



QUADRERIA 2015

Documents d'art et d'histoire

GALLERIA CARLO VIRGILIO & C



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Traduction en français

Barbara Musetti

Crédits photographiques

Arte fotografica, Roma, plates

Archivio dell'Arte / Luciano Pedicini, p. 30, fig. 2

Archivio Fotografico della Soprintendenza BEAP di Parma e Piacenza, p. 28, fig. 1 ; p. 30, fig. 3

Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, p. 15, fig. 3 ; p. 24, fig. 2

Fondazione Federico Zeri, Fototeca, Università di Bologna, p. 12, fig. 1

Giulio Archinà per StudioPrimoPiano, p. 36, fig. 2

©Museo Nacional del Prado, p. 16, fig. 1, 2

Sotheby's, New York, p. 14, fig. 2

L'éditeur est à la disposition des éventuels ayants droit qu'il n'a pas été possible de retrouver

Nos remerciements s'adressent tout particulièrement à Andrea Bacchi, Alberto Barsi, Dario De Stefano, Bernardo Falconi, Graziano Gallo, Roberto Giovannelli, Diego Gomiero, Francesco Leone, Angelo Loda, Alessandro Malinverni, Mario Marubbi, Fernando Mazzocca, Filippo Orsini, Stefania Paradiso, Simonetta Pozzolini, Andrea Robino Rizzet, Gian Battista Vannozi, Annarita Ziveri.

ISBN 978-88-908176-9-4

© Edizioni del Borghetto



Tel. + 39 06 6871093 - Fax +39 06 68130028

e-mail: carlovirgilio@carlovirgilio.it

<http://www.carlovirgilio.it>

QUADRERIA 2015

Documents d'art et d'histoire

sous la direction de
Giuseppe Porzio

Paris Tableau
Palais Brongniart, Place de la Bourse, Paris 2^e
11-15 novembre 2015



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Via della Lupa, 10 - 00186 Roma
Tel. +39 06 6871093 - Fax + 39 06 68130028
info@carlovirgilio.it
www.carlovirgilio.it



Présentation

Ce nouveau chapitre de la série *Quadreria* confirme la sensibilité comme le goût, attentifs aux aspects les plus recherchés et les plus originaux de la production artistique, qui caractérisent depuis toujours la Galerie Carlo Virgilio. Néanmoins, par rapport aux précédentes éditions, le lecteur pourra observer dans le choix des œuvres un intérêt grandissant pour le *Seicento*, ici représenté par un chef-d'œuvre délicat de Pietro Paolini et par une image impressionnante de l'une des filles barbues de Pedro Gonzalez qui constituaient de célèbres attractions pour les cabinets de curiosités des cours européennes de l'époque moderne et dont la portée historique et culturelle excède sa paternité anonyme qui, espérons-le, n'est que provisoire.

Respectueuse de la qualité – élevée – plébiscitée par la Galerie, la série suivante de tableaux offre un panorama remarquable de l'évolution de la peinture académique aux XVIII^e et XIX^e siècles, aussi bien dans ses déclinaisons commémoratives (Mengs, Conti Bazzani), sacrées (Camuccini) et historiques (Rittig et les élèves de Diotti) qu'au travers de témoignages susceptibles d'illustrer la genèse des processus créatifs de ces artistes. Il me semble que c'est, précisément, dans la volonté de rendre à chaque objet le sens de sa profondeur historique que réside le trait distinctif de l'activité pluri-décennale de la Galerie, constamment tournée vers la promotion d'un patrimoine figuratif injustement méconnu, puisque peu étudié. C'est dans ce cadre que s'inscrivent les deux témoignages subtils que sont les deux vues de Pasquale De Vita, lesquels documentent la greffe insolite et inattendue du style de l'École de Posilippo sur la culture brésilienne de la fin du XIX^e siècle.

Giuseppe Porzio



CATALOGUE

les auteurs des notices

Liliana Barroero, Gianluca Berardi, Giovanna Capitelli,
Federica Giacomini, Stefano Grandesso, Renzo Mangili,
Giuseppe Porzio, Steffi Roettgen

Peintre actif en Italie centrale pendant la deuxième et la troisième décennie du XVII^e

1. *Portrait d'Antoinette ou d'une des autres sœurs Gonzalez*

vers 1610-1630

Huile sur toile, 70,5 × 50,5 cm

Provenance : France, collection particulière

Œuvre inédite

Les caractéristiques déconcertantes de ce personnage rapprochent immédiatement ce tableau exceptionnel – et, eu égard au sujet, cet adjectif s'avère plus que jamais approprié – de l'iconographie de la famille du célèbre Pedro Gonzalez, lequel fut plus connu dès 1547 comme le « sauvage du roi » Henri II de France et devint, à partir de 1591, et après de nombreuses



1. Lavinia Fontana (attribué à), *Portrait d'Antoinette Gonzalez*, Château Royal de Blois, Musée des Beaux-Arts

pérégrinations à travers les capitales d'Europe, un objet de curiosité à la cour de Parme de Ranuccio Farnèse. Né à Tenerife, aux Canaries, Gonzalez, nous le savons, constitue le premier cas, très documenté, d'hypertrichose congénitale ; l'incroyable pilosité qui lui recouvrait entièrement le corps évoquaient, aux yeux de ses contemporains, la fourrure d'un animal, ce qui lui conférait dans l'imaginaire collectif, un statut mi-animal et mi-humain. Il était l'incarnation du mythe ancestral de « l'homme sauvage ». Malgré son éducation raffinée et la prise de conscience de sa propre dignité, l'histoire de Gonzalez, condamné par sa différence à une condition inférieure permanente, fut, ces dernières années, au centre de reconstructions aussi passionnantes que méticuleuses qui ont permis de souligner l'intérêt anthropologique de sa vie, de convoquer la science naturaliste et d'illustrer de manière paradigmatique la réaction du monde civilisé (ou présumé tel) face à l'altérité (Zapperi 2006, Wiesner-Hanks 2009). La transmission de ce caractère génétique touche toute la descendance de Gonzalez qui suscite, à chacun de ses déplacements, de nombreux témoignages figuratifs, parmi lesquels se distinguent le portrait de l'une de ses filles – Antoinette (vers 1588-?) –, réalisé probablement à Parme par Lavinia Fontana (Château Royal de Blois, inv. 997.1.1 ; fig. 1. Lebedél-Carbonnel 2008, p. 51-53, n. 11) et qui devint la matrice de variations successives plus ou moins fidèles, ainsi que le portrait de son quatrième fils – Henri –, passé au service du cardinal Édouard Farnèse et figurant dans le célèbre tableau



d'Agostino Carrache avec « Arrigo poilu, Pietro Matto, Amon Nano et d'autres fauves » (ainsi fut-il féroce­ment inventorié en 1644 dans les collections du Palais Farnèse à Rome), aujourd'hui conservé au Musée de Capodimonte à Naples (inv. Q 369 ; Pierluigi Leone de Castris, in *La Collezione Farnese* 1994, p. 109-110). Le réalisme du regard de la dame, ferme et pénétrant, ne laisse aucun doute quant à la réalisation d'après nature de ce portrait de l'une des sœurs de Gonzalez. Si l'on se réfère au style du tableau, daté entre la deuxième et la troisième décennie du XVII^e siècle, il pourrait s'agir d'Antoinette, déjà avancée en âge, ou de sa sœur aînée Françoise (vers 1582-1629). L'hypothèse selon laquelle il serait possible d'y reconnaître Madeleine (vers 1575-vers 1644), la fille aînée de Pedro qui fut la seule à avoir trouvé un mari, est modérément convaincante même si la rotation du buste et la composition légèrement asymétrique de la figure laissent penser qu'un compagnon, peut-être un époux, accompagnait le modèle féminin. Il est regrettable, comme pour les autres portraits des Gonzalez, de ne pouvoir donner ce tableau à un auteur ni de lui affecter une origine géographique.

L'absence d'éléments nécessaires à l'exercice de l'attribution – la reconnaissance de l'identité, le graphisme articulé des drapés et un éventail plus ample de confrontations thématiques – accroît son attraction mystérieuse. Bien évidemment, la solidité plastique de la figure, la construction du torse, la tonalité sombre de la chair et le rendu émaillé – quoique micrographique – de la crinière épaisse, renvoient à une attitude proto-naturaliste proche de Battistello Caracciolo, artiste parmi les plus nomades de sa génération. Toutefois, cette référence ne reste qu'une suggestion que contrarie la simplification schématique de la robe. La piste napolitaine, et le nom – improbable – de Giuseppe Bonito, fut évoquée : elle accompagnait ainsi l'œuvre dans sa collection d'origine. Enfin, la consultation des inventaires n'a rien apporté de plus que la citation d'un tableau « de tête représentant une femme à la barbe avec un cadre doré ancien », signalé à Rome en 1743 dans la collection de la marquise Eleonora Silvestri Fabi (*The Getty Provenance Index® Databases*, doc. I-955, n. 51).

Giuseppe Porzio



Pietro Paolini

Lucques, 1603-1681

2. *L'adoration des bergers*

vers 1635-1640

Huile sur toile, 133 × 119 cm

Provenance : Lucques, famille Mansi

Bibliographie : Borella, Giusti Maccari 1993, p. 193, n. 22 ; Patrizia Giusti Maccari, in *La pittura a Lucca* 1994, p. 235 ; Moro 2006, p. 161-162, fig. 9.

De grande qualité, cet émouvant tableau, en parfait état de conservation, et doté de son cadre d'origine – de manufacture lucquoise –, fut peint par Pietro Paolini, l'un des interprètes les plus originaux du naturalisme toscan (pour un profil de l'artiste voir, en outre de sa monographie



1. Pietro Paolini, *La naissance de saint Jean-Baptiste*, Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi

[Giusti Maccari 1987], désormais datée, Giffi 2014). L'œuvre, identifiable comme « La naissance de Notre seigneur toile de Gérard des Nuits », est citée dès la fin du XIX^e siècle dans les inventaires de la collection Mansi à Lucques, parmi les œuvres parvenues à la famille grâce à la dot de Camilla Paresni, mariée depuis 1824 à Raffaele Mansi (Borella, Giusti Maccari 1993, p. 217). Elle ne nous était jusqu'à présent connue que grâce à une photographie.

D'un point de vue formel, elle doit être rapprochée du retable de *La naissance de Saint Jean-Baptiste* (fig. 1), réalisé en 1637 pour l'église Santa Maria Corteorlandini à Lucques, et aujourd'hui conservé au Musée National de Villa Guinigi (inv. 87 ; Giusti Maccari 1987, p. 114-116, n. 32). La composition présente en effet tous les éléments caractéristiques de l'univers figuratif de l'artiste : le type physiologique du berger chauve, de profil, au second plan, très fréquent dans la production paolinienne (voir à ce sujet le *Joueur de luth*, signé « Pietro P. », du Musée d'art de Ponce [inv. 61.0217 ; Giusti Maccari 1987, p. 136, n. 56] ou l'autre *Joueur de piva* signé « P. P. », passé récemment en vente chez Sotheby's, New York, il 4 juin 2015, lot 51 [fig. 2]), est calquée sur un modèle plastique alors très célèbre, connu sous le nom d'« esclave de Ripa » (Giometti 2011, p. 38-39, n. 11), élaboré à Rome par Guido Reni, tout comme l'illumination nocturne qui plonge la scène dans une atmosphère tout à la fois poétique et mystérieuse. Ces éléments trahissent l'influence des





2. Pietro Paolini, *Joueur de piva*, lieu de conservation inconnu

modèles issus du cercle caravagesque que Paolini eut l'occasion de connaître lors du séjour romain qu'il effectua – comme témoigné par la littérature et les éléments stylistiques – sous la direction d'Angelo Caroselli, ce dernier de retour dans la ville éternelle depuis Naples, après

1623, (Porzio 2009, p. 171 ; Rossetti 2010, p. 558). Néanmoins, l'intonation élégiaque de la lumière, provenant des éclaircies du ciel du soir, n'appartient pas au caravagisme mais plutôt, plus en amont, aux sources mêmes du Caravage, c'est à dire à la peinture padane ; il s'agit d'un reflet évident des rapports entretenus par le peintre avec Venise – où, dès 1623 vivait son frère Andrea (Giusti Maccari 1987, p. 21, nota 21) – et où il semblerait avoir vécu avant son installation à Lucques.

