

## UN RITRATTO DI MARIA PAVLOVNA ROMANOVA ALLA FONDAZIONE MAGNANI ROCCA \*

ABSTRACT – The present paper focuses on a full-length oil-on-canvas portrait attributed to George Dawe and now kept at the Magnani Rocca Foundation (Mamiano di Traversetolo, Parma). The sitter of that portrait has been hitherto identified with Marie Louise of Austria (1791-1847), and the painting accordingly dated to 1818-19, despite the lack both of documentary evidence and of any resemblance whatsoever with the most often reproduced features of the Empress of France, then Duchess of Parma, Piacenza and Guastalla. A close comparison with a 1822 oil-on-canvas portrait of the fifth daughter of the Tsar Paul I, Maria Pavlovna Romanova (1786-1859), Grand Duchess of Saxe-Weimar-Eisenach, that is signed by George Dawe and presently kept in the Hermitage State Museum of Saint Petersburg, allows us to recognize the same sitter also in the painting under scrutiny, for which a date after 5 November 1828 is suggested by the presence of a second female figure, in the form of a sculpted bust with the inscription «Maria» that shows in profile on the right of the composition. The name «Maria» and the strict physiognomic resemblance with a statue portrait at Pavlosk, by Vladimir Alexandrovich Beklemishev (1914), suggest to identify this woman with the dead mother of the sitter: i.e., with the Tsarina Maria Feodorovna, born Sophia Dorothea of Württemberg, who passed away on 5 November 1828. Thus, the Magnani Rocca portrait could stage a tribute by Maria Pavlovna – actually represented in a grieving appearance – to the memory of her beloved mother.

Nella sala Goya della Fondazione Magnani Rocca di Mamiano (Traversetolo, Parma) è esposto al pubblico quale *Ritratto di Maria Luigia d'Austria* un pregevole olio su tela (inv. n. 198, cm 238 × 147) di George Dawe (1781-1829) (*Fig. 1*). Acquistato nel 1983 dal collezionista e musicologo Luigi Magnani (1906-1984), il pezzo fu da questi lasciato, con la sua collezione di dipinti, scul-

\*) Desidero ringraziare Stefano Roffi per aver favorito le mie ricerche presso la Fondazione Magnani Rocca, che ha liberamente concesso la riproduzione del dipinto in esame; Charles Mackay e il personale della Morrab Library di Penzance per l'aiuto nelle indagini in ambito britannico; Carlotta Pedroni Micheli per le informazioni botaniche; Gianfranco Fiacadori per i preziosi consigli.

ture ed arredi, alla Fondazione da lui costituita nel 1977<sup>1</sup>. Per decenni la tela ha mantenuto l'identificazione trådita del soggetto e la connessa datazione al 1818-19, nonostante l'assenza di riscontri documentari e la perplessità di chi conosce la fisionomia, più volte riprodotta, dell'arciduchessa d'Austria (1791-1847), imperatrice di Francia dal 1810 al 1814 e duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla dal 1814 al 1847.

Nel volume *Capolavori dalle collezioni della Fondazione Magnani Rocca*, del 1990<sup>2</sup>, e nel successivo catalogo generale delle opere conservate presso la Fondazione, del 2001<sup>3</sup>, non sono stati avanzati dubbi in proposito, fidando in due documenti custoditi nell'archivio della Fondazione stessa: una lettera di Edmondo Nicolis di Robilant, della celebre ditta antiquaria di Londra Colnaghi, e un appunto anonimo, assai probabilmente di mano di Magnani e comunque privo di indicazioni cronologiche<sup>4</sup>.

Datata 3 giugno 1983, la prima, in italiano, è indirizzata a Magnani, della cui passione per lo stile impero il mittente aveva sentito parlare da Mariella Pallavicino. Essa contiene la descrizione di un quadro non pulito ma in perfette condizioni rappresentante «Maria Luisa dipinto da George Dawe [...], importante allievo di Lawrence che si trovava a Parma nel 1818/9 (?), anno presumibilmente in cui dipinse questo ritratto». Robilant menziona il passaggio dell'opera dalla collezione di Thomas Dawson (1811-1895) alla «libreria» di Penzance, dalla quale sarebbe poi giunta a Colnaghi.

L'appunto, pure in italiano, riprende le informazioni già fornite da Robilant, proponendo un'identificazione finora non smentita per il busto femminile di profilo presente nella tela:

George Dawe, uno dei più prestigiosi allievi di Lawrence, pittore di corte, fu chiamato a Parma nel 1818 da Pietroburgo, ove per incarico dello Zar Alessandro primo, aveva eseguito i ritratti dei generali che avevano sconfitto Napoleone. In quell'anno venne dipinto questo quadro, in cui Maria Luigia posa la mano su di un'Erma sormontata da un busto marmoreo che la raffigura come imperatrice di Francia. Questo ritratto passò poi nella Collezione di Thomas Dawson a Londra che lo donò, unitamente ad un gruppo di reperti napoleonici, alla Biblioteca di Penzance.

Ricerche svolte da chi scrive presso la Morrab Library – questo il nome della biblioteca di Penzance, villaggio all'estremità sud-orientale della Cornovaglia – permettono di precisare le vicende del ritratto. A partire dagli anni Settanta dell'Ottocento e fino alla sua morte nel 1895, Thomas Dawson lasciò all'istituzione, in lotti successivi, la propria ricca collezione di cimeli napoleonici. Il lot-

<sup>1</sup>) Per le vicende della Fondazione vd. *Fondazione Magnani Rocca* 2001, con le osservazioni di Fiaccadori 1990. La sala Goya, che prende il nome dalla famosa tela con *La famiglia dell'Infante don Luis* di Francisco de Goya (1783-1784), custodisce altri due dipinti: *Battaglia tra i Romani e i Sabini interrotta dalle Sabine* di Julien de Parme (1772) e *Gertrude, Amleto e il fantasma del padre di Amleto* di Johann Heinrich Füssli (1793), oltre a splendidi mobili stile impero.

