l'Uccisione di Polissena", ipotesi questa che si fa preferire, in quanto il foglio presenta una furia omicida, da parte del soldato che sta per immettere la spada nel ventre della giovane urlante, che a queste date non compare nell'iconografia oggetto della nostra indagine⁴⁶.

⁴² L'opera è stata esitata da Christie's Paris, 21 giugno 2011, lotto n. 78, pp. 58-59. Su essa vedasi E. de Maintenant, *La mort de Virginie: redécouverte d'une oeuvre néo-classique du peintre méconnu Charles Moreau*, in "L'Estampille-Objet d'Art", giugno 2011.

⁴³ Sull'opera vedasi Wrigley 1993, pp. 256 e 262; C. Gerin-Pierre, *Musée des Beaux-Arts de Nantes. Catalogue des peintures françaises XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris 2005, p. 126 (con bib. prec.); F. Marchal-Ninosque, *Images du sacrifice: 1670-1840*, Champion 2005, pp. 304-305; P.P. Racioppi, in V. Curzi, *Roma musa degli artisti: pittori stranieri nell'Urbe tra Seicento e Ottocento*, Roma 2008, pp. 274-275; in merito al bozzetto preparatorio conservato al Musée de la Révolution française di Vizille vedasi Bordes, in *Catalogue des Peintures*, 1996, pp. 49-50 (con molti passi tratti dalla critica francese all'apparire del dipinto al Salon del 1783). Sul giudizio *tranchant* comparso su *Le Triumvirat des Arts* ad opera di un recensore che firmò con lo pseudonimo di Coup de Patte cfr. anche M.D. Sheriff, *The exceptional woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*, Chicago 1996, pp. 102-103.

⁴⁴ Sul dipinto vedasi Sandoz 1975, p. 32; N. Bilous, *La peinture en Provence dans les collections du Musée de Toulon du XVII^e au début du XX^e siècle*, Toulon 1985, p. 95, n. 19 e P. Rosenberg, *Simon Julien*, in *Julien de Parme 1736-1799*, catalogo della mostra (Rancate-Mamiano di Traversetolo), Milano 1999, p. 165.

⁴⁵ Sul dipinto vedasi *Charles Picot collectionneur (1789-1861), de la chambre des merveilles au musée*, catalogo della mostra Chalons-en-Champagne, 2008, p. 136, n. 168.

⁴⁶ Il disegno già menzionato in *Old Master Drawings*, Paul Wescher, Berlin, giugno 1923, p. 15, tav. 15, venne poi riprodotto e commentato da E. Scheyer, *French drawings of the great revolution and the napoleonic era*, in "The Art Quarterly", a. IV, 1941, pp. 193-194, tav. 5; Sandoz 1975, p. 32; B. Gallini, *Les esquisses d'Antoine-François Callet (1741-1823)*, in "Revue du Louvre", vol. 33, 1983, p. 137 e Sandoz 1985, p. 138, sempre come *Morte di Virginia*.

Sempre alla fine del Settecento va inoltre ricordata la figura di Silvestre-David Mirys, modesto pittore allievo di Vien, nato in Polonia, che eseguì ed editò alcune incisioni quanto mai semplici e didascaliche, raccolte in cinque volumi dal titolo *Figures de l'Histoire de la république romaine, accompagnées d'un précis historique au bas de chaque estampe*, tre delle quali colla storia di Virginia, di cui una non lontana dal dipinto di Doyen, la cui prima edizione si ebbe in Parigi, l'anno ottavo del calendario rivoluzionario, ovvero il 1799⁴⁷.

Va inoltre ricordato che al Salon parigino dell'ultimo decennio del secolo vennero esposti altri due dipinti con la Morte di Virginia, entrambi apparentemente perduti: uno di Pierre Lelu nel 1793: "Mort de Virginie. Virginie condamnée par les vils suppôts du Proconsul Appius, à lui être livrée, implore le courage de son père, qui, saisisant un couteau sur l'étau d'un boucher voisin, lui donne la mort qu'elle préfère à l'infamie", ed uno nel 1795 di Jean-Jacques François Le Barbier: "Virginie". C'est l'instant où Virginie est appelée en jugement devant le decemvir Appius, qui donne ordre à Claudius d'enlever la jeune romaine. Mais Icilius, à qui elle était promise, vient l'enlever à ses ravisseurs et menace Appius Munitorius, l'oncle de Virginie écarte un Licteur qui s'opposait à son passage et les dames romaines défendent la pudeur outragée. La scène se situe sur la place publique", di cui si conosce per altro l'incisione che ne trasse Jean Jacques Avril, e che venne esposto anche l'anno successivo⁴⁸.

L'interpretazione come *Morte di Polissena* è avanzata invece da P. Stein, in [Eighteenth-century French drawings in New York collections](#), catalogo della mostra, New York 2004, pp. 196-197.

La violenza omicida di Virginio nei confronti della sventurata figlia è ben espressa invece in alcune celebri scene cinquecentesche quali l'affresco entro una lunetta della Loggia del Castello del Buonconsiglio a Trento di Girolamo Romanino, o l'affresco di Tommaso Bernabei detto il Papacello in un salone del Palazzo Passerini a Cortona, o ancora il tondo monocromato che orna il fregio della cupola centrale della chiesa di Santa Maria di Campagna a Piacenza del Pordenone o l'affresco di Albrecht Dürer sulle pareti di un salone dell'Alte Rathaus di Norimberga o il piatto di Francesco Xanto Avelli del 1539, ma su questi argomenti si rinvia al saggio di Angelo Loda di futura pubblicazione.

⁴⁷ Su queste incisioni vedasi in particolare P.J. Schneemann, *Lire et parler. La réception dell'exemplum virtutis*, in *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris 2001, pp. 448-449 (con riproduzione dell'incisione con la *Morte di Virginia*) e 455, nota 28.

⁴⁸ Sul dipinto di Lelu cfr. J.J. Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions. Exposition de 1793*, Paris 1871, p. 48, n. 497 e J.F. Heim-C. Béraud-P. Heim, *Les salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris 1989, p. 271; per quello di Le Barbier vedasi J.J. Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions. Exposition de 1795*, Paris 1871, p. 40, n. 306; J.J. Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions. Exposition de 1796*, Paris 1871, p. 43, n. 255; Bardou 1963, p. 231 e Heim-Béraud-Heim 1989, p. 261. Per l'incisione di Avril vedasi F.E. Joubert, *Manuel de l'Amateur d'estampes*, Paris 1821, p. 199 e C. Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle*, Paris 1831, p. 20, ove si cita che la stampa venne eseguita nel 1804 (un esemplare alla Biblioteca Reale di Madrid).