Les sources conservées à Lucques mentionnent deux autres versions de ce sujet, illuminé à la bougie, conservées dans les collections lucquoises, et toutes deux attribuées à Paolini ; l'une, aujourd'hui perdue, était enregistrée en 1776 rue Buonvisi (Giusti Maccari 1987, p. 172, n. 5: « Un tableau grand avec Nativité de notre Seigneur, représenté en temps de nuit ») ; la deuxième, possédée à la moitié du XIX^e siècle par le marquis Montecatini, correspond à la toile de grand format, et probablement plus tardive, appartenue auparavant au peintre Arturo Chelini († 1942), repérée dès 1998 dans les collections de la Fondation Caisse d'Épargne de Lucques (ibid., p. 173, n. 7, 177-178, n. 15 ; Ead., in *Viaggio nell'Arte* 2008, p. 29) (fig. 3).

Giuseppe Porzio



3. Pietro Paolini, *L'adoration des bergers*, Lucques, Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca

Anton Raphaël Mengs

Aussig, 1728 – Rome, 1779

3. *Double portrait de l'Archiduc Ferdinand (6 mai 1769-1824) et de l'Archiduchesse Marie Anne (21 avril 1770-1809) de Habsbourg-Lorraine 1770-1771*

Huile sur toile, 75 × 105,5 cm, doublée et découpée sur les quatre côtés, les bords peints et repliés

Provenance : Cardinale Ambrogio Bianchi (1771-1856) ; plusieurs propriétaires originaires des Marches

Œuvre inédite

Ce tableau, qui n'est mentionné ni par les monographies de Mengs ni par les sources, date du séjour que le peintre effectua entre juin 1770 et janvier 1771. L'identité des deux enfants, nés à un ans de distance, est confirmée par la confrontation avec le double portrait conservé aujourd'hui au musée du Prado, et ce bien qu'il présente les deux modèles selon une attitude et une composition différentes (fig. 1). Par ailleurs, il existe deux dessins préparatoires représentant les deux enfants à mi-buste (fig. 3-4) et dont les têtes se rapprochent plus du portrait esquissé que de la version



1. Anton Raphael Mengs, *Portrait de l'archiduc Ferdinand et de l'archiduchesse Marie Anne d'Habsbourg-Lorraine*, 1770-1771, Madrid, Museo del Prado



2. Anton Raphael Mengs, *Portrait de l'archiduc François d'Autriche, futur l'empereur François I^{er}*, 1770, Madrid, Museo del Prado





3. Anton Raphael Mengs, *Étude pour le portrait de Ferdinand d'Habsbourg-Lorraine*, 1770, Madrid, Legs D.a Asunción de Azara

4. Anton Raphael Mengs, *Étude pour le portrait de Marie Anne d'Habsbourg-Lorraine*, 1770, Madrid, Legs D.a Asunción de Azara

définitive, tandis que le geste de la main gauche de la princesse Marie Anne évoque le portrait de Madrid. De plus, pour le rendu du teint et de la chair, Mengs s'était inspiré des portraits au pastel qui, cités dans l'inventaire de son legs, furent vendus

à Catherine de Russie (« Due Teste di fanciulli in pastello, rap.ti due Infanti di Toscana », v. Roettgen 1999, p. 574) et sont aujourd'hui disparues.

Afin d'expliquer l'état inachevé du tableau, une brève présentation du contexte historique de sa commande s'impose. En 1769, Mengs – alors *primo pintór de camara* au service de Charles III de Bourbon – obtint provisoirement congé de la cour de Madrid pour rentrer en Italie et soigner sa santé fragile. Parmi les conditions imposées à l'artiste par le souverain, l'une d'elles consistait à se rendre à Florence pour peindre la famille du grand-duc, à laquelle le roi était lié par le mariage de sa fille Marie Louise avec Pierre-Léopold de Habsbourg-Lorraine.

Quatre enfants avaient vu le jour durant les quatre premières années de mariage ; des petits-enfants italiens que Charles, à son grand désespoir, n'avait pu voir grandir. Il revenait donc au peintre de cour de réaliser les portraits des parents et de deux enfants. Dès son arrivée à Florence, en juin 1770, Mengs réalisa rapidement les portraits des grands-ducs. Malgré le peu de temps dont il jouissait – les archiducs étaient à la veille de leur départ pour Vienne – le peintre réussit à leur présenter les œuvres le 30 septembre 1770, au Palais Pitti (Roettgen 2003, p. 532). Il exécuta ensuite les portraits des archiducs, vraisemblablement durant les quatre mois qu'il passa dans la ville toscane avant son départ pour Rome, soit lors de la seconde moitié du mois de février 1771. Cette série de cinq tableaux fut envoyée à Madrid, où elle est encore aujourd'hui conservée.

Le choix de réunir les deux benjamins dans un double portrait, était peut-être dicté par l'engagement de la part de l'artiste à ne pas retarder son travail, ce que confirme

l'analyse du tableau de Madrid qui, réalisé en dernier, se distingue par sa facture moins soignée. Néanmoins, à l'instar de l'exemple fourni par Antoine van Dyck et son célèbre portrait des enfants aînés de la famille Stuart, les Habsbourg avaient déjà fait appel à cette typologie du double portrait pour représenter les archiducs en bas-âge.

Pour ce qui est de notre tableau, le choix de réaliser des portraits individuels des aînés Marie Thérèse (1767-1827) et François (1768-1835) – ce dernier est l'héritier du trône impérial – s'était révélé le plus approprié (fig. 2). En revanche, puisque rien, en 1770, ne laissait présager le destin de Ferdinand – le fils cadet obtiendra en 1790 le titre de grand-duc de Toscane par son père –, le peintre ne fait aucune référence à son rôle futur. Dans le portrait de Madrid, où il porte un long habit, son rang supérieur d'héritier masculin est suggéré par le collier et la croix de la Toison d'or. Il est probable que l'exécution de cette esquisse ait été réalisée avant le tableau madrilène ; cette hypothèse est étayée par l'existence de dessins préparatoires mais aussi par sa conception, insensible au fait que, à cette époque, la petite Marie Anne pouvait difficilement tenir sur ses pieds, le peintre ayant donc choisi de rehausser son autonomie effective, la montrant plus âgée. On sait, grâce à une autre œuvre (Roettgen 1999, p. 255, n. 184), combien Mengs était sensible au rendu du développement physique des enfants. En conséquence, il est légitime de supposer qu'il ait substitué le premier portrait, malgré son état d'avancement, avec une composition plus authentique et adéquate à l'âge de la fillette. Le portrait de Madrid prouve que l'archiduchesse Anne, assise dans une chaise haute, n'avait pas plus de dix mois (fig. 1), ce qui conforte l'idée d'une reprise

de la composition, également manifeste dans le tableau inachevé. Cette reprise concerne également Ferdinand qui, dans la première version, porte un habit en soie rose, avec une écharpe blanche autour de sa taille tandis qu'un grand chapeau noir orné d'une plume rose le désigne comme l'héritier masculin.

Malgré la facture très raffinée de cet « habit de bébé », cette tenue apparaît peu adéquate à son rang et ressemble plutôt à un déguisement de carnaval. Le col de tulle froncé aurait rendu difficile l'ajout du collier de la Toison d'or. Cet attribut, ainsi que la robe longue et précieuse, portée dans le portrait de Madrid (respectueuse de la coutume selon laquelle les garçons en bas-âge étaient vêtus d'habits féminins), lui confère sans doute un caractère plus adéquat à son statut dynastique. Aussi l'abandon de la première version nous paraît imputable au manque d'équilibre lié à l'apparence physique des deux enfants comme à la nécessité de respecter les règles contraignantes du portrait officiel, lequel imposait de tenir compte de la différence de sexe tout en exprimant le haut rang symbolisé, dans les deux solutions, par la chaise dorée et le drapé rouge. Représenter la différence d'âge de deux sujets aussi jeunes était d'autant moins aisé qu'ils appartenaient à un haut rang social. En 1635, comme nous le confirme sa correspondance, Van Dyck s'était retrouvé face à la même difficulté avec son portrait des enfants de Charles I Stuart (Larsen 1980, p. 114). Pouvoir observer de près un tableau inachevé de Mengs est chose rare. Parmi les quelques cas documentés figurent les portraits du duc d'Albe (Roettgen 1999, nn. 188 et 189), abandonné à cause d'une déchirure de la toile, et de la duchesse de Huescar (Roettgen 1999, n. 263), dont

la première version, laissée inachevée probablement pour les mêmes raisons, est réapparue en 2010 sur le marché. À la différence de ces derniers exemples, le présent tableau se distingue par un soin et une technique supérieure, notamment dans le rendu de la chaise et des visages – dont l'avancement correspond à celui des deux autres tableaux – tandis que les mains sont presque absentes. Rose et vert-de-gris, les habits proposent un accord chromatique inusuel, de même que l'association du rose et du rouge carmin de la chaise et du rideau est audacieuse. De surcroît, la palette de ce tableau inachevé nous permet d'observer la technique de Mengs et de confirmer ce que l'artiste lui-même avait pu écrire dans ses *Leçons pratiques de peinture* : « [Réflexion V] il est incontestable que, pour peindre un portrait, la tête et les chaires sont les éléments principaux : il faudra donc commencer par les placer en premier, afin de relever leur couleur dominante » (Azara, Fea 1787, p. 263). Les rares nuances, notamment dans l'habit de l'archiduchesse Marie Anne, atteste l'absence de toute finition, tandis que le travail des visages paraît déjà bien plus avancé. La partie inférieure droite, demeurée au stade de préparation, et donc dépourvu de couleur, dut probablement être occupée par un drapé en velours, tissé d'Hermine, identique à celui présent dans l'angle droit du tableau de Madrid. Les dimensions du tableau devaient correspondre à celles du portrait madrilène (147 × 96 cm). Les traces de peinture présentes sur les quatre bords repliés conforte l'hypothèse selon laquelle la toile aurait été réduite, surtout dans les parties inférieure et supérieure (les deux autres portraits de la série mesurent 144 cm de hauteur et, respectivement, 97 cm et 105 cm de largeur). Cette « réduction » a pu



servir à occulter son état inachevé. Avant sa récente restauration, la partie inachevée du tableau était recouverte par une intégration au verso (à la détrempe?), facilement réversible, reprenant la ligne de la chaise et du fond. Cette intervention a rendu aux figures des enfants une spontanéité et une vivacité surprenantes, un naturel qui, absent des portraits achevés, les libère des coercitions dues à la pose. Absent de l'inventaire du legs de l'artiste, le portrait

fut probablement déménagé de l'atelier de Mengs avant sa mort (Roettgen 1999, p. 561-572). Provenant des Marches, l'œuvre fut probablement offerte par l'artiste à sa fille Marie Catherine Gertrude qui, en automne 1778, avait épousé l'aristocrate Antonio De Angelis d'Ancarano, dans la province d'Ascoli Piceno.

Steffi Roettgen

Domenico Conti Bazzani (attribué à)

Mantue, vers 1742 – Rome, 1817

4. *Portrait de Teresa Bandettini et Vincenzo Guinigi (?)*

vers 1793

Huile sur toile, 289 × 199,5 cm

Provenance : Bologne, famille Hercolani

Œuvre inédite

La figure féminine représentée dans ce magnifique double portrait, et située dans un intérieur noble de goût classique, doit être très probablement identifiée



1. Domenico Conti Bazzani, *Portrait d'Antonio Canova dans son atelier travaillant l'Amorino La Touche*, 1793, New York, collection particulière, anciennement Rome, Galleria Carlo Virgilio & C.

comme étant la célèbre poétesse Teresa Bandettini (Lucques, 1763-1837), alors très acclamée. La physionomie correspond à celle transmise par ses portraits documentés : l'un, du peintre romain Pietro Labruzzi (Rome, Bibliothèque Angelica : Pericoli Ridolfini, 1960, fig. à p. 12) et l'autre, de qualité supérieure, réalisé par Angelica Kauffmann (Düsseldorf, Kunstmuseum ; une seconde version est conservée à Lucques dans les collections de la Caisse d'Épargne locale, fig. 2) et qui, selon les mots de Kauffmann elle-même, représente le modèle « jouant gracieusement, avec une guirlande de lierre, habillée à l'antique, telle une muse » (ce tableau fut donné à Bandettini par la peintre elle-même en mars 1794). Les deux tableaux furent réalisés lors de l'admission de la poétesse à l'Académie de l'Arcadie comme, vraisemblablement, celui de Gaspare Landi (fig. 3), particulièrement ressemblant puisque moins idéalisé dans les traits (ce tableau, découvert récemment, est aujourd'hui conservé à Lucques au Musée National du palais Mansi ; C. Casini, in *Lo stato dell'arte* 2015, n. 64, p. 208).