<sup>2</sup>) Tosini Pizzetti 1990.

<sup>3</sup>) Cfr. *infra*, nt. 1.

<sup>4</sup>) Vd. Sgarbi 2001, p. 144.

to donato nel marzo 1877 comprendeva due ritratti di mano di George Dawe, che Dawson aveva acquistato «long since» da Mr. Tayleure per 100 sterline: quello di Horatia Ward, figlia illegittima di Lord Horace Nelson ed Emma Hamilton, e quello dell'imperatrice Joséphine de Beauharnais. L'identificazione del soggetto con Joséphine, risalente già a Tayleure, non aveva però convinto il nuovo proprietario che, incerto tra la prima e la seconda moglie di Napoleone, preferiva indicare la protagonista del quadro con un generico «the wife of Napoleon I»<sup>5</sup>.

Per far fronte ad alcune difficoltà finanziarie (legate alla sua condizione di ente privato impossibilitato ad accedere a fondi statali), la Morrab Library decise nel 1982 di alienare alcune opere. La scelta cadde sul ritratto della presunta imperatrice, che si era intanto definitivamente attestata come *Maria Luigia*: la vendita del pezzo non avrebbe comportato alcuna *deminutio* della collezione napoleonica, a carattere prevalentemente librario e documentario. Il 2 agosto 1982 i responsabili della biblioteca sancivano l'opportunità della vendita: non soltanto «this painting is heavy, and not entirely secure on the staircase wall», ma «Marie Louise has no connection with the Library» e «the space at present occupied by this work could be used for important paintings with Library connections»<sup>6</sup>.

Il 1° novembre 1982 si provvide quindi a ufficializzare l'alienazione del dipinto, non senza aver messo agli atti della biblioteca il rifiuto della National Portrait Gallery all'acquisto del pezzo e l'interessamento da parte di Christie's a trattarne la vendita a Londra<sup>7</sup>.

Del quadro e della sua partecipazione a un'asta pubblica parlarono alcuni giornali. L'11 aprile 1983 «The Western Morning news» pubblicò la fotografia e il breve articolo *The second Mrs. Bonaparte*, nel quale l'anonimo cronista, oltre a riassumere i fatti principali della vita di Maria Luigia, criticava la vendita dell'opera e il disinteresse da parte del Governo:

<sup>5</sup>) Nell'inventario degli oggetti donati da Thomas Dawson alla Morrab Library, redatto nel 2006 e custodito nell'archivio della biblioteca, la storia dei due dipinti è così riassunta: «The first of these was described on receipt as representing the Empress Josephine by (George) Dawe (1781-1829). [...] Dawson recalled that he had bought it "long since" from Mr. Tayleure for £ 100. He promised a large engraving of Dawe's studio should he "find it". He wrote that Tayleure maintained that the portrait was of Josephine but he thought that it could be labeled "the wife of Napoleon I". It was later known as the Empress Marie Louise portrait [...]. The second portrait was of Lord Nelson's daughter, Mrs. Ward, by the elder Hamilton [...]. In a letter of 21/2/1877 on Pall Mall Club notepaper Dawson recalled an anecdote about Mrs. Ward visiting Tayleure's shop and remarking, on seeing the portrait, that she remembered "very well" when Hamilton took the likeness. The Minute book records that on receipt the framing of these two portraits was referred to a Sub-Committee of the Officers and Sir Paul Molesworth. After framing, the Public Buildings Company agreed to put a rod on the staircase of the Public Buildings until 1889 when the Library moved to Morrab House. The Empress portrait was certainly moved here together with that of Dawson himself. There is no reference to the Ward portrait later than 1877 when it was hung». *L'engraving* citato potrebbe essere *The visit of Emperor Alexander I to the Studio of Dawe* di J. Bennet e T. Writh, di cui Andreeva 2004, p. 522a.

<sup>6</sup>) Morrab Library, *Minutes of Meeting*, August 2nd 1982.

<sup>7</sup>) *Ivi*, November 1st 1982.

I think is incredibly sad that such a heritage in semi-public hands be disposed of – possibly to a foreign private collection [...]. Surely, if there is no other way Penzance Library can repair their books, than by selling this magnificent portrait, cash should be found to ensure that it ends up in a public collection. Even Thatcher's Britain cannot be so poor she can afford to lose a picture of this quality.

Il 30 aprile successivo la «Antiques Trade Gazette» pubblicò un'errata informazione, ipotizzando che Dawson avesse acquistato la tela durante un soggiorno a Parma – contro la già ricordata testimonianza dello stesso Dawson.

L'asta gestita poi da W.H. Lane's – e non da Christie's – si tenne il 5 maggio 1983 presso The Central Auction Rooms di Penzance. Come informa il 6 maggio «The Western Morning news», il ritratto fu acquistato per 3.000 sterline (che permisero alla Morrab Library di restaurare diversi volumi) da Mr. Ian Cook, «a picture dealer from Exeter», che dichiarò alla stampa l'intenzione di rivenderlo, probabilmente all'estero, dopo un adeguato restauro.

Difficile stabilire se l'opera sia stata venduta da Cook direttamente a Colnaghi o se vi siano stati altri passaggi intermedi. Di certo essa giunse – non restaurata, come ricorda Robilant nella sua lettera – alla ditta antiquaria di Londra, che la rivendette a Magnani per 35.000 sterline, cifra davvero considerevole per l'epoca, legittimata dalla presunta identità dell'effigiata, in stretta connessione con i luoghi e gli interessi di Magnani.