Ho trovato solo menzione, ma non riproduzione purtroppo, di una *Morte di Virginia* conservata al Muzeum Narodowe di Varsavia, olio su tela, cm 93 x 70,5, n. inv. 6814 Tc/76, assegnata ad artista francese del Settecento, segnalata in s.n., *Acquisitions du département d'Art étranger 1970-1981*, in "Bulletin du Musée National de Varsovie", vol. XIV, 1983, nn. 2-4, p. 104. Difficile è stabilire infine se la *Morte di Virginia* di Jean Charles Nicaise Perrin, esitata presso Philips London, 10 giugno 1829 e 17 giugno 1830, sia relativa alla nostra storia e non tanto a quella famosissima tratta dal romanzo *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre.

In Italia il tema di Virginia conobbe nel Settecento non poche trattazioni iconografiche⁴⁹, alcune eseguite prima del dipinto parmense, altre nella seconda metà del secolo e va sottolineato che l'opera di Doyen costituì senza dubbio un punto di riferimento importante come lo furono del resto le molte rappresentazioni teatrali, in primis quella notissima di Alfieri⁵⁰, nel rendere noto un episodio di storia romana, che si prestava ad una lettura in chiave anti-tirannica e libertaria⁵¹.

⁴⁹Sull'iconografia di Virginia in Italia nel Settecento si rinvia ai testi alla nota 38 -segnaliamo per inciso che non abbiamo rintracciato l'incisione del fiorentino Alessandro Gherardini, conservata agli Uffizi, menzionata nell'elenco di Pigler (1956, p. 420). Sull'*exemplum virtutis* nell'arte italiana a cavallo fra Sette ed Ottocento si segnalano almeno i testi di L. Barroero, *EXEMPLA VIRTUTIS. La pittura storica di Domenico Corvi (1721 – 1803) e il suo magistero*, catalogo della mostra, Roma 2005 e *L'exemplum virtutis tra Roma e Parigi*, in *Roma triumphans?: l'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, atti del convegno internazionale (Roma, 9-11 marzo 2006), Roma 2007, pp. 111-122 (ove però non è mai menzionato il tema di Virginia).

Sulla fortuna dell'episodio di Virginia nella letteratura teatrale settecentesca italiana cfr. in particolare B. Alfonzetti, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma 2001, pp. 37-74; 133-159; 201-202; 220-223; A.M. Banti, *Corpi e confini nell'immaginario nazional-patriottico ottocentesco*, in *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Soveria Mannelli 2005, pp. 203-204 e M. De Bernardis, *Declinazioni di un simbolo. La "patria" alfieriana*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, atti dell'XI congresso dell'ADI (Napoli, 26-29 settembre 2007), ed. online 2008 (relativamente alla Virginia alfieriana). In merito alla presenza di Virginia nella letteratura italiana settecentesca, va inoltre segnalato un sonetto di Faustina Maratti Zappi ad essa dedicato, editato nel 1719, insieme ad altri aventi a tema figure femminili della Roma antica (vedasi S. Veneziani, ad vocem *Maratti Faustina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Roma 2007, . 453), la citazione a mo' di esempio di virtù morale nel *La vita civile* di Paolo Mattia Doria (Napoli, nella stamparia nuova di Angelo Vocola, 1729, p. 178) ed in particolare l'intero primo colloquio della notte terza compreso nel primo volume de le *Notti romane* di Alessandro Verri, edito nel 1792 a Roma presso Neri, dedicato a Giunio Bruto e Virginio, in quanto uccisori dei loro figli (A. Verri, *Le notti romane*, ed. Bari 1967, pp. 96-103).

⁵⁰ Le rappresentazioni teatrali italiane settecentesche aventi a soggetto l'episodio di Virginia sono molte, oltre a quelle di Alfieri e Duranti di cui si parla in questo saggio: la *Caduta de' decemviri*, dramma per musica in tre atti con musica di Scarlatti su libretto di Alessandro Stampiglia del 1697, l'*Appio Claudio* di Vincenzo Gravina del 1712, la *Virginia* di Valerio Pansuti del 1725, la *Virginia* di Farnabio Gioachino Annutini, ovvero fra Giambattista Bianchi del 1732, la *Virginia* di Pietro Bicchierai del 1767, la *Virginia romana* di Domenico Scipioni del 1773, la *Virginia* dell'abate Francesco Sinibaldi del 1777, la *Virginia (La caduta dei decemviri)* di Gaetano Andreozzi su libretto di Luigi Romanelli del 1786, la *Virginia* su libretto di Alessandro Pepoli del 1793, la *Virginia* di Francesco Gnocco del 1793. Un posto tutto a sé spetta inoltre alla tragedia *Virginia bresciana* del giacobino cosentino Francesco Saverio Salfi, edita in Brescia nel 1797, una sorta di reinterpretazione medievale, con ambientazione nella Brescia longobarda, dell'episodio antico (su cui Alfonzetti 2001, pp. 255 e 263-264; Banti 2005, p. 204, nota 11; E. Ferraglio, in *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia*, catalogo della mostra (Torino-Novalesa), Milano 2007, p. 294 e sul letterato in generale V. Ferrari, *Civilisation, laïcité, liberté: Francesco Saverio Salfi fra Illuminismo e Risorgimento*, Milano 2009, in part. pp. 79-81), non lontano per certi versi da quello che fece Gotthold Ephraim Lessing nella sua *Emilia Galotti* del 1772, trasfigurazione in chiave rinascimentale ambientata nel principato di Guastalla.