Très appréciée par Monti, Alfieri et Parini, Teresa Bandettini entra à l'Académie le 2 mars 1794 avec le nom pastoral d' « Amaryllis Étrusque ». Le prénom d'Amaryllis – qui signifie étymologiquement « resplendissante » – est attribué à plusieurs personnages féminins de la poésie latine, dont le plus connu est probablement celui chanté par Virgile dans les *Bucoliques*, tandis que l'attribut d' « étrusque » fait référence aux origines toscanes de la femme. L'identification du





2. Angelika Kauffmann, *Portrait de Teresa Bandettini Landucci en guise de muse*, 1794, Lucques, Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca

personnage masculin, sans aucun doute le commanditaire du tableau, est plus complexe. Les dimensions confirment le caractère manifestement commémoratif de ce tableau. Puisque Pietro Landucci, le mari de Teresa qu'elle épousa en 1789, n'était ni particulièrement fortuné ni sensible à la poésie, il semblerait imprudent de le reconnaître sous les traits de cet élégant gentilhomme, le coude droit appuyé sur la base de l'*Apollon* du Belvédère et la main gauche offrant à la femme un petit livre. Il pourrait plutôt s'agir de l'un de ses compatriotes, le noble lucquois Vincenzo Guinigi, admirateur de Bandettini.



Comme le rappellent de manière unanime les biographes contemporains – Luigi Rossi et Giuseppina Poggiolini –, ce dernier poussa Teresa à abandonner en 1792 son activité de danseuse, qui l'avait pourtant rendue célèbre depuis ses seize ans, pour se consacrer entièrement à la poésie. Le tableau pourrait être une référence élégante à ce moment décisif de la vie de la poétesse qui, n'étant pas encore académicienne – ainsi est-elle donc dépourvue des attributs traditionnels de la lyre, du stylet et de la couronne de laurier, présents dans les autres portraits –, était néanmoins destinée à une notoriété certaine. Le tableau est saturé de références à la figure de Bandettini. La statue de l'*Apollon* du Belvédère repose sur un socle décoré d'un bas-relief représentant la



3. Gaspare Landi, *Portrait de Teresa Bandettini, l'académicienne Amaryllis Étrusque, telle une muse dans un paysage idéal*, vers 1794, Lucques, Museo Nazionale di Palazzo Mansi

danse des Heures, transposition sculptée de la fresque de Guido Reni du palais Rospigliosi Pallavicini, ce qui constitue une allusion à la carrière de danseuse de la poétesse. Une carrière ancienne, placée sous la tutelle d'Apollon auquel la femme rend hommage en dessinant la sculpture du Belvédère (dans le tableau de Reni, les Heures accompagnent le char du Soleil conduit par ce même Apollon). Bien que les biographes ne lui reconnaissent pas de qualités particulières dans ce domaine, son amie Kauffmann avait pu lui enseigner les rudiments du dessin. Les emblèmes d'Apollon et de Minerve, la couronne de laurier, l'égide avec la Gorgone sculptés en haut de la plinthe ainsi que le traité *Du Sublime*, du pseudo-Longin au pied

d'Apollon, font référence à ce que ses contemporains vantaient incessamment chez Amaryllis, à savoir son don tout particulier pour l'improvisation poétique – selon la tradition académique – et pour les genres plus « virils » que sont la poésie épique et la poésie tragique. D'un point de vue stylistique, le tableau date de la dernière décennie du XVIII^e siècle, ainsi que l'atteste le style des habits et des coiffures. Les merlettes, les velours et les pierres sont rendus de manière vive, grâce à un parfait équilibre entre la rapidité de touche et l'analyse des détails. L'auteur de ce chef-d'œuvre pourrait être Domenico Conti Bazzani, peintre originaire de Mantoue figurant parmi les portraitistes les plus en vue dans cette ville de Rome

qui fut certainement le lieu de naissance de cette toile. La production de Conti Bazzani connaît aujourd'hui un véritable regain d'intérêt grâce aux travaux de Stefano L'Occaso. Certaines caractéristiques de ses portraits – le raffinement et le naturel de certains tableaux qui le rapprochent d'Anton von Maron, alors en pleine activité, et de Vigée-Lebrun – sont ici sublimées par la sensibilité de la touche. Par ailleurs, le peintre avait précédemment représenté des sculptures dans ses tableaux, notamment en 1793 dans son grand

Portrait d'Antonio Canova dans son atelier (fig. 1), et dans les clairs obscurs de la Villa Torlonia à Frascati (Guerrieri Borsoi 2012, p. 179, fig. 64) où figurent les danseuses Borghèse: il s'agit du même bas-relief que Guido Reni avait pris pour modèle de son Char du soleil et qui apparaît ici sur le socle de la statue d'Apollon, manière de conclure harmonieusement le parcours d'Amaryllis, entre danse et poésie.

Liliana Barroero



Vincenzo Camuccini

Rome, 1771-1844

5. *Étude de jambe et de bras de Saint Joseph pour la Présentation au Temple*
1805-1806

Huile sur toile, 120,5 × 112,5 cm

Provenance : Cantalupo in Sabina, Palais Camuccini, collection du baron Vincenzo Camuccini

Œuvre inédite

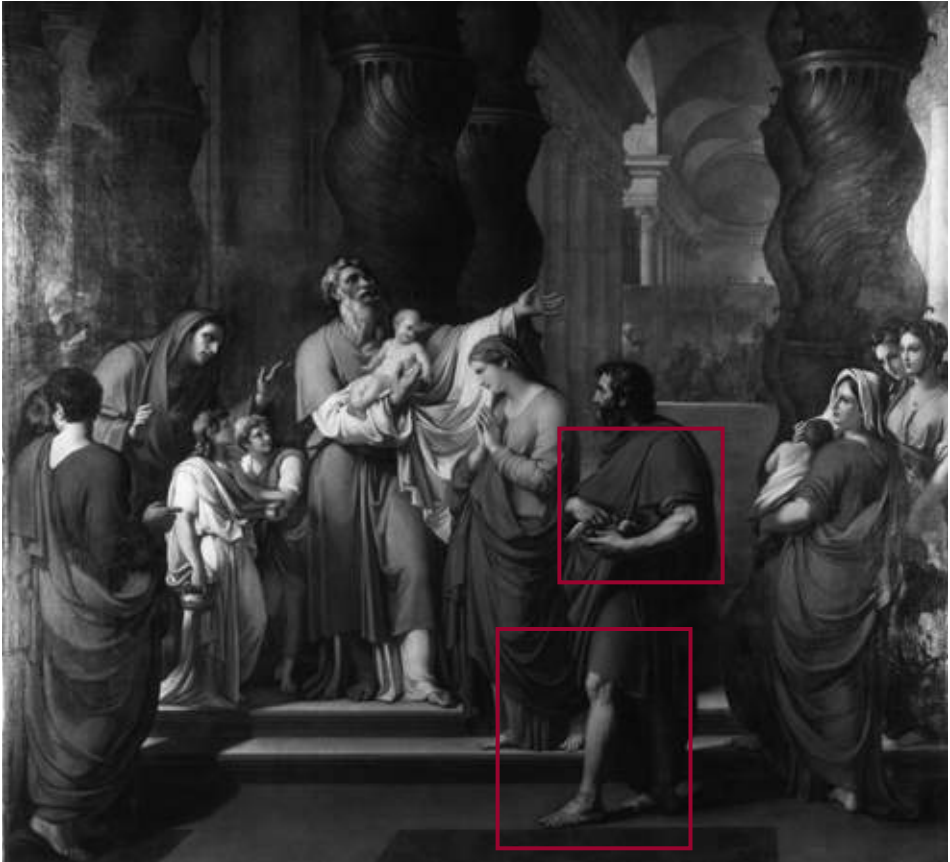
6. *Études des mains, de la main gauche de Siméon et des mains jointes de la Vierge pour la Présentation au Temple ; études d'Ange en vol pour le Miracle de Saint François de Paule*

1805-1806 et 1825-1830

Huile sur toile, 127 × 91cm

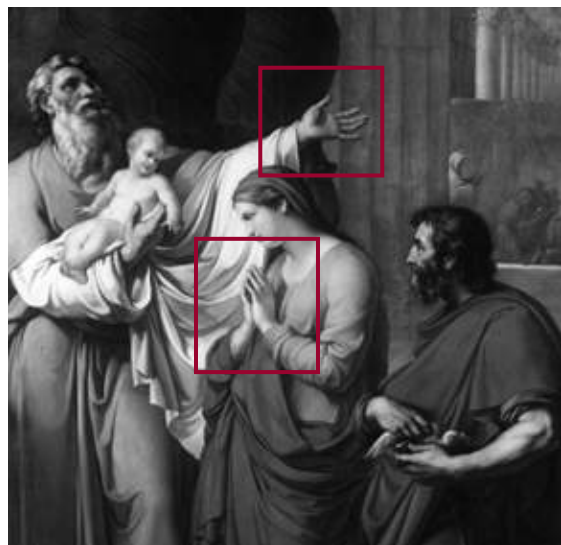
Provenance : Cantalupo in Sabina, Palais Camuccini, collection du baron Vincenzo Camuccini

Œuvre inédite



1. Vincenzo Camuccini, *Présentation au Temple*, Plaisance, San Giovanni in Canale





Les deux présentes toiles illustrent le processus créatif, et particulièrement méticuleux, du peintre néoclassique Vincenzo Camuccini, notamment dans sa conception des tableaux d'histoire. Il s'agit de deux études préparatoires pour deux grandes toiles religieuses : la *Présentation au Temple*, peinte en 1803-1806 pour la chapelle du Rosaire dans l'église San Giovanni in Canale à Plaisance (fig. 1, 3) et le retable du *Miracle de saint François de Paule*, réalisé environs vingt ans plus tard, pour l'autel majeur de l'église homonyme à Naples (fig. 2). Quatre des cinq études figurant dans ce couple de tableaux à l'huile appartiennent au premier projet : les mains et la jambe gauche de saint Joseph, dans le premier, la main ouverte de Siméon et les mains jointes de la Vierge Marie, dans la partie inférieure du second. En revanche, le petit ange placé dans la partie supérieure de ce même tableau renvoie au *Miracle de Saint François de Paule*, et fut probablement réuni tardivement aux autres études, plus anciennes. Les chutes de toile, sur lesquelles l'artiste avait originellement réalisé les études, furent rajoutées afin d'obtenir une seule œuvre de dimensions plus nobles. L'assemblage fut probablement réalisé par Camuccini lui-même, comme en témoigne la qualité homogène des touches qui, reprenant les couches déjà existantes, permettent une parfaite articulation des jointures, visible uniquement par une analyse approfondie de la surface. Ce rapprochement imprévu de modèles, relatifs à des phases si éloignées de la production de l'artiste, nous permet d'avancer quelques réflexions. S'agissant

2. Vincenzo Camuccini, *Miracle de Saint François de Paule*, Naples, San Francesco di Paola

3. Vincenzo Camuccini, *Présentation au Temple*, Plaisance, San Giovanni in Canale



du *modus operandi* de l'artiste, il convient de remarquer comment son mode opératoire – par lequel chaque détail était soigneusement muri afin de garantir le contrôle absolu du résultat définitif – demeura inchangé avec le temps. En effet, avant de procéder à l'exécution de la toile définitive, Camuccini étudiait avec grand soin chaque détail de la composition. Aux premiers dessins fixant l'*idée* suivaient des études très détaillées pour chaque personnage, affinées par des effets de clair-obscur et de lumière, puis la conception d'un carton à l'échelle définitive. La transposition sur la toile était étayée par l'exécution de petites études à l'huile de certains détails, ainsi celles ici proposées, grâce auxquelles le peintre pouvait évaluer les effets de lumière et la tonalité de la couleur. Par ailleurs, cette confrontation nous permet de mesurer l'évolution du style de l'artiste et notamment le passage d'une peinture nette et lisse – telle celle des mains de Siméon et de la Vierge, où la lumière tranchante, de style davidien, contribue à dessiner les formes – à une peinture plus enlevée, moins précise, et caractérisée par des passages lumineux plus doux et estompés – ainsi la figure du petit ange. Bien que le bras gauche de l'ange est laissé à l'état d'esquisse, le reste de la figure est sensiblement plus avancé. Ainsi que l'observa Hiesinger (Hiesinger 1978, p. 307), ce changement de niveau de la facture picturale reflétait l'évolution de Camuccini vers un style mesuré « néo-dix-septième », particulièrement remarquable dans ses œuvres dès années 1820, comme le *Miracle de Saint François de Paule*. En effet, la confrontation entre cette œuvre et la *Présentation au Temple* atteste, dans la toile napolitaine, la recherche d'un dynamisme souverain, aussi bien dans

les attitudes des personnages que dans la structure voisine des retables baroques, et ce malgré la parfaite maîtrise des gestes et des expressions. Néanmoins, les deux toiles laissent transparaître la source fondamentale d'inspiration de Camuccini, à savoir la statuaire classique et les maîtres de la Renaissance, Raphaël et Michel-Ange au premier plan. La *Présentation au Temple* constitue l'une des œuvres les plus importantes et les plus réussies de la maturité de l'artiste. Elle fut réalisée dans un climat d'émulation amicale avec son collègue Gaspare Landi, désignée pour peindre *Le Portement de Croix*, de dimensions identiques (680 × 720 cm) et destiné à la même chapelle. La présentation publique des deux œuvres au Panthéon, durant la Pâques 1806, peu avant leur départ pour Plaisance, permit de comparer directement deux recherches qui, différentes, cohabitaient à Rome au début du XIX^e siècle. D'un côté, le classicisme raisonné de Camuccini, profondément ancré dans la tradition romaine, de l'autre le colorisme de Landi, hérité de la recherche naturaliste vénitienne, et plus généralement nord-italienne. La composition classique de l'œuvre de Camuccini doit à la monumentalité statuaire de ses figures : enveloppées par des drapés à la consistance presque marmoréenne, elles sont distribuées avec mesure à l'intérieur du majestueux Temple de Jérusalem, reconnaissable par ses colonnes à spirale. Le trait net qui les définit, la lumière qui envahit Siméon alors qu'il prédit l'avenir de l'enfant Jésus, et le jeu subtil des couleurs confèrent à ce tableau une « certaine grandeur » – qualité que Camuccini lui-même revendiquait comme étant la plus évidente (Falconieri, p. 96). En revanche, le *Miracle de Saint*