Ora, a distanza di quasi trent'anni, grazie a innumerevoli studi sull'iconografia della seconda moglie di Napoleone, si può affermare con certezza che la protagonista della tela di Mamiano non è Maria Luigia d'Asburgo.

Nel campo della ritrattistica il suo caso rappresenta uno dei più interessanti e complessi della prima metà dell'Ottocento. Assai cospicuo è il numero di opere che tramandano le fattezze dell'arciduchessa e altissimo il livello degli artisti coinvolti: Antonio Canova, Lorenzo Bartolini, François Gérard, Robert Lefèvre, Giuseppe Molteni, Giovanni Battista Borghesi – per ricordare soltanto i più noti. Più o meno idealizzate, e realizzate con varie tecniche (pittura, scultura, incisione e addirittura fotografia), esse testimoniano le diverse fasi della sua vita, dalla giovinezza alla vecchiaia. Fra tutte le immagini, la più fedele, anche in virtù della tridimensionalità, è forse quella in gesso di mano di Antonio Canova, conservata nella Gipsoteca di Possagno (*Fig. 2*): il volto di Maria Luigia è estremamente caratterizzato, con la fossetta sul mento, la sporgenza del labbro inferiore tipica degli Asburgo, la rotondità delle guance e l'arco sopraccigliare rialzato<sup>8</sup>. Tale gesso deriva direttamente dal bozzetto in creta realizzato nell'ottobre del 1810 al castello di Fontainebleau, dove lo scultore era stato chiamato a realizzare una statua della nuova sovrana di Francia nei panni della *Concordia*. Questo monumento avrebbe dovuto rappresentare il ristabilito equilibrio europeo – possibile grazie al matrimonio della figlia dell'imperatore d'Austria con Napoleone – e offuscare nei sudditi il ricordo

<sup>8</sup>) Cfr. Malinverni 2010.

dell'imperatrice Joséphine<sup>9</sup>, che compariva in opere di importanza capitale come il *Sacre* di Jacques-Louis David (1805-1807, Parigi, Musée du Louvre). Della difficoltà di restituire la fisionomia molto particolare di Maria Luigia, così scriveva lo stesso Canova all'amico Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy il 27 ottobre 1810<sup>10</sup>:

Oggi sarà terminato il Ritratto, somigliantissimo, per quello che ne dicono le persone che lo hanno finora veduto, e per gliela dire in un orecchio, senza una sola seduta; così in due piedi con qualche occhiata di tratto in tratto, e mentre l'Imperatrice di divertiva con le sue dame al bigliardo, per due sole volte. Ho voluto scegliere un momento piuttosto allegro, che serio, onde poter prendere il vantaggio possibile da una fisionomia non tanto facile.

Canova ha saputo infondere al gesso di Possagno – e forse già al bozzetto di Fontainebleau – una freschezza e una verosimiglianza stupefacenti, che si accordano con le descrizioni letterarie del volto di Maria Luigia, come quella di Frédéric Masson, in cui è possibile riconoscere precisamente i tratti immortalati da Canova<sup>11</sup>:

Le visage vaut par les cheveux blonds, fins et abondants; les yeux bleus, d'un clair inanimé – faïence – saillant, à fleur de tête, sur la figure, de loin très fraîche, “trop peut-être”, de près, gravée de petite vérole et piquetée de rouge; le nez, écrasé à la base, donne, au regard des yeux trop distants, quelque chose de “kalmouk”; le bas est lourd, gourmand, sensuel, avec la lèvre inférieure tombant à l'autrichienne.

Se non già alla scultura di Canova, basterebbe in ogni caso il ricorso ai ritratti pittorici, come quelli di François Gérard (ca. 1813, Parigi, Musée du Louvre) o di Robert Lefèvre (1812, Parma, Museo Glauco Lombardi), per escludere l'identificazione dell'effigiata della Magnani Rocca con Maria Luigia.

L'appunto, forse di Magnani, nell'archivio della Fondazione di Mamiano, riferisce – come Robilant nella sua lettera – di un soggiorno parmense di George Dawe, chiamato da Maria Luigia: ma di questo soggiorno non si ha notizia; ed è assai improbabile che, con i pittori a disposizione nei ducati o nelle vicine capitali artistiche quali Milano, Venezia e Firenze, Maria Luigia ricorresse a un inglese in procinto di ritrarre i Romanov e i generali russi che avevano combattuto contro Napoleone. Si legge inoltre nell'appunto che la duchessa si appoggierebbe al piedistallo con il proprio busto nei panni di imperatrice di Francia: interpretazione basata forse sulla scritta «Maria» del piedistallo, ma insostenibile in termini di storia politica e d'iconografia.

<sup>9</sup>) Dopo il divorzio, nel 1810, Napoleone permise a Joséphine di portare il titolo imperiale: il precedente di riferimento, nella storia di Francia, era quello della prima moglie di Enrico IV, Margherita di Valois, meglio nota come “Margot”, che continuò ad essere “regina” anche dopo il matrimonio dell'ex marito con Maria de' Medici.

<sup>10</sup>) *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy* 2005, p. 129.

<sup>11</sup>) *Mémoires intimes* 2007, pp. 543-544 nt. 109.

Anzitutto, sarebbe stato assai disdicevole per Maria Luigia farsi ritrarre in un'opera tanto importante per dimensioni e qualità esecutiva senza alcun riferimento alla propria condizione ducale e in un atteggiamento quasi nostalgico – come suggerirebbero la posa e l'ambientazione – di quella imperiale. La necessità di obliterare il passato napoleonico, imposta da Vienna, è evidente in molti episodi della sua vita ducale. Solo due esempi fra i molti: la passiva accettazione dell'esilio viennese del duca di Reichstadt, unico figlio suo e di Napoleone, e la degradante asportazione di tutti i simboli imperiali dalla *Concordia* scolpita da Canova (1810-1814, Parma, Galleria Nazionale), con successivo trasferimento della statua a Colorno (1817), dove essa poté prestarsi a una diversa interpretazione – la concordia portata dalla Asburgo in Emilia<sup>12</sup>.