⁵¹ In merito alla fortuna/sfortuna critica dell'opera mette conto aggiungere un fugace ricordo che ne fece il generale venezuelano Francisco Sebastián De Miranda in un appunto del suo diario di viaggio nel 1785: "*Tra i quadri moderni dell'Accademia si distinguono: La morte di Virginia di un pittore francese*" (vedi *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbonica*, Parma 1990, p. 162) e l'appunto non certo encomiastico che ne fece Paul-Louis Courier in una sua lettera del 23 aprile 1805, a seguito di un soggiorno di quindici giorni a Parma: "*Je vis la Virginie peinte par Doyen et ce tableau qui n'est pas trop bon, me rappelle mes anciennes études de dessin*" (vedasi http://www.paullouiscourier.fr/1805_04_23_a_M_Lejeune.php). Non risultano per ora altre opere nel territorio parmense con questo soggetto: l'opera che più si avvicina per gusto ed impaginazione all'antica è sicuramente una bella acquatinta con la *Morte di Lucrezia* su disegno di Biagio Martini eseguita dalla Società parmense dei pittori ed incisori all'acquerello formata da Paolo Toschi, Antonio Isac, Vincenzo Raggio, Claudio Linati e Tommaso Gasparotti verso il 1808-1809 (vedila in G. Lombardi, *Mostra di Paolo Toschi*, Parma 1927 (rist. in *Glauco Lombardi (1881-1970) molto*

Verso la fine del Seicento in ambito veneto si riscontra un interesse assai diffuso per il tema⁵². Si conosce infatti un'interessante tela di Antonio Zanchi, databile anteriormente al 1697, oggi in collezione privata fiorentina, proveniente da Villa Arrigoni degli Oddi a Monselice, in cui è rappresentato l'episodio della storia in cui Virginia viene rapita da Marco Claudio, il complice del decemviro Appio Claudio, al cospetto della nutrice spaventata -di questa tela esiste peraltro una replica alquanto semplificata, ma considerata dalla critica anch'essa autografa, conservata al Central Museum of Art di Northampton⁵³.

A prima del 1718 inoltre, allorché viene ricordato da Francesco Bartolomeo Dal Pozzo, rimonta un quadro perduto che lo storico veronese riferisce ad Alessandro Marchesini, in casa Giusti a Verona: "Virginio che uccide la figlia Virginia, per toglierla alla libidine di Appio Claudio Decemviro"⁵⁴. Secondo una recente ipotesi critica il dipinto, parte della ricca collezione di scene storiche romane che ornavano il salone del palazzo del collezionista Ercole Giusti, andrebbe datato verso il 1694 e di esso si conosce soltanto un disegno preparatorio conservato al Narodowe Muzeum di Varsavia⁵⁵. Non è dato per ora sapersi inoltre se quest'opera fosse lo stesso quadro con uguale soggetto assegnato sempre al Marchesini un tempo nel Palazzo Gazzola Turco a Verona e lì ricordato da fonti ottocentesche⁵⁶.

Nel 1749 il milanese Francesco Caccianiga inviò a Torino al re di Sardegna due grandi sovrapposte con la Morte di Lucrezia e la Morte di Virginia, composizioni considerate a torto perdute, ma tuttora esistenti a Palazzo Reale, di cui sono note anche due incisioni ad opera dello stesso artista, in cui più che il momento della morte è raffigurato, come nel caso di Zanchi sopra ricordato, il Ratto di Virginia, come riporta la titolazione della stampa, corredata da una lunga didascalia esplicativa⁵⁷.

più di un collezionista, Parma 2011, p. 347); P. Medioli Masotti, *Paolo Toschi*, Parma 1973, p. 43 e M.G. De Rubeis, in *Paolo Toschi (1788-1854) incisore d'Europa*, catalogo della mostra, Parma 2004, p. 225).

⁵² Un disegno di Antonio Molinari, conservato al Museum Kunst Palast di Düsseldorf, databile verso la metà degli anni ottanta del Seicento, n. inv. KA (FP) 3561, dal soggetto alquanto controverso, è stato associato anch'esso al nostro tema; il disegno infatti venne pubblicato come *Porzia e Bruto* da R.C. Green, *Molinari Drawings in Düsseldorf*, in "Master Drawings", a. XXII, 1984, n. 2, p. 27 e venne poi identificato a torto come *Morte di Virginia* da G. Knox, *The collection of Ercole Giusti*, in "Verona illustrata", n. 10, 1997, p. 27, nota 3, ipotesi però non accettata recentemente né da S. Brink, *Genio vigoroso ed originale. Die zeichnungen des Antonio Molinari museum kunst palast Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 2005, pp. 68-69, né da A. Craievich, *Alberto Molinari*, Soncino 2005, pp. 140 e 205, tav. 47a, che hanno riconfermato l'interpretazione di *Porzia e Bruto*, lettura che pare incontrovertibile stante la figura della donna che ostende in primo piano la gamba ferita dal tizzone.

⁵³ Il dipinto fa parte di una serie di sette, illustranti temi biblici, storici e mitologici, cinque dei quali inerenti violenze su donne, commissionati all'artista dal Reverendo Canonico Oddi, ed è già citato nel 1697 come "Un ratto d'un Historia Greca" (vedasi in particolare F. Noris, in P. Zampetti, *Antonio Zanchi, in I pittori bergamaschi. Il Seicento*, vol. IV, Bergamo 1988, pp. 545, 547 e 664, tav. 5 e Knox 1997, p. 27, nota 4). Per la replica a Northampton vedi Zampetti 1988, p. 547 e 657.

⁵⁴ Cfr. F.B. Dal Pozzo, *Le Vite de' pittori, degli scultori, et architetti Veronesi*, Verona 1718, p. 296 (l'opera venne segnalata già da Pigler 1956, p. 421).

⁵⁵ Cfr. da ultimo E. Negro-N. Roio, *Alessandro Marchesini 1663 - 1738*, Modena 2010, pp. 64-65. Il disegno preparatorio è stato segnalato, ma non riprodotto, da Knox 1997, p. 27, nota 5.

⁵⁶ Cfr. Negro-Roio 2010, p. 64.

⁵⁷ Sui dipinti vedasi A.M. Clark, ad vocem *Caccianiga Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma 1973, p. 4; in merito alle incisioni, i cui rami sono conservati alla Calcografia di Roma, due esemplari sono conservati al Thorvaldsen Museum di Copenhagen.

Segnaliamo un bel disegno conservato alla Biblioteca Ambrosiana a Milano, F. 253 inf. n. 1306, attribuito dubitativamente a Donato Creti dal Ruggeri, che lo pubblicò interpretando il soggetto come una probabile Morte di Lucrezia⁵⁸, anche se la presenza a destra di una figura seduta su un alto trono, forse Appio Claudio, indurrebbe ad identificarlo come una Morte di Virginia, interpretazione tutta da valutare perchè la raffigurazione dell'eroina a terra a seno nudo farebbe propendere ovviamente più per Lucrezia.