François de Paule fut réalisé par Camuccini à la demande de l'un de ses commanditaires les plus assidus – Ferdinand de Bourbon I^{er}, roi des Deux-Siciles – pour l'importante église homonyme, construite dès 1817 afin de célébrer la restauration du pouvoir monarchique survenue après la domination napoléonienne. L'œuvre, réalisée entre 1824 et 1830, représente saint François de Paule ressuscitant son neveu Nicolas, le fils de sa sœur Brigitte. Ainsi que nous l'avons signalé précédemment, cette composition évoque les retables classicistes du XVII^e siècle, notamment ceux des Carrache ou du Dominiquin avec leurs figures groupées tels des chœurs autour de l'événement miraculeux et leur architecture monumentale que surplombe

le regard divin des anges. Comme souvent, cette structure intègre des modèles inspirés du XVI^e siècle, comme les figures des parents du garçon ressuscité ou de la Vierge à l'Enfant, lesquelles empruntent sans conteste aux prototypes raphaéliques et michelangelesques. Pour cette œuvre, en outre des dessins et différentes esquisses, Camuccini réalisa également « les cartons de presque toutes les figures, de taille naturelle et en morceaux » (Falconieri, p. 144). Le modèle du petit ange est donc l'une des rares études encore existantes pour cette œuvre importante de la maturité de l'artiste.

Federica Giacomini

Vincenzo Camuccini

Rome, 1771-1844

7. Étude du bras du Christ et de la jambe d'un soldat pour la Conversion de Saint Paul

1830-1835

Huile sur toile, 126,5 × 112,5cm

Provenance : Cantalupo in Sabina, Palais Camuccini, collection du baron Vincenzo Camuccini

Œuvre inédite



1. Vincenzo Camuccini, *Conversion de Saint Paul*, bozzetto, Rome, collection particulière

8. Étude de la tête d'un soldat et d'un bras d'un chérubin pour la Conversion de Saint Paul

1830-1835

Huile sur toile, 119,5 × 89,5cm

Provenance : Cantalupo in Sabina, Palais Camuccini, collection du baron Vincenzo Camuccini

Œuvre inédite

9. Étude du torse et du bras gauche du Christ pour la Conversion de Saint Paul

1830-1835

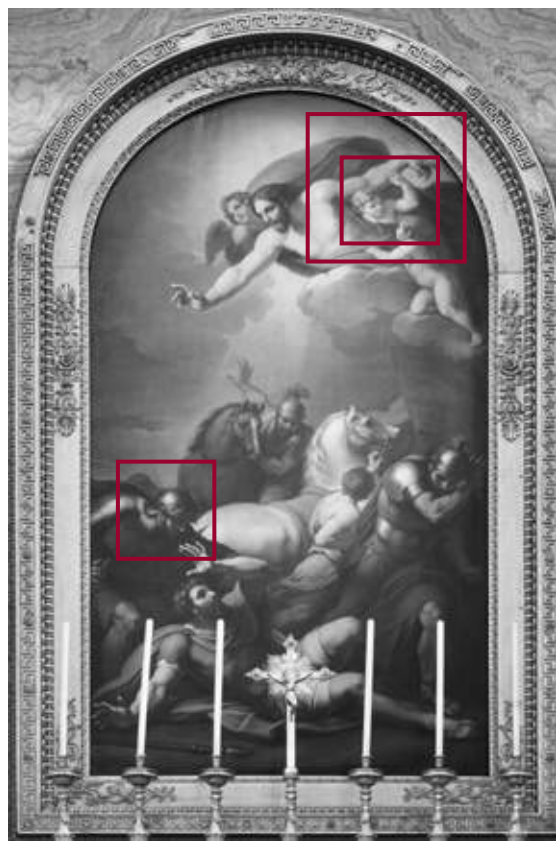
Huile sur toile, 120,5 × 136,5cm

Provenance : Cantalupo in Sabina, Palais Camuccini, collection du baron Vincenzo Camuccini

Œuvre inédite

La nuit du 15 juillet 1823, un terrible incendie dévasta la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs, la seule parmi les quatre basiliques majeures de Rome qui, jusqu'alors, avait pu conserver presque intacts sa structure paléochrétienne et ses décors médiévaux. La reconstruction fut immédiatement accompagnée d'un débat très vif qui divisa les érudits et les architectes de l'époque, partagés entre l'opportunité de reconstruire la basilique dans sa forme d'origine ancienne et l'érection d'un tout nouveau temple (Pallottino 1995). Un chirographe, rédigé par le pape Léon XII le 18 septembre 1825, dicta les principes qui devaient inspirer la reconstruction de l'édifice. En vu de l'achèvement du bâtiment, le question du décor pictural intérieur se pose : c'est





2. Vincenzo Camuccini, *Conversion de Saint Paul*, Rome, San Paolo fuori le Mura

dans ce contexte que fut passée à Vincenzo Camuccini la commande d'une toile destinée au transept gauche de l'église et représentant la *Conversion de Saint-Paul*. La grande toile, dont les trois pièces ici présentées sont des études, aurait du avoir des dimensions bien plus importantes que le format définitif (300 x 600 cm environ). La commande destinée à la basilique reconstruite, et attribuée à Camuccini par le pape lui-même, incluait également une autre toile – *L'Assomption de la Vierge* –, œuvre à laquelle l'artiste renonça en raison de l'hostilité manifeste témoignée à son endroit par le milieu artistique romain

et qui fut finalement réalisée par le plus jeune Filippo Agricola (Falconieri 1875, p. 199). En octobre 1833, lors de la visite de l'atelier de l'artiste par le pape Grégoire XVI (*Collezione degli articoli* 1843, p. 66), la toile était sans doute encore en cours de réalisation ; en décembre 1835, l'oeuvre achevée (fig. 2), la Commission en charge de la reconstruction de la basilique procédait au paiement du second versement de 300 louis d'or en faveur de l'artiste et soldait ainsi le montant total convenu de 600 louis (Falconieri 1875, p. 211-12). La longue réalisation du tableau, étalée sur presque dix ans, est attestée par de nombreux dessins et études préparatoires, réalisés aussi bien au crayon qu'à l'huile. Parmi eux, les trois œuvres ici présentées, de grande qualité et d'une indéniable beauté, sont liées à la toute dernière étape du processus créatif de l'artiste. Outre l'esquisse à l'huile et les dessins publiés par Gianna Piantoni (1978, p. 84-88), il existe de cette composition un autre modèle à l'huile, plus achevé (fig. 1 ; Serenella Rolfi, in *Quadreria* 1999, p. 38-39 ; *Maestà di Roma* 2003, p. 457 ; Verdone 2005, p. 119), ainsi qu'une étude de tête de saint Paul, présentée par la Galerie Carlo Virgilio en 2009 (Federica Giacomini, in *Quadreria* 2009, p. 66-67). Bien que ces abondantes études préparatoires ne soient pas parvenues jusqu'à nous entièrement, permettent de suivre les phases si caractéristiques du travail de Camuccini ; en effet, après avoir fixé l'« idée » sur papier, l'artiste passait à une première esquisse sommaire de l'œuvre, définie progressivement par le biais d'autres dessins. Une fois la composition établie, et très rarement modifiée, sauf pour quelques menus détails, le peintre se concentrait sur des études très détaillées



des différents personnages, réalisées au crayon ou à l'huile, qui, à l'instar de ces études, étaient décomposés en plusieurs études anatomiques. Ce travail n'était pas destiné à l'étude des expressions ou des attitudes, déjà bien établies, mais plutôt à celle des effets de couleur et de lumière. Tout d'abord, l'artiste traçait son esquisse au crayon sur un fond gris puis ajoutait la couleur jusqu'à un niveau de finition suffisant pour évaluer l'effet voulu, et ce sans pour autant achever l'œuvre. Les touches rapides et enlevées, en tant qu'elles révèlent le *ductus* pictural, ainsi que la préparation du fond, qui laissent transparaitre la couleur, contribuent à accentuer la fraîcheur de cette esquisse, laquelle est particulièrement visible dans le bras gauche du Christ, d'évidente obédience michelangelesque, et son magnifique bras droit, envahi par une lumière contrastant avec la jambe sombre du soldat, restituée avec une liberté due à la fonction même de ses études. Tout en étant des matériaux d'étude – confirmés par l'apparition, en dessous de la préparation, de traces de crayon appartenant à des esquisses précédentes et recouvertes imparfaitement –, ces pièces acquièrent une autonomie esthétique, favorisée par le pouvoir d'évocation du fragment : isolé du contexte, libéré de toute référence à la signification et de sa fonctionnalité narrative, le morceau anatomique n'est plus que forme et couleur, et trahit dès lors une modernité imprévue. Notons que ces études étaient parfois réalisées par l'artiste sur des chutes de toile de petit format, cousues ensemble dans un second temps jusqu'à ce qu'elles forment une toile de plus amples et nobles dimensions. C'est le cas de la tête du soldat et du buste du

petit format puis réunis – peut-être par l'artiste lui-même ou, plus tard, par son fils Giambattista – et enfin élargis latéralement par le rajout d'un bandeau de toile. Les jointures étaient alors masquées par des touches rapides, parfaitement intégrées et, si besoin, par des reprises du fond gris. Ainsi, au moment de la réalisation du grand format, tout élément, qui pouvait parfois être conçu au cours de cette même composition, était parfaitement et minutieusement établi. Comme c'est souvent le cas chez Camuccini, il en résulte une œuvre définitive tout à la fois érudite – dont les formes et les lignes paraissent plus figées que les études préparatoires – et respectueuse des canons de la peinture d'histoire, conformes à sa destination officielle. En 1840, installée dans le transept de la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs, la *Conversion de saint Paul* fut accueillie par le milieu artistique romain avec une certaine froideur, la montée du courant puriste ainsi que des premiers souffles romantiques ayant relégué au passé le classicisme figé de Camuccini. La distribution mesurée des figures, la construction savante en diagonales, avec ses effets de tumulte, et l'expressivité superlative des personnages – chacun étant animé par des sentiments convenablement emphatiques, par de la stupeur ou de la peur, comme ce Christ michelangelesque ou le jeune palefrenier raphaélesque – contribuaient à une conception toute rhétorique et intellectuelle de l'œuvre d'art que Camuccini savait opposée à l'essentialité des formes et des expressions défendue par les plus tendances contemporaines les plus modernes, notamment puristes et nazaréennes.

Federica Giacomini



Peter Rittig

Coblence, 1789 – Rome, 1840

10. *Le Pape Paul III Farnèse en visite à l'atelier de Michel-Ange*

1834

Huile sur toile, 109 × 138 cm

Provenance : Rome, collection von Lützow ; Rome, collection Cardelli

Bibliographie : Geller 1961, p. 32, fig. 22 ; Susinno 1991, p. 424, tav. 609 ; Giovanna Capitelli, in *Quadreria* 2004, p. 39-40, n. 28 ; Anna Sophie Frasca-Rath, in *Der Göttliche* 2015, p. 119.