In secondo luogo, nessun individuo prima e dopo l'*Ancien régime*, epoche separate da mille cesure ma in profondissima continuità sul piano della consapevolezza circa l'uso delle immagini, si sarebbe mai fatto ritrarre due volte nella stessa opera: l'inserimento di una seconda effigie era sempre finalizzato, secondo il modello classico, a esplicitare un rapporto di affetto, riconoscenza o fedeltà tra il protagonista del dipinto e un'altra persona – congiunto, sovrano o mecenate.

Liberato il campo da errate interpretazioni, resta comunque la necessità di trovare un'identità alternativa alle due donne rappresentate nel dipinto in esame. Mi pare che il confronto con un ritratto a olio su tela oggi all'Ermitage, firmato dallo stesso George Dawe e datato 1822 (Fig. 3), permetta di riconoscere plausibilmente nell'effigiata la quinta figlia dello zar Paolo I e di Maria Feodorovna: Maria Pavlovna Romanova (1786-1859), dal 1804 principessa ereditaria di Sassonia-Weimar-Eisenach e, dopo l'ascesa al trono del marito Carlo Federico, granduchessa dal 1828 al 1853<sup>13</sup>. Educata all'amore per le arti prima dalla madre e poi dal cittadino più illustre di Weimar, Johann Wolfgang von Goethe<sup>14</sup>, ella fu una committente colta e raffinata, protettrice di Franz Liszt e Peter Cornelius. Il suo contributo allo sviluppo artistico e culturale del piccolo Stato tedesco, possibile grazie all'appoggio incondizionato del marito, è stato riscoperto appieno in occasione della mostra *«Ihre Kaiserliche Hoheit»*. *Maria Pawlowna – Zarentochter am Weimarer Hof*, allestita allo Schloßmuseum

<sup>12</sup> Cfr. Malinverni 2009.

<sup>13</sup> Per una biografia esaustiva di Maria Pavlovna vd. Jena 1999.

<sup>14</sup> Come ella stessa ricorda nei suoi diari, Maria Pavlovna apprese da Goethe la teoria dei colori e i segreti dell'arte incisoria. L'interesse per questa è testimoniato dai passi dei suoi diari dedicati alle stampe possedute da Goethe, come quello dell'aprile 1806: «une gravûre d'un des plus magnifiques tableau de Claude Lorrain qui me soit encore tombé surs la vûe; c'est un paysage situé sur le bord de la mer, dont le bord le plus éloigné est borné par des rochers et de hautes montagnes; à gauche sur le devant du tableau, est un magnifique temple de Vénus, de l'architecture la plus noble, la plus riche, la plus imposante. A la droite, encore plus sur le devant se trouve une troupe de personnes qui vont en procession sacrifier au temple, sur les marches duquel se trouvent une foule de personnages diversement groupés. Il est impossible de rien voir plus beau que cette gravûre, dont l'exécution est très soignée aussi: l'auteur en est Gmêlin de Carlsruhe, elle est dédiée je crois au Pr. Jean Lichtenstein» (Maria Pavlovna 2000, pp. 61-62).

di Weimar nel 2004<sup>15</sup>. Tutta la vita di Maria Pavlovna fu caratterizzata da un inesauribile desiderio di conoscenza, espresso già all'inizio d'un suo diario del 1813<sup>16</sup>:

Je destine ce livre à renfermer les remarques que pourra me presenter chaque jour de ma vie; – je ferai [unleserlich] d'y insérer tout ce que j'aurai entendû de plus frappant dans tous les sens, de plus remarquable pour moi; je veux y déposer, pour ainsi dire, mon expérience journalière, cûrieuse que je suis de voir si elle tournera à mon profit, les tems actûels étant fort instructifs.

Accolta ovunque con grandi onori, in quanto sorella degli zar Alessandro I e Nicola I, ella poté ampliare i propri orizzonti soggiornando in numerose corti europee<sup>17</sup> e lasciando descrizioni accurate delle raccolte private e dei monumenti pubblici visitati<sup>18</sup>. Se dopo il matrimonio fu costretta ad abbandonare più volte Weimar, a causa dei rivolgimenti napoleonici, durante la Restaurazione continuò a percorrere l'Europa, per raggiungere nei loro Stati le sorelle Anna, principessa dei Paesi Bassi, e Caterina, principessa di Holstein-Oldenburg, ma soprattutto la madre a San Pietroburgo.

<sup>15</sup>) «*Ihre Kaiserliche Hobeit*» 2004.

<sup>16</sup>) Maria Pavlovna 2000, p. 85.

<sup>17</sup>) Nel giugno 1806 Maria visitò a Gotha il castello Friedenstein, notando in una delle camere dell'appartamento del principe di Sachsen-Gotha-Altenburg «un très beau tableau du Tischbein de Hambourg, représentant Conradin jouant aux échecs avec son cousin Frédéric Duc d'Autriche, au moment où on leur apprend la nouvelle de leur condamnation. Il est bien beau ce tableau: J'en connoissois une copie qui se trouve à Péterbourg à l'Hermitage; Meyer estime cette copie qui est infiniment moins grande que le tableau original, pour aussi soignée que lui. Dans la même chambre se trouvent deux Hackerts, l'un représente un paysage sur le devant duquel il se trouve des vestales menant le feu sacré sur une charrette attelé de bœufs; l'autre tableau représente aussi un paysage: sur le droite on aperçoit un temple antique, d'une très belle architecture. Malgré cela je préfère pour le fini, pour le soigné, pour l'effet même, les deux Hackerts, qui se trouvent ici, au château de Weymar. Je n'en ai jamais vû d'aussi beaux» (Maria Pavlovna 2000, pp. 66-67).