Al 1768 data l'incisione che correda l'antiporta incisa dal veronese Domenico Cagnoni della *Virginia del conte bresciano Durante Duranti*, tragedia che ebbe un grande successo, edita in Brescia per i tipi di Gianmaria Rizzardi, in cui notiamo il cadavere riverso sul proscenio dell'eroina romana sullo sfondo di una Roma più veneteggianti che mai, colla figura del padre all'estrema destra solo e disperato, che si copre il viso con le mani⁵⁹.

Nella pittura napoletana il tema ebbe particolare rilevanza: la precedenza cronologica dovrebbe spettare ad uno straordinario disegno attribuito a Francesco Solimena al Musée des Beaux-Arts di Rouen, di cui non conosciamo una trascrizione dipinta, e nel quale, in una scena particolarmente concitata, Virginia è riversa morta davanti al tribunale di Appio Claudio, con la figura del padre armato di pugnale al centro della scena, raffigurato di spalle⁶⁰.

Assai noto è il dipinto che è attribuito a Francesco De Mura, oggi alla City Art Gallery di Manchester, ed assegnato alla tarda produzione dell'artista verso gli anni cinquanta-sessanta, che

⁵⁸ Cfr. U. Ruggeri, *Nuovi disegni di Donato Creti*, in "Bollettino annuale dei Musei ferraresi", a. IV (1974), p. 19, tavv. 1-2 e M. Riccomini, *Donato Creti le opere su carta catalogo ragionato*, Torino 2012, p. 293, ove si riconferma il soggetto come *Morte di Lucrezia* e viene ribadita la non accertabile autografia.

Sempre all'Ambrosiana sono conservati due disegni, nn. inv. F 256 inf. n. 58 e F 257 inf. n. 155, assegnati a Giambettino Cignaroli, il cui soggetto, non facilmente identificabile, si è pensato recentemente di individuare dubitativamente, credo a torto, nella *Morte di Virginia* (vedasi R.R. Coleman, *The Ambrosiana Albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770): a critical catalogue*, Roma 2011, pp. 144 e 168), così come un foglio, già passato a Finarte Milano, asta n. 204, 21-22 aprile 1975, lotto n. 274, p. 53, assegnato sempre al Cignaroli e creduto una *Morte di Virginia*, recentemente riconosciuto come un *Sacrificio della figlia di Jefe* (vedi D. Tosato, *Per Giambettino Cignaroli disegnatore*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Cittadella 2007, p. 393, tav. 160, che ipotizza che il foglio ambrosiano F 256 inf. n. 58, a suo dire un *d'après*, sia da mettere in relazione con quello già Finarte).

⁵⁹ Vedila riprodotta in Alfonzetti 2001, p. 36. Sulla tragedia del Duranti vedasi N. De Sanctis, *La "Virginia" del conte Durante Duranti*, Palermo 1896 (rist. ebook 2010) e Alfonzetti 2001, pp. 145-159. Non conosciamo invece incisioni corredanti la celebre *Virginia* di Alfieri, fino a quella eseguita dal bassanese Antonio Verico su disegno di Giuseppe Bezzuoli, che orna il secondo volume dell'edizione Ciardetti delle tragedie alfieriane edito nel 1820, a p. 263 (su essa vedasi commento e riproduzione in L. Melosi, in *Il poeta e il tempo. la Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*, catalogo della mostra, Firenze 2003, p. 56; e P. Luciani, *Peinture et mise en scène*, in *François-Xavier Fabre (1766-1837) de Florence à Montpellier*, catalogo della mostra, (Montpellier), Paris 2007, pp. 70-71, tav. 10; segnaliamo per inciso che un disegno preparatorio del Bezzuoli, già presso Carlo Virgilio a Roma, è stato pubblicato, non segnalando la destinazione per la stampa, da A. Cera, *Disegni, acquerelli, tempere di artisti italiani dal 1770 al 1830 ca.*, Bologna 2002, vol. I, ad vocem *Giuseppe Bezzuoli*, n.2).

⁶⁰ Sul foglio vedasi D. Bakhuys, *I grandi disegni italiani delle collezioni pubbliche di Rouen*, Milano 2003, n. 45, s. p. e S. Harent, in *Splendeurs baroques de Naples: dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, catalogo della mostra, (Poitiers), Montreuil 2006, pp. 170-171.

sembra in parte derivare dal foglio dato a Solimena, almeno per la figura della giovane distesa davanti al tribunale di Appio Claudio, che prende però il centro della scena⁶¹.

Un'interpretazione completamente diversa ne diede invece Jacopo Cestaro in una grande tela, cm 186 x 235, a lui ricondotta, anch'essa databile verso gli anni sessanta, oggi in collezione privata dopo essere transitata sul mercato antiquariale parigino⁶², con la figura del padre o fidanzato di Virginia che sale le scale del tribunale impugnando il coltello ed alzandolo provocatoriamente davanti ad Appio Claudio, mentre Virginia è raffigurata in basso a destra ormai moribonda retta da due donne⁶³.

Nel 1776 grazie ad una Virginia portata davanti ad Appio Claudio, Laurent Pecheux, che eseguì il dipinto quand'era ancora residente a Roma, conquistò l'invito per andare a Torino a dirigere la locale Accademia di pittura e scultura rifondata da Vittorio Amedeo III⁶⁴. È interessante ricordare a

⁶¹ Il dipinto di Manchester, cm 90 x 144, venne pubblicato in *La Cronique des Arts*, supplément à la "Gazette des Beaux-Arts" a. 114, febbraio 1972, n. 1237, p. 137, n. 499, allorquando venne comprato dal museo britannico. Su di esso vedasi N. Spinosa, *Pittura Napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, vol. I, Napoli 1986, p. 165, n. 273, tav. 330. Di questo dipinto conosciamo varie versioni assegnabili alla scuola del pittore napoletano con piccole differenze: una, olio su tela cm 83 x 133, passata prima a Finarte Milano 15 giugno 1995, lotto n. 749, p. 78, e poi a Cambiaste Genova, 27 settembre 2011, asta 116, lotto n. 652, un'altra, cm 98 x 125, al Museo Bardini a Firenze, già parte della Galleria Corsi, un'altra ancora, cm 75 x 128, al Museo Nazionale di Reggio Calabria, inventariata sotto il nome di Vincenzo Cannizzaro, ed un'ultima, di dimensioni pressoché identiche al dipinto di Manchester - cm 90,2 x 144,2- recentemente pubblicata come autografa da L. Muti-D. De Sarno Prignano, *Capolavori in proskenio: dipinti del Cinque, Sei e Settecento*, Faenza 2006, p. 136, tav. 23, transitata sul mercato antiquariale inglese. In quale di questi dipinti andrà riconosciuta l'opera del medesimo soggetto presente fra i quadri dell'eredità del pittore lasciati al Pio Monte della Misericordia a Napoli e poi esitata nel 1845, secondo quanto recentemente segnalato da L. Gazzara, *Note e documenti inediti per lo studio delle collezioni della Quadreria del Pio Monte della Misericordia*, in "Napoli Nobilissima", V^a serie, vol. IX, maggio-agosto 2008, fasc. III-IV, p. 173: "Un quadro di palmi 3.1/2 per 5.1/2 con cornice rappresentante Virginia". e 178, nota 58 (con errata identificazione).