Décrit en termes élogieux et avec une grande richesse de détails par l'historiographe et collectionneur Athanasius von Raczynski dans sa monumentale *Histoire de l'art moderne en Allemagne* (1841), ce tableau fut réalisé à Rome en 1834 pour le comte Rudolf von Lützow (1788 – 1858), ambassadeur extraordinaire du Roi de Prusse auprès du Saint-Siège. Membre honoraire de l'Académie de Saint-Luc et figure influente de la communauté allemande à Rome, c'est à lui qu'en 1831 l'abbé Missirini avait dédié son ouvrage *Entière collection de toutes les œuvres créées et sculptées par le cavalier Alberto Thorvaldsen*. Le comte von Lützow aurait également été l'acheteur de la première version en marbre de la *Flore* de Pietro Tenerani (Stefano Grandesso, in *Maestà di Roma* 2003, p. 395). De la collection von Lützow, ce tableau passa aux héritiers Cardelli, chez qui il fut signalé en 1961 par Hans Geller (p. 32, fig. 22 ; publié in Susinno 1991, p. 424, tav. 609 ; exposé in *Maestà di Roma* 2003, p. 635 et in *Der Göttliche* 2015, notice 20 de Anna Sophie Frasca-Rath, p. 119). Au XIX^e siècle, le succès de l'œuvre et la diffusion de sa composition

furent garantis par la lithographie réalisée par l'imprimerie Battistelli (von Raczynski 1841, p. 314), dont il existe un exemplaire coloré à la main, daté au verso par l'artiste (Rome, Chalcographie Nationale, cfr. Sabina Gnisci, in *Franz Ludwig Catel* 1996, p. 57, n. 54). Considérée par von Raczynski « une des meilleurs œuvres » de Peter Rittig, la toile représente le pape Paul III Farnèse visitant l'atelier romain de Michel-Ange, via Marforio. Sur les murs de l'atelier, figurent, de manière fantaisiste, les chefs-d'œuvre de l'artiste toscan.

On peut reconnaître sur le fond le carton du prophète Jérémie, de la voûte de la chapelle Sixtine ; au premier plan, à droite, le carton du groupe central du *Jugement Dernier* ; au milieu, en contre-jour, la statue de *Moïse* et, enfin, en position centrale, le groupe de la *Pietà* du Vatican, interprété curieusement de manière puriste. Agenouillé, Michel-Ange montre au Saint-Père la planimétrie et le modèle de la basilique Saint-Pierre. Selon von Raczynski, les personnages représentés seraient : « Giovanni Maria del Monte, futur pape (Jules III), Sansovino, le protégé de Paul III, Marcello Cervini da Monte Pulciano (futur pape Marcello II), Giovan Pietro Carafa (futur pape Paul IV), Alexandre Farnèse, Odoardo Farnèse et Ottavio Farnèse, duc de Parme ». Par son sujet – qui tend à exalter la notoriété du maître de la Renaissance, à travers les hommages rendus par tous les grands hommes de son temps – et son excellente qualité d'exécution, l'œuvre constitue l'un des premiers exemples en peinture consacré au culte de Michel-Ange au XIX^e siècle ; ce culte, inauguré en Angleterre par William Ottley au début du siècle, sera beaucoup



repris par la suite, comme en témoigne une vaste production de tableaux (Pinto 1974, pp. 110-111, mais aussi Jessica Calipari, *Gli antichi maestri e il Romanticismo storico. Storia e mito nelle biografie illustrate*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, sous la direction du professeur Giovanna Capitelli, Faculté de Lettres et Philosophie, Université de Calabre, 2010-2011), de gravures de traduction (Fusco 1991), ainsi qu'une série de biographies à lui consacrées, de Quatrèmere de Quincy à Alexandre Dumas (*Michelangelo nell'Ottocento*, 1996). En outre, cette œuvre de Rittig fournit un précieux exemple d'un genre anecdotique qui privilégie le petit et le moyen format. Inauguré à Paris au début du XIX^e siècle par Nicolas-André Monsiau avec le tableau *Mort de Raphaël* (Salon de 1804) et par Pierre-Nolasque Bergeret avec *Les Honneurs rendus à Raphaël après sa mort* (Salon de 1806), ce genre rencontra par la suite un grand succès grâce à Ingres – avec notamment son *François I^{er} reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci*, un des deux petits tableaux réalisés en 1818 pour le comte Blacas (Sisi, Spalletti 1984 ; Bättschmann 1997, p.78-81, voire aussi *L'invention du passé* 2014^a et *L'invention du passé* 2014^b) – et à Horace Vernet, l'auteur en 1833 du *Raphaël au Vatican*, réalisé justement à Rome, non sans intention. Au sein du milieu nazaréen romain, dont Rittig faisait partie, les reconstructions nostalgiques de la vie des artistes, d'inspiration française, se développent parallèlement à la production historiographique sur les vies d'artistes ; dans ce sens, l'œuvre ici présentée doit être mise en relation avec le tableau *Bramante présentant Raphaël au pape Jules II* (1836 ca, aujourd'hui à Copenhague, Thorvaldsens Museum) de Johannes Riepenhausen, version peinte d'une des douze planches

gravées représentant la vie de Raphaël et publiées en 1833 par l'artiste lui-même (Hermann Mildener, in *Künstlerleben in Rom* 1991, p. 546, n. 4.42). Le même sujet de ce tableau est repris, avec quelques variantes, par Cherubino Cornienti, dans une toile réalisée en 1848 pour le marquis Busca (communication de Jessica Calipari). Originaire de Coblenz mais formé à Paris entre 1808 et 1816, à l'École des Beaux-Arts et dans l'atelier de Jacques-Louis David, Peter Rittig s'installe à Rome en 1817. Il entre en contact avec le cercle des artistes nazaréens, se liant d'amitié notamment avec le peintre Franz Horny, son colocataire entre 1817 et 1819. Rittig participe activement à la vie artistique romaine, participant aux principales expositions de la ville. En 1818, il assiste aux festivités organisées pour l'arrivée à Rome du prince héritier Ludovic de Bavière ; l'année suivante, il participe à l'exposition des peintres allemands, organisée au Palais Caffarelli, à l'occasion du séjour de François I^{er} ; en 1822, une de ses grandes toiles est exposée dans les appartements de Jacob Salomon Bartholdy ; en 1829, il figure parmi les fondateurs de la Società Amatori e Cultori di Belle Arti, où il expose régulièrement tout au long des années 1830 (Sattel 1991 ; Sabina Gnisci, in *Franz Ludwig Catel* 1996, p. 53-54, n. 42 ; Suhr 2012) ; en 1834, il habite encore via Margutta 60, là où il est signalé par Brancadoro aux potentiels acheteurs en tant que « peintre d'histoire ». En 1839, ses œuvres sont présentées à l'exposition des artistes allemands préparée à Rome à l'occasion de la visite du Grand-duc héritier de Russie (von Raczynski 1841, p. 334).

Giovanna Capitelli



Francesco Bergametti, Giuseppe Rillosi,
Giovanni Scaramuzza, Enrico Scuri,
Giacomo Trécourt, Luigi Trécourt

11. *Têtes* (d'après *La sélection des
nouveaux nés spartiates*)

1840

Huile sur toile, 52 × 76 cm

Provenance : Milan, collection particulière

Bibliographie : De Vecchi 1973, p. 9, n.
15; Mangili 1991, p. 106-107, 114-115,
183, 187-188, doc. 212, 214, 226, 232-
233; Mangili 1995, p. 494, 498, 528, n.
68; Mangili 2002, p. 193, 198-199.



1. Giuseppe Diotti, *La sélection des nouveaux nés spartiates*, Milan, collection particulière

La première apparition publique de cette toile eut lieu lors d'une exposition consacrée à la première période de Giovanni Carnovali, dit Piccio (De Vecchi 1973). À cette occasion, cette œuvre avait été présentée comme une étude préparatoire d'un tableau d'histoire, non

identifié, de Giuseppe Diotti, le maître de Piccio à l'Académie Carrara à Bergame. En réalité, il s'agit de l'œuvre de plusieurs élèves de cette même académie, invités à reproduire avec fidélité certains détails parmi les plus significatifs de *La sélection des nouveaux nés spartiates*, œuvre que





Diotti, leur maître, venait d'achever. Légèrement dégradé, le fond gris qui entoure chaque élément laisse apparaître le dessin préparatoire, généralement plus étendu que dans la version finale, à l'huile. Du fond, et à côté de chaque élément, surgissent le nom des exécuteurs, écrits à la plume : en premier, en haut à gauche, « Scaramuzza », suivi par « Rillosi », « Scuri » et « Bergametti », le premier en bas à gauche ; puis « Trecourt G.[iacomo] » et « Trecourt Luigi », pour les deux dernières têtes. Il semble peu probable que ces signatures se réfèrent à l'identité des étudiants ayant servi de modèles, ainsi que cela fut notamment proposé. Si la carrière de Francesco Scaramuzza

fut subitement arrêtée par sa mort prématurée, au cours de son séjour d'étude à Rome, les autres artistes ayant participé amicalement à ce projet recevront bientôt des commandes régulières, aussi bien religieuses que privées. Enrico Scuri, qui remplacera son maître dans l'enseignement académique et qui sera amené à vivre vieux, s'imposera sur la scène artistique italienne post-unitaire en tant que chef de file du Classicisme avec des œuvres émancipées qui préfigureront certains aspects du mouvement moderne. Représentant d'un Romantisme plus solaire et modérément puriste, Giacomo Trecourt s'orientera également vers l'enseignement à l'École de Peinture de

Pavie, où il formera certains artistes parmi les plus importants de la Scapigliatura.

Remarquablement homogènes, en dépit de différences stylistiques presque imperceptibles, les différents éléments cet ensemble trahissent une certaine version du Romantisme historique lombard, plus influencé par les idées de Giuseppe Bossi que par le côté néo-manieriste de Francesco Hayez. Grâce à sa qualité impeccable, le résultat obtenu véhicule une série de « sentiments » déclinés selon les principes de l'Académisme le plus intransigeant.

Le tableau est également un témoignage, non moins intéressant, de la démarche professionnelle et existentielle d'une petite communauté organisée presque familialement. De fait, sa genèse, peut être reconstruite grâce à la correspondance que Diotti et le collectionneur Giovanni Germani de Crémone entretinrent vers Noël 1839 (Mangili 1991, p. 183, 187-188). Comme indiqué dans une lettre du 23 décembre, nous découvrons que l'œuvre a été conçue en guise de remerciement à un hommage gastronomique reçu par le peintre : « Mon cher Ami / ce matin j'ai distribué le colis que tu m'as envoyé [d'évidence, une caisse de délices typiques de la ville du Pò]. Très touchés, mes élèves ont voulu te témoigner leur gratitude : je les ai pris en parole, en leur faisant part de ton désir de posséder dans une seule toile les principales têtes de mon tableau des Spartiates : cette proposition fut acceptée avec grand plaisir et dans très peu de temps, tu auras le tableau [...] » (23 décembre 1839).

Réalisée à plusieurs mains, l'œuvre fut commencée dès l'achèvement du prototype. Le 18 décembre 1840, en

pleine période de Noël, Diotti affirmait : « Mon très ami / avant-hier j'ai reçu une caravane de choses [encore des victuailles] sans un mot d'accompagnement, mais j'ai compris, grâce au coupon d'envoi, que ça venait de toi ; avec ta générosité habituelle, tu m'en destinais une partie, l'autre aux étudiants. Ce matin, je les ai réparties justement entre ceux qui ont réalisé les têtes que tu désirais ; il s'agit de Scuri, Rillosi, Scaramuzza, Bergametti et les frères Trecourt, qui, d'ici la semaine prochaine vont terminer eux-aussi leur partie de travail. [...] En sautant à droite et gauche par la joie, comme des petites chèvres, ils t'ont tous béni et remercié en te souhaitant de belles fêtes de Noël et de fin d'année [...] ».

L'envoi du tableau, désormais sec et donc transportable, est annoncé pour le 4 janvier 1841. Le modèle de ces têtes se trouve dans le tableau de grand format, commandé par le noble milanais Gaetano Melzi et exposé à l'Académie des Beaux-Arts de Brera en 1841 (fig. 1). Réalisé à plusieurs mains, il est inspiré d'un thème de Plutarque. À son tour, ce tableau est une réplique, agrandie et variée, d'une version aujourd'hui perdue, destinée à l'ingénieur Giovanni Montani de Casalmaggiore (Mangili 1995, p. 481, 494, 501, 528-529, n. 48, 111). En 1834, ce sujet dramatique, utilisé comme *exempla virtutis*, avait également été proposé par Diotti à l'Académie Carrara pour la réalisation d'une gigantesque toile destinée à demeurer à jamais dans l'institution (ce projet alternatif au *Serment de Pontida* fut achevé en 1845 et représentait finalement l'histoire d'Antigone).