<sup>18</sup>) In data 20 agosto (corrispondente al 1° settembre del calendario gregoriano) Maria Pavlovna riporta la visita al monumento canoviano all'arciduchessa Cristina, fornendo interessanti dettagli dell'opera e un giudizio sulla sua collocazione: «[...] j'ai été aux Augustins voir le monument de l'archiduchesse Marie-Christine, par Canova: c'est une bien belle œuvre de son ciseau, plus belle par l'exécution que par l'idée; elle ne [unleserlich] pas appartenir au domaine de la sculpture: c'est une scène, une série de figures comme elles le seroient sur un bas relief: la sculptûre proprement dite s'occûpe à fixer l'action bien déterminée, elle la saisit et la représente avec tout le prestige de la proportion humaine: l'on m'a dit que Canova n'avoit pas été content de l'idée du monûment, qu'elle lui avoit été assignée depuis Vienne, j'ignore à qui elle appartient. Quoiqu'il en soit, et comme exécution elle est bien belle: au premier abord, j'avois jugé que le vieillard placé à la gauche et courbé par le poids de l'âge et de la douleur, étoit la figure la plus saillante par son étude, de tout le groupe: mais quand j'ai jeté les yeux sur le génie, placé à la droite, et qui paroît succomber à ses regrets, je l'ai trouvé préférable, et certainement cette dernière figure ne laisse rien à desirer pour la vérité ni pour l'expression, ni pour le faire» e dopo aver ricordato di essere stata raggiunta dal duca Alberto, che le spiega tutti gli elementi «L'on doit regretter que le monûment de l'archiduchesse soit mal placé quant au jour, qui tombe entravé pas les voutes de l'église, laquelle est dans un gout mi-gothique» (*ivi*, p. 124).





*Fig. 1. - George Dawe, «Ritratto di Maria Pavlovna Romanova», olio su tela, 1828-1829, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca.*





*Fig. 2. - Antonio Canova,  
«Maria Luigia d'Asburgo», gesso, 1810,  
Possagno, Gipsoteca.*



*Fig. 3. - George Dawe,  
«Ritratto  
di Maria Pavlovna Romanova»,  
olio su tela, 1822,  
San Pietroburgo, Ermitage.*

Alla spiccata inclinazione di Maria per le arti – testimoniata dalle ricche collezioni di Weimar – fa riscontro la nutrita iconografia a lei relativa, che permette di sostenere la proposta identificazione della tela oggi alla Fondazione Magnani Rocca. Fra i molti ritratti, mi limito a ricordare quello a mezzobusto realizzato nel 1804 da Johann Friedrich August Tischbein (Fig. 4), da lui utilizzato l'anno seguente per quello ufficiale destinato al Municipio di Weimar, nel quale Maria compare come duchessa ereditaria di Weimar, con diadema, manto d'ermellino, nastro e stella dell'ordine di Santa Caterina (Fig. 5)<sup>19</sup>; la tela di Vladimir Brovkosky – pittore apprezzato anche dall'ava di Maria, Caterina la Grande – che all'inizio dell'Ottocento la immortalò in un elegante abito ricamato di perle, con il busto leggermente inclinato a sinistra e lo sguardo rivolto verso lo spettatore, in un angolo di giardino con una colonna alle spalle, tipico attributo della condizione regale (Fig. 6)<sup>20</sup>; infine l'erma di gesso, scolpita da Christian Friedrich Tieck nel 1805 in puro stile neoclassico (Fig. 7)<sup>21</sup>.

Sono, queste, immagini della Pavlovna tutte precedenti a quella di Dawe che si conserva all'Ermitage, realizzata durante uno degli innumerevoli soggiorni di Maria presso la corte d'origine. Il pittore inglese si trovava ormai da tre anni a San Pietroburgo, ma probabilmente aveva avuto modo di incontrare la futura granduchessa ancor prima di giungere in Russia<sup>22</sup>. Notato dallo zar Alessandro I nell'autunno del 1818 ad Aix-la-Chapelle e invitato alla corte imperiale, nel 1819 Dawe si era messo in viaggio facendo tappa a Weimar, per conoscere e ritrarre Goethe<sup>23</sup>. Giunto più tardi alla corte russa, vi sarebbe rimasto quasi dieci anni, immortalando i trecento generali delle guerre napoleoniche e oltre cento personaggi della corte e dell'aristocrazia<sup>24</sup>. Nel 1828, sempre via Germania, Dawe sarebbe rientrato in Inghilterra per qualche mese, prima di riprendere nuovamente la strada per la Russia, facendo una lunga digressione a Parigi e in alcune corti tedesche. Il secondo soggiorno russo, cominciato

<sup>19</sup>) Entrambi i ritratti sono conservati nello Schloßmuseum di Weimar. Sul ritratto da parata di Tischbein vd. Mildenerger 1994. Il pittore è ricordato due volte nel diario di Maria Pavlovna. Incontratolo nell'autunno 1804 a Lipsia, ella scrive: «il a je trouve de la lacheté dans le coloris; il y a de jolis ouvrages de lui à Leipzig; il a plusieurs fois fait mon portrait» (Maria Pavlovna 2000, p. 51). Due anni dopo, nel marzo 1806, esprime alcuni dubbi sul ritratto di Schiller: «On le reconnoit bien, mais ce n'est pas là pourtant sa physionomie expressive» (*ivi*, p. 50).

<sup>20</sup>) Il dipinto è conservato nella residenza di Pavlovsk.

<sup>21</sup>) Cfr. Krüger 2007.