⁶² Sul quadro cfr. N. Spinosa, in *Civiltà del '700 a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1979, vol. I, p. 256, n. 128; *Art as Decoration*, catalogo della mostra, Heim Gallery, London 1981, n. 13; N. McGregor, *London Summer shows*, in "The Burlington Magazine", vol. CXXIII, n. 940, luglio 1981, p. 431, che citò il dipinto come "an ornamental sort of death...absurd, strutting, histrionic version of the theme"; Serre-Leegenhoek 1988, pp. 46-47; F. Romei-P. Tosini, *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli 1995, p. 95.

⁶³ Non si tratta invece di una *Morte di Virginia* come riportato in catalogo, il dipinto assegnato a Giacinto Diano nella vendita Christie's New York, 23 maggio 1997, lotto n. 20, p. 26, poi correttamente segnalato come *Orazio uccide la sorella Camilla*, e ricondotto al De Mura, allorquando passò in seguito presso New York Sotheby's, 27 gennaio 2005, lotto n. 158, p. 110, quadro peraltro molto simile nell'impostazione scenografica al dipinto della Virginia demuriana sopra ricordato, e che potrebbe corrispondere, viste anche le dimensioni simili cm 89,2 x 143- come presupposto nel catalogo dell'asta americana, a quella "*Lucrezia Romana*" che era il pendant della *Morte di Virginia*, presenti fra le opere dell'eredità del pittore (vedi Gazzara 2008, p. 173 "Un quadro di palmi 3.1/2 per 5.1/2 con cornice rappresentante la Lucrezia Romana").

Si può sospettare invece che una *Morte di Virginia*, esitata ad un'asta Christie's London, 2 maggio 1818, lotto n. 114, come di Luca Giordano "*Death of Virginia, a noble gallery picture, painted with amazing spirit and richness of colour*", possa invece essere una tela napoletana non lontana dall'ambito demuriano e rientrare quindi nel novero delle opere napoletane della seconda metà del Settecento.

⁶⁴ Della tela, cm 136x98, non conosciamo l'ubicazione attuale, ma solo una riproduzione fotografica in L.C. Bollea, *Laurent Pecheux Maestro di pittura nella Real Accademia di Belle Arti di Torino*, Torino 1942, tav. f.t, pp. 76-78, quando era proprietà di Maria Valperga di Miasino. L'opera venne poi esposta a Torino nel 1805 in occasione dell'ingresso in città di Napoleone (vedi *Schede Vesme l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. III, Torino 1968, p. 793 e P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Torino 2002, p. 92). Successivamente Angelo Boucheron nel 1811 ne fece una copia a disegno (Dragone 2002, p. 321). Di questa tela sono

tal proposito che Pecheux vinse una sorta di particolare gara ad inviti voluta dal conte di Malines, gran ciambellano di corte, che aveva per tema proprio l'episodio di Virginia, suggerito come ricorda lo stesso Pecheux nella sua Autobiografia dall'abate Paolo Maria Paciaudi- purtroppo degli altri tre artisti, tutti residenti a Roma invitati a concorrere, conosciamo solo il nominativo di uno di essi, Etienne de Lavallée, soprannominato Lavallée-Poussin, ma non possediamo le opere che essi inviarono per essere giudicate.

A proposito dell'opera di Pecheux mette conto riportare un curioso episodio raccontato dal Paciaudi stesso all'amico Giovambattista Bodoni in una lettera del 5 febbraio 1777, in cui si può evidenziare sia la fama ormai raggiunta dal dipinto di Doyen, che del resto la determinazione di Pecheux di aver realizzato un'opera del tutto autonoma da quello: "uno dei nostri cavalieri fu a Parma per le nozze di S.A.R. Nel vedere il quadro mandato da Mr. Pecheux rappresentante Virginia condannata dal decemviro disse che rassomigliava a quello che esiste in Parma dello stesso soggetto, opera di Mr. Doyen. Ciò ha peccato Pecheux, che ha fatto copiare quello di Parma e lo ha mandato qua. È stato confrontato il disegno di Parma coll'originale di Mr. Pecheux e si è trovato che il cavaliere si è ingannato pienamente, mentre i due quadri non si somigliano per nulla"⁶⁵.

All'ultimo decennio del secolo va collocata una coppia di dipinti con la Condanna di Virginia e la Morte di Virginia eseguiti dal trapanese Giuseppe Errante durante il suo soggiorno a Milano, probabilmente entro il 1798, purtroppo non pervenuti, ma dei quali abbiamo una nutrita ed interessante documentazione, da cui si evince il considerevole successo che, in particolare il secondo, riscontrarono nell'ambiente meneghino del tempo⁶⁶.

Nel 1791 il bolognese Pietro Fancelli ne dà un'interpretazione fra le più alte in una tela oggi presso le Collezioni Comunali d'Arte a Bologna, corredata da un'esegesi interpretativa in un'interessante lettera da lui scritta, che spiega l'assetto compositivo dell'opera⁶⁷.

da poco emersi cinque disegni preparatori, conservati in collezione privata (vedi S. Lavissière, in *Laurent Pecheux 1729-1821 Un peintre français dans l'Italie des Lumières*, catalogo della mostra, (Dôle-Chambery), Milano 2012, pp. 180-182).

⁶⁵ Cfr. G. Bertini, *Belle arti e accademie a Parma e a Torino nelle lettere di P. M. Paciaudi e G. B. Bodoni (1774-78)*, in "Bollettino del Museo Bodoniano di Parma", vol. 8, 1994, p. 22.

⁶⁶ Sulle due opere vedasi S. Valenti, *Giuseppe Errante (pittore trapanese (Trapani 1760 – Roma 1821)*, Trapani 2011, pp. 116, 130-131, 134, 156-157.