Renzo Mangili

Giovanni Bergamaschi

Crémone, 1828 – Casalmaggiore, 1903

12. *Portrait du professeur Timoteo Sampieri*

1854

Huile sur toile, 28 × 20,5 cm

Signé et daté sur le châssis : « Bergamaschi le fit au mois de mai 1854 Rome | Portrait de l'illustre professeur Timoteo Sampieri »

Provenance : Rome, collection particulière
Œuvre inédite

C'est à des études récentes (Toninelli 2003 ; Foglia 2004 ; Andrea Foglia, in *La Pinacoteca Ala Ponzone* 2008, nn. 192-204) que l'on doit la reconstruction biographique et la définition du catalogue des œuvres du peintre Giovanni Bergamaschi. Il s'agit d'un maître mineur, lié essentiellement à la commande locale, notamment à Crémone, dont la mémoire était en train de s'estomper progressivement, faute de ne pouvoir être rattachée au débat artistique et aux principaux chantiers picturaux de l'époque.

Orphelin depuis son plus jeune âge, Bergamaschi fut orienté vers l'étude du dessin par le père Francesco Cornieri, le directeur de l'orphelinat de Crémone. C'est à lui qu'il doit probablement la protection du riche typographe Giuseppe Bussani, qui lui permit de fréquenter l'Académie Carrara À Bergame et qui fut également par la suite son fidèle collectionneur. A Bergame, le jeune artiste devint l'élève d'Enrico Scuri, qui le désigna comme possible successeur à la direction de l'institut et qui acheva sa formation après qu'il eut pris part à la première guerre d'Indépendance, en 1848. Suivront des séjours dans les villes

de Venise, où il fut nommé professeur *ad honorem* à l'Académie, de Rome, où il fut appelé à collaborer par le peintre de Bergame, Francesco Coggetti, et de Florence où il exposa, en 1861, la grande toile *Saint François de Paule*, réalisée pour l'ermitage *Sant' Angelo* de Crémone.

C'est à cette époque que date son retour définitif dans sa ville natale. Pendant trente ans il y enseigna le dessin à l'institut Ala Ponzone ; il devint ensuite le conservateur du Musée municipal et le gérant d'une école privée fréquentée par de jeunes artistes dilettantes issus de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie, certains plutôt prometteurs, comme son élève Antonio Rizzi. C'est de ce milieu privilégié, notamment des familles Cavalcabò, Scaccabarozzi, Sommi Picenardi et Albertoni, qu'il reçut de nombreuses commandes de portraits, domaine dans lequel Bergamaschi se spécialisa et qu'il exposa parfois aux principales expositions milanaïses.

Avec la toile *Luisa Vellica Cenci sauvant des flammes la femme d'un menuisier* (1856, Crémone, Musée municipal Ala Ponzone) et le rideau, aujourd'hui perdu, du Théâtre Concordia, il commença à s'intéresser aux sujets d'histoire d'inspiration littéraire. Il s'occupa ensuite de thèmes religieux, notamment avec une importante série de fresques et de retables d'autels réalisés pour les églises de la région de Crémone. Dans toutes ces œuvres, nous pouvons remarquer l'héritage de l'enseignement romantique de son maître Scuri et de la tradition puriste, mais aussi des ouvertures successives vers le naturalisme et la peinture de la *Scapigliatura*.



Le portrait ici présenté est un témoignage de son séjour de jeunesse à Rome, ville qui vit naître sa première fille en 1853, où il resta jusqu'à l'exécution en 1856 de la toile déjà citée *Luisa Vellica*, qui avait été conçue entre Milan et Crémone. Les inscriptions au verso du châssis permettent de documenter aussi bien la main de l'artiste et l'identité du portraituré – le professeur Timoteo Sampieri, probablement membre de la noble famille homonyme – que la date et le lieu d'exécution de l'œuvre, réalisée en mai 1854, à Rome. Le format réduit, la rapidité de la touche, la coupe rapprochée de l'image visant à fixer avec efficacité la physionomie cordiale et expressive du portraituré jouant d'une guitare, ainsi

que les détails raffinés de ses habits – le pantalon à carreaux et le plaid qui tombe de l'épaule jusqu'à l'assise de la chaise – caractérise la nature du tableau au sein des portraits d'improvisation. Il s'agit en effet d'une œuvre réalisée rapidement d'après nature, qui a plutôt été conçue, comme en témoignent d'autres exemples contemporains, pour être offerte au modèle que pour servir de prototype destiné à l'exécution d'un grand format. La mise en valeur du talent musical ainsi que le détail de la chemise déboutonnée révélant un collier avec pendentif, étayent cette lecture plus intime de l'œuvre.

Stefano Grandesso



Pasquale De Vita

Naples, documenté entre 1867 et 1886

13. *Grande vue générale de la baie de Guanabara depuis la rade avec la ville de Rio de Janeiro et l'entrée de la baie sur le fond*

1885

Huile sur toile, 65 × 110 cm

Inscription : signé et daté en bas à gauche
« P. De Vita 1885 »

Provenance: Rome, collection particulière
Œuvre inédite

14. *Grande vue générale de la baie de Guanabara, la ville de Rio de Janeiro sur le fond et le mont du Pan de Sucre*

1885

Huile sur toile, 65 × 110cm

Inscription : signé et daté en bas à gauche
« P. De Vita 1885 »

Provenance: Rome, collection particulière
Œuvre inédite

Après ses débuts à la Promotrice de Florence en 1887, où il propose quelques études d'après nature, et un séjour de spécialisation à Rome entre 1872 et 1873,

Pasquale De Vita s'installe à Naples, où il ouvre un atelier à Posillipo (Berardi 1997-1998). Il participe régulièrement aux expositions de la Promotrice locale, livrant une production inspirée par les splendeurs de Naples et de la côte amalfitaine. En 1877, à l'occasion de l'Exposition nationale de Naples, le peintre et écrivain d'art Francesco Netti donne un premier jugement sur son travail et rend hommage à De Vita pour la tonalité très claire de son tableau *L'escalier de Saint'Antoine à Posillipo* (coll. particulière). Cette œuvre semble adhérer aux principes énoncés par la révolution dite de l'« Empire du blanc » – selon la formule créée par Netti lui-même –, laquelle fut mise en place par Francesco Paolo Michetti dans son tableau *Corpus Domini*. À l'instar de Mariano Fortuny, de nombreux peintres, guidés par Michetti, entreprirent d'éclaircir leur palette en éliminant la couche de préparation de la toile ; ces artistes proposaient « donc un genre d'études très différent. Ils méprisaient tout ton rougeâtre – la momie exilée de la palette –, et se méfiaient



1. *Vue de la baie de Guanabara, vers Rio de Janeiro*, photographie contemporaine



des jaunes, accueilliaient en revanche des couleurs claires et froides – peu d’ombres –, recherchaient la lumière frontale et les ton séparés, imitaient la mosaïque et regardaient vers la peinture japonaise, qui procède par tons nets et purs. Rien d’autre n’était admis qu’une base en céruse et qu’une toile immaculée. Ainsi l’empire du blanc fut créé » (Netti 1877). Ces deux grandes vues de la baie de Guanabara à Rio de Janeiro proposent ces mêmes caractéristiques stylistiques, notamment au niveau du chromatisme, « clair et froid », reflet d’une perception très fine et cristalline, particulièrement appropriée pour décrire la luminosité d’un paysage sud-américain. Daté 1885, ces deux tableaux, si rares, nous permettent d’anticiper l’installation de De Vita au Brésil dès les années 1880. Du reste, sa dernière expo-

sition napolitaine remonte à 1880 (précisément la Promotrice, où il exposa *Le jour à Posilippo et Margellina au matin*) ; de surcroît, une brève note biographique manuscrite mentionne deux prix reçus par l’artiste à l’Exposition Continentale américaine, en 1882, et à l’Exposition Italo-Américaine, en 1886. À Rio de Janeiro, De Vita put probablement rencontrer Nicolao Antonio Facchinetti (Treviso 1824 – Rio de Janeiro 1900). Ce peintre, à la formation strictement académique, avait joui du consensus de la critique comme du marché, grâce à ses vues brésiliennes irréprochables dont cet ensemble révèle un langage plus moderne et plus sensible aux dernières nouveautés « para-impresionnistes » de l’école italienne.

Gianluca Berardi

Presentazione

Questo nuovo capitolo della serie *Quadreria* conferma quella linea ben precisa di sensibilità e di gusto collezionistico, attenta agli aspetti più ricercati e originali della produzione artistica, che caratterizza da sempre l'attività della Galleria Carlo Virgilio. Dal raffronto con le precedenti edizioni, tuttavia, il lettore potrà osservare, nella selezione delle opere, il crescente e sempre più qualificante interesse verso il Seicento, qui rappresentato da un appartato capolavoro di Pietro Paolini e da un'impressionante immagine di una delle figlie barbute di Pedro Gonzalez, celebri attrazioni da «gabinetto delle meraviglie» per le corti europee della prima età moderna; un ritratto il cui significato storico e culturale travalica la circostanza – si spera provvisoria – della sua anonima paternità.

La successiva sequenza di dipinti offre invece – in linea con gli elevati *standard* di qualità che la Galleria si prefigge – un notevole spaccato degli sviluppi della pittura accademica tra XVIII e XIX secolo, nelle sue declinazioni celebrative (Mengs, Conti Bazzani), sacre (Camuccini) e storiche (Rittig e gli allievi di Diotti), attraverso testimonianze spesso in grado di illustrare anche la genesi dei processi creativi di questi artisti.

Proprio nella volontà di restituire a ciascun oggetto il senso della sua profondità storica, mi pare emerga il tratto distintivo del pluridecennale lavoro della Galleria, costantemente rivolto alla recupero di un patrimonio figurativo talora ingiustamente meno conosciuto, poiché meno studiato; ed è appunto in questo orizzonte che possono assumere pregevole rilievo anche due testimonianze minori come

la coppia di vedute di Pasquale De Vita, capaci di documentare l'insolito e inatteso 'trapianto' dei tardi modi della Scuola di Posillipo nel contesto allotrio della cultura brasiliana di fine Ottocento.

Giuseppe Porzio

Catalogo

Pittore attivo in Italia centrale tra secondo e terzo decennio del XVII secolo

1. *Ritratto di Antonietta o di una delle altre sorelle Gonzalez*

1610-1630 circa

Olio su tela, 70,5 × 50,5 cm

Provenienza: Francia, collezione privata

Inedito

Le sconcertanti caratteristiche dell'effigiata collegano immediatamente l'eccezionale ritratto – e per una volta l'aggettivo, in considerazione del soggetto, suona quanto mai appropriato – all'iconografia della famiglia del celebre Pedro Gonzalez, dal 1547 «*sauvage du roi*» Enrico II di Francia, e poi, dopo varie peregrinazioni attraverso le capitali d'Europa, dal 1591 «oggetto» da *Wunderkammer* alla corte parmense di Ranuccio Farnese.

Nativo di Tenerife, nelle Canarie, Gonzalez – come è noto – costituisce il primo e più documentato caso storico di ipertricosi congenita; l'abnorme peluria, che ne copriva quasi interamente le sembianze, accomunandolo – agli occhi dei contemporanei – a un animale da pelliccia, collocava il personaggio, nell'immaginario collettivo, in una dimensione a metà strada tra il ferino e l'umano, facendone dunque l'incarnazione del mito ancestrale dell'«omo salvatico».

La storia di Gonzalez, condan-

nata da siffatta diversità – nonostante la sua raffinata educazione e la consapevolezza della propria dignità – a un'irriscatibile condizione minoritaria, è stata in anni recenti al centro di appassionate quanto scrupolose ricostruzioni, che hanno peraltro messo in luce l'interesse antropologico della sua vicenda biografica, capace di intrecciarsi con le origini della scienza naturalistica e di illustrare – in maniera paradigmatica – la reazione del mondo civilizzato (o presunto tale) di fronte all'alterità (Zapperi 2006, Wiesner-Hanks 2009).

La trasmissione ereditaria di questo carattere genetico segna l'intera discendenza di Gonzalez, che lascia lungo la scia dei suoi spostamenti cospicue tracce figurative: spiccano tra queste il ritratto di una delle figlie di Pedro, Antonietta (circa 1588-?), probabilmente eseguito a Parma da Lavinia Fontana (Château Royal de Blois, inv. 997.1.1; fig. 1. Lebedel-Carbonnel 2008, pp. 51-53, n. 11), prototipo per varie derivazioni più o meno fedeli; e l'immagine del quartogenito Enrico, al servizio del cardinale Odoardo Farnese, inclusa nel ben noto quadro di Agostino Carracci con «Arrigo peloso, Pietro Matto, Amon Nano et altre bestie» (così, impietosamente, l'inventario del 1644 delle raccolte di Palazzo Farnese a Roma), ora nel Museo di Capodimonte a Napoli (inv. Q 369; Pierluigi Leone de Castris, in *La Collezione Farnese* 1994, pp. 109-110).