<sup>22</sup>) Notizie su George Dawe (1781-1829) in Andreeva 2004. Dopo aver appreso dal padre l'iscrizione all'acquarello, entrò alla Royal Academy nel 1794, aggiudicandosi la medaglia d'oro, col dipinto *Achille, affranto dalla perdita di Patroclo, rifiuta la consolazione di Teti* (Museum of New Zealand, Te Papa Tongarewa), nel 1803, e quindi la nomina ad accademico nel 1814. Ai quadri di storia affiancò ben presto i ritratti, che gli diedero grande fama. La protezione e il sostegno economico del duca di Kent, Edoardo di Hannover, gli permisero di viaggiare nel continente, dove incontrò lo zar Alessandro I, che lo volle con sé a San Pietroburgo.

<sup>23</sup>) Il ritratto di Goethe dipinto da Dawe è custodito nel Goethe-Nationalmuseum di Weimar.

<sup>24</sup>) Nel 1820 Dawe fu eletto membro onorario dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo; nel 1826 ebbe l'onore di una personale a Mosca e fu scelto da Nicola I come ritrattista ufficiale della cerimonia della propria incoronazione; nel 1827 espose all'Accademia di San Pietroburgo 150 ritratti e fu nominato primo ritrattista di corte.

nel febbraio 1829, fu in realtà molto breve: rientrato già nell'agosto dello stesso anno a Londra, vi morì il 15 ottobre.

A suggerire una datazione del ritratto di Mamiano è la presenza della seconda figura femminile, rappresentata di profilo nel busto scultoreo. Il nome «Maria», in epigrafe, e la stringente somiglianza con la statua realizzata nel 1914 da Vladimir Alexandrovich Beklemishev per il parco di Pavlovsk (*Fig. 8*) – ad entrambi i ritratti soggiace infatti, plausibilmente, un modello comune – permettono di identificarla nella madre dell'effigiata: la zarina Maria Feodorovna, nata Sofia Dorotea di Württemberg (1759-1828)<sup>25</sup>.

L'espressione malinconica della granduchessa, il prezioso scialle nero (colore del lutto), l'idealizzazione del profilo della zarina e la suggestiva ambientazione inducono a vedere nella tela una testimonianza pittorica del profondo affetto di Maria per la madre scomparsa: più che al 1818-19, quando Dawe soggiornò a Weimar, il dipinto è quindi successivo alla morte della Feodorovna, il 5 novembre 1828. L'occasione di un lutto profondamente sofferto dall'effigiata giustifica, in una tela così importante per dimensioni, l'assenza dei simboli sovrani di Weimar, sul cui trono Maria sedeva ormai dal giugno precedente.

L'artista potrebbe aver realizzato il dipinto durante uno dei tre passaggi per la Germania fra 1828 e 1829, ambientandolo nei giardini all'inglese delle residenze di campagna di Maria Pavlovna: il castello del Belvedere, presso Weimar, o il Jagdschloss Wilhelmstal di Eisenach. Lì avrebbe potuto esser collocata l'erma di Maria Feodorovna, secondo l'uso inaugurato dalla zarina stessa di disseminare il proprio parco di Pavlosk di mausolei e sculture commemorative in onore dei propri cari<sup>26</sup>. Oppure il pittore avrebbe potuto dipingerlo a San Pietroburgo durante l'ultimo e brevissimo soggiorno del 1829. In entrambi i casi, essendo improbabile che l'opera sia uscita a metà Ottocento dalle collezioni granducali di Weimar o da quelle imperiali di San Pietroburgo, egli dovette

<sup>25</sup>) Sulla vita di Maria Feodorovna vd. Martin 2003. Il nipote, Eugenio di Württemberg, ha lasciato di lei un penetrante ritratto: «C'était une femme de quarante ans, ayant un port majestueux, et au premier abord, elle répandait en particulier plus d'importance et de solennité que d'accueil. Ses yeux scintillèrent et l'expression de son visage changea, et en la connaissant de plus près il se trouva que même les sentiments les plus tendres animaient les traits de son visage, qui était beau, juste et lumineux comme un miroir. Elle était de grande taille, forte mais en même temps d'une constitution élégante, toujours impeccablement vêtue, ce qui, uni avec sa belle stature, lui donnait l'air d'être plus jeune» (*ivi*, p. 120). Maria Feodorovna fu soprattutto una madre scrupolosa e amorevole: si occupò personalmente dell'educazione delle sei figlie – essendole stati sottratti i primi figli maschi Alessandro e Costantino dalla suocera, Caterina II – e mantenne sempre con loro un rapporto molto stretto anche dopo il matrimonio. L'amore per l'arte trasmesso alle granduchesse, *in primis* a Maria Pavlovna, fu irrobustito in lei da un viaggio effettuato in Europa con il marito Paolo tra 1781 e 1782. Gli eredi al trono russo viaggiarono in incognito come «conte e contessa del Nord» e visitarono Varsavia, Vienna, Napoli, Roma e Parigi, comprando ovunque grandi quantità di oggetti e opere d'arte e posando per i migliori ritrattisti (*ivi*, pp. 57-80). Testimoniano le lezioni apprese durante questo lungo viaggio – dal significato politico e promozionale, voluto da Caterina II – il castello e il parco di Pavlovsk, a qualche chilometro da San Pietroburgo, all'allestimento dei quali Maria Feodorovna dedicò l'intera esistenza.

<sup>26</sup>) Sulla storia del castello e della sua ricostruzione dopo il secondo conflitto mondiale vd. Massie 1990.

portarla con sé in Inghilterra – come aveva già fatto con altri ritratti della corte russa, presentati al castello di Windsor nel novembre del 1828<sup>27</sup>. Forse aveva intenzione di terminare il dipinto, replicarlo e/o esporlo, prima di restituirlo alla Pavlovna o a un altro committente della sua famiglia. La morte improvvisa deve aver impedito qualunque progetto, favorendo l'immissione della tela sul mercato, da cui questa passò nelle mani prima di Tayleure e poi di Dawson.