⁶⁷ Sull'opera, che vinse in quell'anno il Premio Curlandese per la pittura e il tema del concorso era per l'appunto la *Morte di Virginia*, vedasi da ultimo S. Grandesso, in *Vittorio Alfieri* 2003, p. 58 (con bib. prec.); purtroppo non ci sono note le altre tele che affrontarono il tema del concorso.

Ricordiamo che a Bologna fra 1806 e 1811 lo scultore Giacomo De Maria realizzò una statua in marmo di Luni di *Virginio che regge il corpo della figlia*, oggi alla Walker Art Gallery di Liverpool, di cui si conserva il modello in gesso all'Accademia di Belle Arti di Bologna, vari bozzetti preparatori in terracotta, di cui due presso i Musei Civici d'Arte Antica di Bologna ed uno con la sola figura di Virginia completamente nuda di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna ed alcuni schizzi presso la collezione Macchi a Roma (su cui S. Grandesso, *La scultura in Italia dal tardo Settecento al primato di Canova e Thorvaldsen*, in *L'Ottocento in Italia* 2005, p. 157 ed E. Riccomini, *Giacomo De Maria: dodici pensieri fatti con le mani*, Bologna 2011, pp. 41-50 e 65-66 -si aggiunga che esiste un'incisione di tale statua eseguita da Francesco Rosaspina, su disegno di Giuseppe Dalla Valle dopo il 1811) -non si tratta peraltro come, talvolta riportato, dell'unica scultura con il nostro tema in quanto nel 1850 Patrick McDowell ne eseguì un'altra in marmo, di cui sussiste il modello in gesso del 1847 alla Royal Academy a Londra, poi incisa da Edwin Roffe per l'edizione del *The Art Journal* del 1853.

Agli ultimi anni del secolo, verso il 1796-1799, rimonta la decorazione di una sala di Palazzo Carotti a Jesi, ad opera di Felice Giani, il cui riquadro centrale entro rosoni monocromati beige con la Morte di Virginia, rimanda per certi versi, in particolare per il formato decisamente orizzontale della composizione, al dipinto di Doyen, pur se in un contesto alquanto semplificato quanto all'articolazione dei vari personaggi raffigurati⁶⁸.

Al 1799 data un disegno di notevoli dimensioni, mm 420 x 630, seguito dal napoletano Vincenzo Cammarano, in pendant con un Spavento di Gaio Fabrizio Luscino nell'accampamento di Pirro, oggi in collezione privata, che ribadisce l'interesse per questo tema in area partenopea⁶⁹.

Ma fu senza dubbio Vincenzo Camuccini che tenne presente l'opera di Doyen, nel suo immenso telero oggi a Capodimonte, commissionatogli da Frederick August Hervey, quarto conte di Bristol, in pendant con una precedente e assai fortunata Morte di Cesare, anch'essa al museo partenopeo, eseguito fra il 1799 ed il 1804, e successivamente inciso da Giovanni Folo su disegno di Giovan Battista Borani, in cui però, come più volte sottolineato dalla critica, sussistono ricordi sia dell'incisione di Gravelot, che di un dipinto di Nathaniel Dance, inciso da Haid nel 1767.

Più che i dettagli della composizione in specifico, è nel taglio a fregio orizzontale della scena, e nel grande formato del dipinto, che il Camuccini pare prendere spunto dal dipinto parmense, che può aver costituito per il romano una sorta di capolavoro da emulare e superare in grandiosità e teatralità⁷⁰.

⁶⁸ Sul soffitto jesino vedasi A. Ottani Cavina, *Felice Giani, 1758-1823 e la cultura di fine solo*, Milano 1999, vol. II, p. 510 e tav. 725. Del riquadro esiste un disegno in collezione privata da considerarsi derivazione di scarsa qualità (reso noto come autografo in G. Allegri Tassoni, *Mostra dell'Accademia parmense*, catalogo della mostra, Parma 1952, p. 30).

⁶⁹ Sul disegno vedasi R. Muzii, in *Civiltà dell'Ottocento: le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli 1997, pp. 368-369 (con bib. prec.); Cera 2002, vol. I, ad vocem *Giuseppe Cammarano*, n.1; Sotheby's Milano, 22 giugno 2004, lotto n. 71.

⁷⁰ La bibliografia di riferimento sul dipinto camucciniano, sui suoi molti disegni preparatori e repliche più o meno autografe, è alquanto ricca e variegata; si veda almeno: U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1814*, in "The Art Bulletin", vol. LX, giugno 1978, n. 2, pp. 299-301; 303-304 e 306, nota 33; G. Piantoni, in *Vincenzo Camuccini (1771 - 1844); bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogo della mostra, Roma 1978, pp. 31-32; 34-37; S. Laveissière, in *La collection A.P. de Mirimonde*, catalogo della mostra, Paris 1987, p. 112 e F. Davoine-A.P. De Morimonde, *Catalogue du musée Baron Martin*, Vesoul, 1993, p. 57, per la copia conservata al Musée Baron Martin di Ville-Gay; M. Mormone, in *Memoria storica e attualità tra Rivoluzione e Restaurazione. Bozzetti e modelli dalla fine del XVIII alla metà del XIX secolo*, catalogo della mostra (Torgiano), Foligno 1989, pp. 72-73; R. Muzii, in *Civiltà dell'Ottocento* 1997, pp. 370 -373 e I. Di Majo, *ibidem*, p. 460; S. Panichi, *Una lettura storica della "Morte di Cesare" di Vincenzo Camuccini*, in "Critica d'Arte", VIII^a serie, n. 62, giugno 1999, pp. 73-74; Cera 2002, vol. I, ad vocem *Camuccini Vincenzo*, n. 7; Mazzocca 2003, pp. 53-54; L. Verdone, *Vincenzo Camuccini, pittore neoclassico*, Roma 2005, pp. 14-18, tavv. 16-17 e 27; Villari 2005, pp. 27-28, tav. 19; N. McGregor, *A farewell to Ronald de Leeuw: his favourite acquisitions for the Rijksmuseum*, Amsterdam 2008, pp. 76-77 per un disegno conservato al Rijksmuseum ad Amsterdam; S. Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Milano 2008, pp. 145-146; E. Marconi, in *Pittore imperiale Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, catalogo della mostra (Lucca), Firenze 2009, pp. 79-80, per un'interessante replica conservata al Museo Nazionale di Palazzo Mansi a Lucca (con ulteriore bib. prec.) e Korchane 2012, pp. 100, 110 e 171. Segnalo inoltre che il 20 febbraio 2004 J.L. Seydl tenne al Vassar College di Poughkeepsie una relazione intitolata *The Death of Caesar and The Death of Virginia by Vincenzo Camuccini and the Politics of Classicism in Italy, 1793-1815*. Aggiungiamo a quanto già noto un foglio a matita recentemente battuto presso Finarte Roma, asta n. 1476, 13 maggio 2010, lotto n. 58, compreso entro un album già nella collezione Camuccini. Non è infine una *Morte di Virginia*, ma un *Bruto vendica il cadavere di Lucrezia* un acquerello su carta transitato presso Christie's Roma, 7 novembre 1989, assegnato a Camuccini.