La concretezza dello sguardo della dama, fermo e penetrante, non lascia dubbi sul fatto che siamo di fronte a un ritratto vero e non immaginario di una delle sorelle Gonzalez: sulla base dello stile del dipin-

to, collocabile tra secondo e terzo decennio del Seicento, forse la stessa Antonietta più avanti negli anni, o la sorella maggiore Francesca (circa 1582-1629); altrimenti – ma l'ipotesi s'accorda meno con l'età mostrata dalla donna – la primogenita Maddalena (circa 1575-circa 1644), l'unica tra le figlie di Pedro, a quanto risulti, ad aver trovato marito. Ai fini dell'identificazione, questo dato però non è di poco conto, dal momento che la rotazione del busto e l'impaginazione leggermente asimmetrica della figura suggeriscono che in origine, al suo fianco, vi fosse un ritratto compagno, nella posizione, cioè, che spetterebbe a uno sposo.

Dispiace non poter attribuire una paternità – e neppure una più esatta collocazione geografica – a questo volto, sebbene tale circostanza, comune a quasi tutti gli altri ritratti dei Gonzalez, ne accresca addirittura l'attrazione misteriosa che esso suscita; mancano però del tutto gli elementi minimi per un esercizio attributivo: la distinguibilità del tipo fisionomico, un'articolata grafia dei panneggi, un ventaglio più ampio di confronti tematici. Certo, la sodezza plastica della figura, la costruzione del torso, la tonalità livida dell'incarnato, così come la resa smaltata – seppur troppo micrografica – della folta criniera, rimandano a un'attitudine proto-naturalistica, sul genere di un Battistello Caracciolo, artista peraltro tra i più 'mobili' della sua generazione nel territorio pensinsulare; ma resta, il riferimento a quest'ultimo, appunto una suggestione indimostrabile e per di più ostacolata dalla schematica semplificazione della veste, per quanto la pista napoletana fosse

in qualche modo già insita nel nome, impossibile, del settecentesco Giuseppe Bonito che accompagnava l'opera nella collezione di provenienza.

Nulla di più ha aggiunto un sondaggio delle fonti inventariati, se non la notizia di un quadro «di testa p(er) alto rapp(resentan)te una donna con la barba con cornice antica dorata» menzionato a Roma nel 1743 nella collezione della marchesa Eleonora Silvestri Fabi (*The Getty Provenance Index® Databases*, doc. I-955, n. 51).

Giuseppe Porzio

Pietro Paolini

Lucca, 1603-1681

2. *Adorazione dei pastori*

1635-1640 circa

Olio su tela, 133 × 119 cm

Provenienza: Lucca, famiglia Mansi

Bibliografia: Borella, Giusti Maccari 1993, p. 193, n. 22; Patrizia Giusti Maccari, in *La pittura a Lucca* 1994, p. 235; Moro 2006, pp. 161-162, fig. 9.

Questa commovente *Adorazione dei pastori*, in perfetto stato di conservazione e ancora dotata della sua imponente cornice originale, di manifattura lucchese, rappresenta – per la sua notevole qualità – un importante recupero per il catalogo di Pietro Paolini, di certo tra i più originali interpreti del naturalismo in Toscana (per un profilo aggiornato sull'artista, la cui unica monografia disponibile [Giusti Maccari 1987] mostra ormai i segni del tempo, si veda Giffi 2014).

Identificabile con «La nascita di Nostro Signore quadro in tela di Gherardo delle Notti» ricordata a fine Ottocento in un inventario della collezione

Mansi a Lucca tra le opere pervenute a quella famiglia con la dote di Camilla Parenzi, andata in sposa a Raffaele Mansi nel 1824 (Borella, Giusti Maccari 1993, p. 217), il dipinto era infatti da tempo conosciuto solo attraverso una riproduzione fotografica.

Collocabile per ragioni formali in prossimità della grande pala con la *Nascita del Battista* (fig. 1), eseguita nel 1637 per la chiesa di Santa Maria Corteorlandini a Lucca e ora nel Museo Nazionale di Villa Guinigi (inv. 87; Giusti Maccari 1987, pp. 114-116, n. 32), la composizione presenta tutti gli elementi caratteristici dell'universo figurativo dell'artista, dal tipo fisionomico del pastore calvo di profilo in secondo piano, ricalcato su un fortunato modello plastico elaborato a Roma da Guido Reni noto come «schiaivo di Ripa Grande» (Giometti 2011, pp. 38-39, n. 11), e assai ricorrente nella produzione paoliniana (si veda per esempio il *Suonatore di liuto*, firmato «Pietro P.», del Museo de arte de Ponce [inv. 61.0217; Giusti Maccari 1987, p. 136, n. 56], o l'altro *Suonatore di piva*, siglato «P. P.», di recente transitato presso Sotheby's, New York, il 4 giugno 2015, lotto 51 [fig. 2]), all'illuminazione notturna, che avvolge la scena in un'atmosfera di arcana poesia; tutti motivi desunti dagli esempi circolanti nell'ambiente caravaggesco romano, che il maestro ebbe modo di conoscere direttamente durante il suo soggiorno nell'Urbe, iniziato – come attestato dalla letteratura e dai dati di stile – sotto la guida di Angelo Caroselli, che vi doveva aver fatto ritorno da Napoli dopo il 1623 (Porzio 2009, p. 171; Rossetti 2010, p. 558). E tuttavia, l'intonazione elegiaca della

luce, che proviene dagli squarci di cielo vespertino, non è riducibile alle convenzioni del cavavaggismo, ma anzi risale più indietro alle origini stesse della lezione di Merisi, e cioè alle sue fonti padane; riflesso evidente dei rapporti intrattenuti dal pittore con Venezia, dove sembra che avesse soggiornato per qualche tempo prima di ristabilirsi a Lucca (Trenta 1822, pp. 137-138) e dove dal 1632 risiedeva il fratello Andrea (Giusti Maccari 1987, p. 21, nota 21). I documenti lucchesi menzionano nelle collezioni private cittadine, sotto il nome di Paolini, altre due redazioni dello stesso soggetto, entrambe a lume di notte: l'una, dispersa, registrata in casa Buonvisi nel 1776 (Giusti Maccari 1987, p. 172, n. 5: «Un quadro bislongo con Natività di Nostro Signore rappresentata in tempo di notte»); la seconda posseduta a metà Ottocento dai marchesi Montecatini, riconosciuta nella tela alquanto guasta – di formato maggiore e probabilmente più tarda – già di proprietà del pittore Arturo Chelini († 1942) e dal 1998 nelle raccolte della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca (ivi, pp. 173, n. 7, 177-178, n. 15; Ead. in *Viaggio nell'arte*, in 2008, p. 29) (fig. 3).

Giuseppe Porzio

Anton Raphael Mengs

Aussig, 1728 – Roma, 1779

3. *Doppio ritratto degli arciduchi Ferdinando (6 maggio 1769-1824) e Maria Anna (21 aprile 1770-1809) d'Asburgo Lorena 1770-1771*

Olio su tela, 75 × 105,5 cm (rifoderata e ritagliata sui quattro lati, con i bordi dipinti e ripiegati)

Provenienza: cardinale Ambrogio Bianchi (1771-1856); vari

proprietari marchigiani
Inedito

Il dipinto, non ricordato dalle biografie di Mengs o da altre fonti, risale al soggiorno fiorentino del pittore svoltosi dal giugno 1770 al gennaio 1771. L'identità dei due bambini è confermata dal doppio ritratto oggi al Prado (fig. 1) che, pur raffigurando gli arciduchi in un atteggiamento e in un raggruppamento differenti, non lascia dubbi circa l'identità dei due bambini, nati a quasi a un anno di distanza l'uno dall'altro. Esistono, inoltre, due disegni preparatori che ritraggono i fanciulli a mezzo busto (fig. 3 e 4), le cui teste tuttavia si riferiscono al ritratto abbozzato piuttosto che a quello finale, mentre il gesto della mano sinistra della principessa Maria Anna richiama il ritratto madrileno. Oltre ai due disegni presi dal vivo, Mengs si era basato, per il colorito e per la carnagione, sui ritratti in pastelli elencati nell'inventario del suo lascito, opere in seguito vendute a Caterina II di Russia e al momento irrintracciabili (Roettgen 1999, p. 574: «Due teste di fanciulli in pastello, rap[resentan]ti due Infanti di Toscana»).

Per poter far luce sullo stato di abbozzo del dipinto in questione, si rende un breve accenno al contesto storico della commissione della quale il ritratto fa parte.

Nel 1769 Mengs, allora *primo pintór de camara* al servizio di Carlo III di Borbone, ottenne un temporaneo congedo dalla corte di Madrid per tornare in Italia al fine di ristabilire la sua precaria salute. Una delle condizioni di questo permesso era che Mengs, per il desiderio del sovrano, si recasse a Firenze e ritraesse la famiglia granducale,

con la quale Carlo era imparentato in virtù del matrimonio di sua figlia Maria Luisa con Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena. Nei quattro anni successivi alle nozze erano già nati quattro figli, dei nipotini italiani che Carlo III, con grande dispiacere, dovette rinunciare a vedere crescere; era perciò compito del suo pittore di corte procurargli i ritratti dei genitori e della loro prole. Arrivato a Firenze all'inizio del giugno 1770, Mengs mise subito mano ai ritratti dei granduchi. Nonostante questi fossero allora in procinto di partire per Vienna, il pittore fu in grado di presentare i ritratti compiuti già il 30 settembre 1770 a Palazzo Pitti (Roettgen 2003, p. 532). Subito dopo, intraprese i ritratti degli arciduchi, che pare fossero completati nei quattro mesi trascorsi nel capoluogo toscano fino alla partenza di Mengs per Roma, nella seconda metà del febbraio 1771. L'intera serie, consistente in cinque dipinti, fu inviata a Madrid, dove tuttora è conservata.

La decisione di unire i due figli più giovani in un doppio ritratto era forse dovuta alla premura di completare il lavoro nel poco tempo a sua disposizione, così come confermato anche dalla fattura meno curata del ritratto madrileno, sicuramente l'ultimo della serie a essere eseguito. Ad agevolare tale scelta era stata però la tradizione ritrattistica della casa d'Asburgo, che in precedenza, sull'esempio del celebre ritratto dei figli maggiori di casa Stuart realizzato da Anthonis van Dyck, aveva già adottato per gli arciduchi in tenera età la tipologia del doppio ritratto. Nel caso in esame, comunque, appariva più appropriata la scelta di ritratti singoli per la primogenita Maria Teresa

(1767-1827) e il primogenito Francesco (1768-1835), erede al trono imperiale (fig. 2). Al secondogenito Ferdinando spettò invece, nel 1790, la successione del padre come granduca di Toscana, svolta nient'affatto prevedibile nel 1770, che spiega forse la rinuncia ad ogni accenno al suo futuro ruolo da regnante. Nel ritratto madrilenno, in cui indossa un abito lungo, sono innanzitutto la catena e la croce del Tosone d'oro ad indicare il suo superiore rango di erede maschile.

Sembra che l'esecuzione di questo abbozzo sia precedente al ritratto madrilenno, e ciò non solo sulla base dei disegni preparatori, ma anche per la sua stessa impostazione, che non tiene conto del fatto che in quel momento la piccola Maria Anna difficilmente fosse già in grado di reggersi in piedi, mostrando così un'autonomia tale da suggerire un'età maggiore di quella effettiva. È dimostrato da un altro caso (Roettgen 1999, p. 255, n. 184) quanto Mengs fosse sensibile alla resa precisa dello stato reale dello sviluppo fisico degli infanti; è perciò legittimo supporre che egli decise di sostituire il primo ritratto, nonostante suo stato avanzato di esecuzione, con una composizione più rispondente all'età della bambina. Poiché l'età dell'arciduchessa Maria Anna non superava ancora i dieci mesi, come evidenzia il ritratto madrilenno in cui ella è seduta in un seggiolone (fig. 1), proprio questa circostanza dovette essere uno dei principali motivi del ripensamento compositivo, messo così bene in evidenza dal ritratto incompiuto. La correzione riguarda anche Ferdinando, che nella prima versione indossa un abito rosato di seta con una sciar-

pa bianca che lo avvolge in vita, mentre tiene in mano un grande cappello nero con una piuma sempre di color rosato, una foggia che lo distingue come erede maschio. Nonostante la raffinata fattura di questo «abito da bebè», l'abbigliamento di per sé appare però poco adatto al suo rango, assomigliando piuttosto a un costumino da carnevale. Il colletto di tulle increspato avrebbe inoltre reso difficile – ove mai fosse stata già prevista – l'aggiunta della catena del Tosone d'oro. Questo attributo, assieme al vestito lungo e impreziosito indossato nel ritratto madrilenno (secondo il costume diffuso di vestire i maschi ancora in fasce con abiti femminili), conferisce indubbiamente un carattere più consona al suo stato dinastico. In conclusione, pare che l'abbandono della prima versione fosse dovuto allo squilibrio venutosi a creare nell'apparenza fisica dei due bambini, e in più alla necessità di rispettare il decoro imposto da un ritratto ufficiale, che doveva dar conto sia della differenza di sesso sia dell'alto rango, simboleggiato – in entrambe le soluzioni – dalla sedia dorata e dal drappo rosso. Segnalare la differenza d'età in due soggetti sotto i due anni era alquanto complicato, specie quando si trattava di persone di alto livello sociale. Anche Van Dyck si era trovato in una simile difficoltà al momento di ritrarre, nel 1635, i figli di Charles I Stuart, così come testimoniato dal suo epistolario (Larsen 1980, p. 114).