Dalla vastissima produzione di Dawe – incluso il dipinto dell'Ermitage – l'esemplare della Magnani Rocca si distingue per il trattamento dello sfondo. Costretto a realizzare grandi quantità di ritratti, l'artista concentra per solito tutta la propria attenzione sulla resa del volto e degli abiti, risolvendo l'ambientazione – spesso affidata probabilmente agli aiuti – con un fluente tendaggio, una colonna o una balaustra, e solo una piccola parte della tela destinata al paesaggio, più oneroso da eseguire.

Nel caso in esame, la natura non è resa con particolare verosimiglianza: le uniche specie riconoscibili sono la rosa, che si arrampica sul monumento; il giaggiolo o *Iris Florentina* con foglie lunghe e un fiore aperto, in basso a destra; l'alloro o *Laurus nobilis*, dietro il busto della zarina, e il cerro o *Quercus cerris*, sul suo capo. Ma certo l'ambiente naturale è parte preponderante dell'opera, non solo in termini di superficie dipinta, e vale infatti a stabilire un meditato rapporto di empatia con la protagonista.

La maestria nella resa pittorica e “psicologica” del dato naturalistico è comune ai connazionali Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds e Thomas Lawrence, riferimenti già obbligati per Dawe negli anni trascorsi alla Royal Academy, ma poi in parte disattesi durante il soggiorno in Russia a vantaggio di una produzione quasi “industriale”. Il dipinto della Magnani Rocca si differenzia notevolmente dai quadri di Dawe raffiguranti la corte e la famiglia imperiale, conservati all'Ermitage, e può accostarsi, per viva sensibilità romantica, al celebre *Ritratto di Christine Boyer* dipinto intorno al 1800 dal francese Antoine-Jean Gros e oggi al Louvre (Fig. 9), o ancora a opere dello svizzero Firmin Massot come *La marchesa di Chamillard* del 1810 circa (Fig. 10) ed *Elizabeth Broadhead, Lady Dashwood* del 1820 circa (Fig. 11), entrambe in collezione privata, e il ritratto di *Joséphine de Beauharnais*, realizzato nel 1812 e attualmente all'Ermitage (Fig. 12). Dawe avrebbe potuto apprezzare i lavori di Gros e Massot durante i suoi frequenti spostamenti in Europa fra il 1828 e il 1829.

Ascrivibile agli ultimi anni d'attività dell'artista, il “nuovo” ritratto di *Maria Pavlovna Romanova granduchessa di Sassonia-Weimar-Eisenach* rappresenta non solo uno dei vertici della produzione di Dawe, per l'analisi psicologica dell'effigiata – e del suo rapporto con la madre – e per la consona resa del paesaggio all'intorno, ma anche uno dei pochi ritratti di Romanov conservati in Italia, rivelandosi così un documento forse ancor più prezioso e interessante di quanto non fosse come *Maria Luigia d' Austria*.

ALESSANDRO MALINVERNI  
amalinverni82@libero.it

<sup>27</sup>) Cfr. Andreeva 2004, p. 522a.



Fig. 4. - Johann Friedrich August Tischbein,  
«Ritratto di Maria Pavlovna Romanova  
principessa ereditaria e poi granduchessa  
di Sassonia-Weimar-Eisenach»,  
olio su tela, 1804, Weimar,  
Schloßmuseum, Gemäldegalerie.



Fig. 5. - Johann Friedrich August Tischbein,  
«Ritratto di Maria Pavlovna Romanova  
principessa ereditaria e poi granduchessa  
di Sassonia-Weimar-Eisenach»,  
olio su tela, 1805, Weimar,  
Schloßmuseum, Gemäldegalerie.



Fig. 6. - Vladimir Brovkosky,  
«Ritratto di Maria Pavlovna Romanova»,  
olio su tela, ca. 1800, Pavlosk.



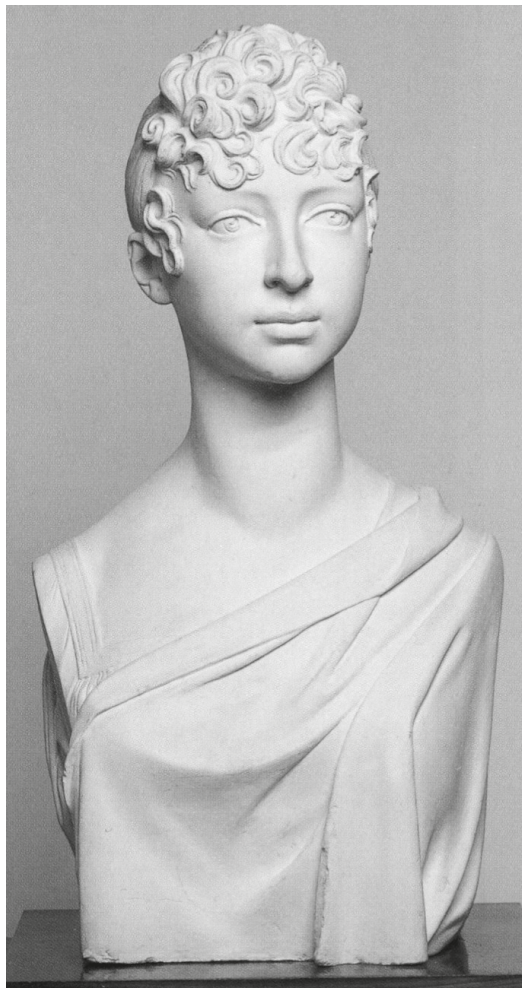


Fig. 7. - Christian Friedrich Tieck,  
«Ritratto di Maria Pavlovna Romanova  
principessa ereditaria e poi granduchessa  
di Sassonia-Weimar-Eisenach», gesso, 1805,  
Weimar, Schloßmuseum.