Il successo del dipinto camucciniano è ben conosciuto; a quanto già evidenziato dalla critica aggiungiamo in questa sede un paio di note curiose e mai segnalate fin ora.

Una delle prime reazioni critiche all'opera è sicuramente la lunga e dettagliata descrizione che ne fa August Friedrich F. von Kotzebue nei suoi diari del viaggio che effettuò in Italia tra il 1804 ed il 1805, che rimase particolarmente emozionato dalle caratterizzazioni psicologiche dei vari personaggi che l'artista romano aveva portato sulla scena⁷¹.

Nel poco noto romanzo storico *Safira o Parigi e Roma sotto l'impero del francese Auguste Hilarion conte di Kératry*, edito nel 1835 e tradotto in italiano da Gaetano Barbieri nel 1837 per i tipi di Angelo Bonfanti di Milano si narra di un tal pittore veneziano Salvini che stava eseguendo: "una Virginia trafitta dal padre innanzi agli occhi del decemviro che ardea per essa di impura passione" "con animo deliberato di entrare in concorrenza con Camuccini", l'opera del quale era ormai diventata un paradigma con cui confrontarsi⁷², anche se all'opera oggi a Capodimonte non venivano risparmiate critiche: "Di fatto la Virginia del Camuccini aveva un aspetto di troppa gagliardia e di quel tarchiato che mal si conviene ad una giovinetta di sedici anni... Il colpo che ha diffuso sul volto di essa il pallor della morte é recente; la vita, meno il suo alito, dee palpitar tuttavia in quel corpo, e nonostante alle macchie livide ond'è coperto direbbesi che ne fosse partita da più d'un anno"⁷³.

Al di fuori di Italia e Francia il nostro tema riscosse nel Settecento un discreto, ma sicuramente minore successo. Non potendo qui elencare tutte le presenze di Virginia nell'arte europea, ci limitiamo a segnalare alcuni dipinti che per la loro importanza o per la vicinanza cronologica all'opera di Doyen, non possono essere tralasciati.

L'unica opera d'arte fiamminga con questo soggetto, a noi nota per il diciottesimo secolo, è una tela, in origine forse una sovrapporta, recentemente transitata sul mercato antiquariale belga, eseguita da Paul Joseph Delcloche⁷⁴, artista nativo di Namur e morto nel 1759, in cui la composizione risente in parte dell'incisione di Gravelot, in particolare per il soldato che alza il pugnale se ostiene il corpo morente di Virginia, con uno sfondo alquanto improbabile di palazzi settecenteschi.

Per quanto concerne il mondo anglosassone, Nathaniel Dance eseguì a Roma un dipinto con il nostro tema che espose nel 1761 a Londra alla prima mostra della Society of Artists, oggi purtroppo perduto e che conosciamo soltanto grazie ad un piccolo, ma assai accurato, disegno preparatorio, sul verso di una lettera dell'artista del 28 luglio 1759 indirizzata a George Dance, conservata al Sir John Soane's Museum di Londra e alla successiva incisione eseguita da John Gottfried Haid nel 1767⁷⁵. Esso è in parte ripreso dall'incisione di Gravelot, in particolare per la figura di Virginio che

⁷¹ Vedi *Travels through Italy in the years 1804 and 1805*, London 1806, vol. III, pp. 126-132. Altra reazione entusiastica all'opera fu quella di Pierre-Narcisse Guerin in una lettera inviata a François Gerard nell'agosto del 1804 (vedi Hiesinger 1978, p. 300, nota 17).

⁷² Quest'episodio è a p. 133. Molto interessante per il nostro discorso è ovviamente l'incisione, su un disegno di un tal Demarchi, che funge da antiporta al volume, raffigurante Salvini nel suo studio in cui sopra un grande cavalletto è posto il dipinto abbozzato con la *Morte di Virginia*, sostanzialmente ripresa dalla stampa di Gravelot prima citata.

⁷³ L'analisi critica del dipinto camucciniano è a p. 159. Merita di essere inoltre sottolineato come l'autore del romanzo ricordi che il Salvini avesse visto a Parigi l'abbozzo della *Virginia* di Lethière, del quale "approvandone la composizione, trovasse di che censurarla per esservi poche donne" (p. 160).

⁷⁴ Vedasi Bernaerts Veilinghuis Antwerpen, 12-13 novembre 2007, lotto n. 213, ove l'opera è scorrettamente indicata come *Ratto delle Sabine*.

⁷⁵ Cfr. D. Goodreau, *Nathaniel Dance: An Unpublished Letter*, in "The Burlington Magazine", vol. 114, ottobre 1972, n. 835, pp. 712-715; D. Goodreau, *Nathaniel Dance 1735-1811*, catalogo della mostra, (Iveagh Bequest), London 1977, s.p., n. 3, tavv. 3a-3b-14i; M. Myrone, *Bodybuilding: reforming masculinities in British art 1750-1810*, New Haven-

brandisce il pugnale verso Appio Claudio, ma denota anche una ricerca di definizione storico-archeologica dello sfondo, non lontana dallo spirito che ha animato la composizione di Doyen, e il fatto che Dance abbia eseguito il dipinto a Roma non può non aver influito in questo senso.

Estremamente originale è invece la tela che eseguì nel 1797, come saggio che gli valse due anni dopo l'ingresso alla Royal Academy of Arts, l'irlandese Henry Tresham, artista e letterato di stretta ascendenza shakespeariana, che raffigurò il compianto sul corpo morto di Virginia retto dal padre e da altre figure, fulcro compositivo di tutta la scena, dietro al quale Icilio si agita col braccio ad istigare il popolo alla rivolta⁷⁶.