Fig. 9. - Antoine-Jean Gros,  
«Ritratto di Christine Boyer», olio su tela,  
ca. 1800, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 8. - Vladimir Alexandrovich Beklemishev,  
«Ritratto di Maria Feodorovna», bronzo,  
1914, giardino di Pavlosk.

Fig. 10. - Firmin Massot,  
«Ritratto della marchesa di Chamillard»,  
olio su tela, ca. 1810, collezione privata.

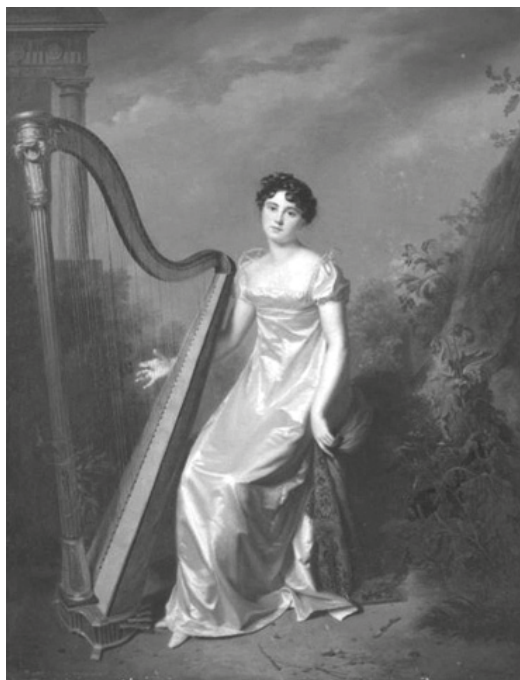


Fig. 11. - Firmin Massot,  
«Ritratto di Elizabeth Broadhead,  
Lady Dashwood», olio su tela,  
ca. 1820, collezione privata.



Fig. 12. - Firmin Massot,  
«Ritratto di Joséphine», olio su tela,  
1812, San Pietroburgo, Ermitage.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andreeva 2004 G. Andreeva, *Dawe, George (1781-1829)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, ed. by H.C.G. Matthew - B. Harrison, Oxford 2004, XV, pp. 520b-522b.
- Chère Annette* 1994 *Chère Annette. Letters from Russia 1820-1828. The Correspondance of the Empress Maria Feodorovna of Russia to her daughter the Grand Duchess Anna Pavlovna, the Princess of Orange*, ed. by S.W. Jackman, Dover 1994.
- Fiaccadori 1990 G. Fiaccadori, *La Fondazione Magnani Rocca. Da raccolta privata a pubblica istituzione museale*, «Corriere di Parma» 8, 2 (1990), pp. 73-79.
- Fondazione Magnani Rocca* 2001 *Fondazione Magnani Rocca. Catalogo generale*, a cura di S. Tosini Pizzetti, con la collaborazione di S. Roffi, Firenze 2001.
- «*Ihre Kaiserlich Hoheit*» 2004 «*Ihre Kaiserliche Hoheit*». *Maria Pawlowna – Zarentochter am Weimarer Hof*, Katalog (Schloßmuseum Weimar, 20 Juni bis 26 September 2004), Berlin 2004.
- Il carteggio* 2005 *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy 1785-1822*, a cura di G. Pavanello, Ponzano (TR) 2005.
- Jena 1999 D. Jena, *Maria Pawlowna – Großherzogin an Weimars Musenhof*, Graz 1999.
- Krüger 2007 K. Krüger, sch. *Bildnisbüste Erbprinzessin Maria Pawlowna von Sachsen-Weimar-Eisenach* di Christian Friedrich Tieck, in *Schloßmuseum Weimar*, München - Berlin 2007, p. 95.
- Malinverni 2009 A. Malinverni, sch. n. III.1. *Maria Luigia d'Asburgo in veste di Concordia* di Antonio Canova, in *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*, Catalogo della mostra (Forlì, 24 gennaio - 21 giugno 2009), a cura di S. Androsov - F. Mazzocca - A. Paolucci, Cinisello B. (MI) 2009, pp. 181-182.
- Malinverni 2010 A. Malinverni, sch. *Ritratto di Maria Luigia imperatrice di Francia* di Antonio Canova, in *Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento*, Catalogo della mostra (Padova, 2 ottobre - 27 febbraio 2010), a cura di F. Leone - M.V. Marini Clarelli - F. Mazzocca, Venezia 2010, p. 220.
- Maria Pavlovna 2000 Maria Pavlovna, *Die frühen Tagebücher der Erbherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach*, hrsg. von K. Dmitrieva - V. Klein, Köln 2000.
- Martin 2003 M. Martin, *Maria Féodorovna en son temps (1759-1828)*, Paris 2003.
- Massie 1990 S. Massie, *Pavlovsk. The Life of a Russian Palace*, Toronto 1990.
- Mémoires intimes* 2007 *Mémoires intimes de Napoléon I<sup>er</sup> par Constant, son valet de chambre*, II, éd. par M. Dernelle, Mesnil-sur-l'Estrée 2007.

- Mildenberger 1994 H. Mildenberger, sch. *Bildnis Maria Pawlowna Großherzogin von Sachsen, geb. Großfürstin von Rußland*, in *Kunstsammlungen zu Weimar: Schloßmuseum, Gemäldegalerie*, München 1994, pp. 100-101.
- Sgarbi 2001 V. Sgarbi, sch. *Maria Luigia, duchessa di Parma*, in *Fondazione Magnani-Rocca* 2001, p. 144.
- Tosini Pizzetti 1990 S. Tosini Pizzetti, *Capolavori dalle collezioni della Fondazione Magnani Rocca*, Bologna 1990.