Nel mondo germanico⁷⁷ per concludere, molto noto è un disegno oggi all'Albertina di Vienna, n. inv. 4639, eseguito da Anton-Raphael Mengs con ogni probabilità tra il 1757 ed il 1760, quasi contemporaneamente all'opera di Doyen, mai riportato in un dipinto compiuto, e che dimostra bene quanto l'artista si sia ispirato all'incisione di Gravelot⁷⁸, così come due dipinti di Heinrich Friedrich Füger, uno alla Akademie der bildenden Künste di Vienna, n. inv. 1023, databile verso il 1789-90 ed uno, firmato e datato 1800, oggi alla Staatsgalerie di Stoccarda, di cui conosciamo una complessa gestazione, entro cui spicca per qualità ed importanza un piccolo bozzetto alle Österreichische Galerie del Belvedere a Vienna, n. inv. 3621, e di cui è nota un'incisione di Johann Peter Pichler⁷⁹, alquanto diversi tra loro come impaginazione, anche se in entrambi i casi la figura di Appio Claudio riveste un ruolo da indiscusso protagonista.

London 2005, pp. 68-70 e 327, note 62-63 e W.L. Pressly, *The Artist as Original Genius: Shakespeare's "Fine Frenzy in Late-Eighteenth-Century British Art*, Newark 2007, pp. 19-21 e 201, note 15-18.

⁷⁶ Il dipinto (su cui vedasi le annotazioni in *The Monthly Mirror reflecting men and manners*, London 1796, p. 218; in *The Monthly Visitor and entertaining pocket companion*, London 1797, p. 445 e A.M. Hope, *The theory and the practice of neoclassicism in English painting; the origins, development, and decline of an ideal*, New York 1988, pp. 160, 164 e 247, tav. 94), ancor oggi alla Royal Academy of Arts a Londra, venne poi inciso nel 1811 da Niccolò Schiavonetti (J. Ferrazzi, *Di Bassano e dei Bassanesi illustri*, Bassano 1847, p. 188). Va sottolineato che nel volume di Gavin Hamilton, *Gallery of British Artists from the days of Hogarth to the present time*, al volume terzo, edito a Parigi nel 1837, l'opera venga presentata proprio come *Icilio incita i romani* (p. 200). Va inoltre ricordato che in un'asta Christie's London, 10 maggio 1799 venne esitato un dipinto con la *Morte di Virginia* assegnato a Tresham, e che successivamente in un'altra asta Christie's London, 15 giugno 1815 veniva venduto un "*Appine and Virginia, a Sketch, by Tresham*".

⁷⁷ A questo proposito teniamo a segnalare anche una recente tela del semiconosciuto Isaac Fischer, firmata e datata 17[...], recentemente transitata sul mercato antiquariale come *La famiglia di Lucrezia davanti a Bruto* (Doyle New York, 19 maggio 2010, lotto n. 8), che invece è una palese interpretazione del nostro tema. Per quanto concerne inoltre la presenza del tema di Virginia in campo letterario val la pena ricordare per il mondo di lingua tedesca che nel *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua (La congiura del Fiesco a Genova)* di Friedrich Schiller del 1783, tragedia ambientata a Genova nel 1547, nella diciassettesima scena Fiesco incontra un pittore di nome Romano che sta realizzando un dipinto con la storia di Appio Claudio e Virginia (*Teatro completo di Federico Schiller*, Napoli 1860, p. 73).

⁷⁸ Sul foglio viennese vedasi in particolare T.O. Pelzel, *Anton-Raphaël Mengs and Neoclassicism*, Ann Arbor 1965, p. 89; G. Czymmek, in *Triomphe et Mort* 1988, pp. 422-423; S. Roettgen-S. Epp-H. Kretschmer, *Catalogo delle opere, in Mengs: la scoperta del Neoclassico*, catalogo della mostra (Padova-Dresden), Venezia 2001, p. 184, n. 46 e S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1738-1779*, vol. I, München 1999, pp. 465-466 e vol. II, München 2003, pp. 138-139 e 154.

⁷⁹ Per i due dipinti vedasi da ultimo R. Keil, *Heinrich Friedrich Füger 1751-1818. Nur wenigen ist vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen*, Wien 2009, pp. 75, 107-108, 251-252, tavv. 26-29 e pp. 350-353, tav. 79; per il bozzetto



Fig. 1 Gabriel-François Doyen, *Morte di Virginia*, Rennes, Musée des Beaux-Arts.

all'Österreichische Galerie cfr. anche R. Schoch, *Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland*, catalogo della mostra, Nürnberg 1989, p. 372 e H. Hutter, in *La Révolution française* 1989, vol. I, p. 312. Sottolineo inoltre che un foglio preparatorio per la tela a Stoccarda, segnalato da Keil (2009, p. 472, n. WV 472, in collezione privata tedesca) è recentemente stato esitato da Bassenge Berlin, 27 maggio 2011, lotto n. 6308. Quanto la seconda tela dell'artista tedesco fosse celebre lo dimostra sia la sua presenza nel *Musée de Peinture et de Sculpture ou Recueil des principaux tableaux...*, vol. VIII, Paris 1830, p. 773, sia la sua trasposizione in porcellana ad opera di Anton Schaller nel 1807 (su cui B. Cifka, *Tableau de porcellaine d'Anton Schaller*, in "Bulletin des Musées Hongrois des Beaux-Arts", n. 75, 1991, pp. 53-57). Segnalo infine che un dipinto già ricondotto a Füger conservato nell'Heilbronn Städtische Museum (riprodotto e commentato in C. von Holst, *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830*, catalogo della mostra, Stuttgart 1993, pp. 259-260, tav. 227), va riferito all'opera camucciniana sopra ricordata, di cui è una probabile derivazione.



Fig. 2 Gabriel-François Doyen, *Morte di Virginia*, Parma, Galleria Nazionale.



Fig. 3 Gabriel-François Doyen, *Morte di Virginia*, Nancy, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 4 Gabriel-François Doyen, *Morte di Virginia*, Christie's, Monaco, 20 June 1992, n°235.



Fig. 5 Gabriel-François Doyen, *Morte di Virginia*, San Pietroburgo, Ermitage.



Fig. 6 Gabriel-François Doyen, *Morte di Virginia*, Paris, Louvre, RF 52607, recto.



Fig. 7 Gabriel-François Doyen, *Morte di Virginia*, Paris, Louvre, RF 26238.



Fig. 8 Gabriel-François Doyen, *Martirio di Sant'Agnese*, Christie's London, 8 dicembre 2006, n° 160.