La possibilità di osservare da vicino un dipinto lasciato incompiuto da Mengs è una circostanza piuttosto rara per l'opera del pittore. Tra i pochi casi documentati spiccano i ritratti del duca d'Alba (Roettgen 1999,

nn. 188 e 189), abbandonato a causa di una spaccatura del supporto, e della duchessa de Huescar (Roettgen 1999, n. 263), la cui prima versione, lasciata incompleta forse per analoghe ragioni, è apparsa sul mercato nel 2010. A differenza di questi ultimi, nell'esemplare in esame le parti pittoriche maggiormente rifinite sono gli intagli della sedia e i volti, il cui grado di avanzamento corrisponde a quello degli altri due ritratti; mancano invece, quasi del tutto, le mani. Gli abiti, nell'abbinamento tra un rosato e un verde rame piuttosto acceso, formano un insolito accordo cromatico. Altrettanto particolare è il raffinato accostamento del rosato al rosso carminio della sedia e della tenda. La tavolozza di questo ritratto incompiuto permette, inoltre, di osservare la tecnica lavorativa di Mengs, che conferma quanto l'artista aveva scritto a proposito delle varie fasi del colorire i ritratti nelle *Lezioni pratiche di pittura*: «[Riflessione V] per dipingere il ritratto, è incontrastabile che la testa e le carni sono le cose principali: onde bisognerà incominciare a disporle le prime ed osservare allora quale colore le domini» (Azara, Fea 1787, p. 263). La mancanza di sfumature, specie nell'abito dell'arciduchessa Maria Anna, dimostra l'assenza di qualsiasi rifinitura, mentre il lavoro sui visi appare già piuttosto avanzato. Nella parte inferiore a sinistra, dove il quadro è rimasto a livello di imprimitura e, di conseguenza, privo di colore, probabilmente avrebbe dovuto figurare un drappo di velluto intessuto di ermellino simile a quello che occupa l'angolo inferiore destro del dipinto madrilenno.

In origine le dimensioni del dipinto dovevano corrispon-

dere al ritratto madrilen, che misura 147 × 96 cm. Come si evince dalla presenza di pittura sui quattro bordi ripiegati, la riduzione della tela ha interessato tutti e quattro i lati, ma in particolare la parte inferiore e quella superiore, visto che gli altri due ritratti della serie misurano in altezza 144 cm, mentre la loro larghezza varia da 97 ai 105 cm. Tale decurtazione dovette servire – per quanto possibile – a occultare la sua condizione di «non finito». Prima del recente restauro, la zona incompleta del dipinto era coperta da un'integrazione posteriore, facilmente rimovibile, che riprendeva le linee della sedia e del fondo. Tale intervento ha restituito alle immagini dei due fanciulli una spontaneità e vivacità sorprendenti, una naturalezza, libera dalle costrizioni della posa, che manca ai ritratti finiti.

Probabilmente il dipinto fu portato via dallo studio di Mengs già prima della sua morte, dal momento che non è registrato nell'inventario del suo lascito (Roettgen 1999, pp. 561-572). Data la provenienza marchigiana del dipinto, si può ipotizzare che Mengs lo avesse dato in dono alla sua figlia Maria Caterina Geltrude, la quale nell'autunno 1778 sposò il nobile Pasquale Antonio De Angelis da Ancarano, in provincia di Ascoli Piceno.

Steffi Roettgen

Domenico Conti Bazzani
(attribuito a)

Mantova circa 1742 – Roma 1817

4. Ritratto di Teresa Bandettini e Vincenzo Guinigi (?)

circa 1793

Olio su tela, 289 × 199,5 cm

Provenienza: Bologna, famiglia Hercolani

Inedito

Nel magnifico doppio ritratto, ambientato in un aulico interno di gusto classico, il personaggio femminile è con ogni probabilità Teresa Bandettini (Lucca, 1763-1837), celebre e acclamata poetessa. La fisionomia coincide con quella tramandata dai suoi ritratti documentati, uno del romano Pietro Labruzzi (Roma, Biblioteca Angelica; Pericoli Ridolfini 1960, fig. a p. 12) e l'altro, di ben diverso livello, dovuto ad Angelica Kauffmann (Düsseldorf, Kunstmuseum; una seconda versione è a Lucca, nelle collezioni della locale Cassa di Risparmio, fig. 2), nel quale è ritratta, secondo le parole stesse della Kauffmann, «con ghirlanda di edera in atto grazioso di recitare, vestita con panni all'antica in guisa di musa», donato alla Bandettini dalla pittrice medesima nel marzo del 1794. Entrambi furono eseguiti in occasione dell'ingresso della poetessa in Arcadia come forse anche quello, recentemente reso noto, di Gaspare Landi oggi conservato a Lucca, nel Museo Nazionale di Palazzo Mansi (fig. 3; C. Casini, in *Lo stato dell'arte* 2015, p. 208, n. 64), molto somigliante anche se meno idealizzato nella regolarità dei lineamenti.

Apprezzata da Monti, Alfieri e Parini, Teresa Bandettini fu accolta in Arcadia il 2 marzo 1794 con il nome pastorale di «Amarilli Etrusca». Il nome Amarilli, il cui significato etimologico è «la splendente», è attribuito a diversi personaggi femminili della poesia latina: il più famoso è forse quello cantato da Virgilio nelle *Bucoliche*, mentre l'attributo Etrusca si riferisce alle origini toscane della donna. Più problematica l'identificazione del personaggio maschile, indubbiamente il committente

del dipinto, le cui dimensioni dichiarano un evidente carattere celebrativo. Il consorte di Teresa, Pietro Landucci, da lei sposato nel 1789, sembra fosse di mezzi modesti e non particolarmente versato in campo poetico; appare perciò difficile riconoscerlo nell'elegante gentiluomo che col gomito destro si appoggia al basamento dell'*Apollo del Belvedere* e con la sinistra porge alla donna un volumetto. Si potrebbe trattare di un suo compatriota, il nobile lucchese Vincenzo Guinigi, estimatore del suo talento, che nel 1792 la spinse ad abbandonare l'attività di danzatrice che l'aveva resa famosa fin dall'età di sedici anni, persuadendola a dedicarsi totalmente alla poesia, come ricordano concordemente biografi contemporanei quali Luigi Rossi e Giuseppina Poggiolini. Il dipinto potrebbe alludere elegantemente a questo particolare momento di svolta nella vita della poetessa, non ancora laureata arcade e perciò priva dei tradizionali attributi della lira, della penna e del serotino di alloro o di edera, presenti invece negli altri ritratti, ma destinata a fama sicura.

Il dipinto è densissimo di riferimenti alla figura della Bandettini. La statua dell'*Apollo del Belvedere* poggia su una base decorata da un bassorilievo raffigurante la danza delle Ore, trasposizione scultorea dell'affresco di Guido Reni nel palazzo Rospigliosi Pallavicini. Sembrerebbe, questa, un'allusione alla pregressa carriera di danzatrice dell'effigiata, carriera anch'essa però posta sotto la tutela del dio (nel dipinto reniano le Ore accompagnano il carro del sole guidato da Apollo) cui la donna rende omaggio disegnando la scultura del Belvedere. Va detto che i biografi non

menzionano sue doti nel campo della grafica, ma forse l'amicizia con la Kauffmann le aveva fornito qualche rudimento di disegno. Gli emblemi di Apollo e di Minerva, la corona di alloro e l'egida con la Gorgone scolpiti sull'alto plinto, il trattato *Del Sublime* dello pseudo-Longino posto ai piedi di Apollo sottolineano uno degli aspetti più lodati dai contemporanei, ossa la capacità di Amarilli di cimentarsi non soltanto nell'improvvisazione poetica secondo l'uso arcadico, ma di misurarsi nei generi 'virili' della poesia epica e di quella tragica.

Stilisticamente, il dipinto si colloca agevolmente nell'ultimo decennio del Settecento, cui rimandano ad evidenza anche la foggia degli abiti e delle acconciature. Merletti, velluti, sete e gemme sono resi con vivida evidenza, in un raggiunto equilibrio tra rapidità di stesura e analisi dei dettagli. Tra i ritrattisti allora attivi a Roma, dove il dipinto fu eseguito e cui rinvia anche l'ambientazione, il candidato più convincente per questo capolavoro è il mantovano Domenico Conti Bazzani, attivo stabilmente a Roma dal 1770 fino alla morte, la cui produzione nota sta raggiungendo una certa consistenza grazie in particolare agli studi di Stefano l'Occaso. I caratteri già rilevati nei suoi ritratti, come la tangenza con la raffinatezza e la distaccata naturalezza di analoghe prove di Anton von Maron – allora in piena attività – e un certo accento francese alla Vigée-Lebrun sono qui resi più evidenti dalla sensibilità del tocco. Il pittore inoltre si era già cimentato nella resa delle opere di scultura nei suoi dipinti con il grande *Ritratto di Antonio Canova nel suo studio*, del 1793 (fig. 1), e nei chiaroscuri di Vil-

la Taverna a Frascati (Guerrieri Borsoi 2012, p. 179, fig. 64) uno dei quali raffigura le danzatrici Borghese: proprio il bassorilievo che Guido Reni aveva tenuto presente per suo Carro del sole e che qui compare come basamento per la statua di Apollo, a concludere armonicamente il percorso – tra danza e poesia – di Amarilli.

Liliana Barroero

Vincenzo Camuccini

Roma, 1771 – 1844

5. *Studio di gamba e delle braccia di San Giuseppe per la Presentazione al Tempio*

1805-1806

Olio su tela, cm 120,5 × 112,5
Provenienza: Cantalupo in Sabina, Palazzo Camuccini, collezione barone Vincenzo Camuccini

Inedito

6. *Studio delle mani della mano sinistra di Simeone e delle mani giunte della Vergine per la Presentazione al Tempio; studio di Angelo in volo per il Miracolo di San Francesco di Paola*

1805-1806 e 1825-1830

Olio su tela, 127 × 91 cm
Provenienza: Cantalupo in Sabina, Palazzo Camuccini, collezione barone Vincenzo Camuccini

Inedito

I due oli su tela qui illustrati sono rappresentativi dell'accurato processo creativo con cui il pittore neoclassico Vincenzo Camuccini perveniva al compimento delle sue opere, in particolare dei grandi dipinti di storia. Si tratta di alcuni studi preparatori pertinenti a due vaste tele di soggetto religioso: la *Presentazione al Tempio* dipinta nel 1803-1806 per la cappella del Rosario nella chiesa di San Giovanni in Canale a Piacen-

za (figg. 1, 3) e la pala con il *Miracolo di san Francesco di Paola*, realizzata circa vent'anni più tardi per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Paola a Napoli (fig. 2). Al primo dipinto appartengono quattro dei cinque studi che trovano posto nella coppia di oli: le mani e la gamba sinistra di San Giuseppe nel primo dei due, la mano aperta di Simeone e le mani giunte della Vergine Maria nella parte inferiore del secondo dipinto. L'angioletto che occupa la parte superiore di questo secondo olio, invece, è da riferire al *Miracolo di san Francesco di Paola* e si trova oggi unito agli altri studi, di tanti anni precedenti, molto probabilmente a seguito di un assemblaggio effettuato a posteriori. Gli scampoli di tela su cui l'artista aveva originariamente realizzato gli studi, furono infatti giuntati per ottenere un'unica opera dalle dimensioni più ampie e dignitose. L'assemblaggio fu forse realizzato dallo stesso Camuccini, come sembra attestare la qualità omogenea delle pennellate le quali, riprendendo la stesura preesistente, consentono una perfetta mimesi della giunzione, visibile solo ad un esame ravvicinato della superficie.

Questa impreveduta unione di modelli relativi a fasi tanto distanti della produzione del pittore consente un paio di riflessioni. A proposito del processo creativo, si noterà come l'articolato iter preparatorio seguito dall'artista, in cui ogni dettaglio era accuratamente meditato, a garanzia di un controllo assoluto sul risultato definitivo, rimase invariato negli anni. Prima infatti di procedere alla redazione della tela definitiva, Camuccini studiava con grande minuzia ogni par-

icolare della composizione. Ai primi disegni per fissare l'idea seguivano studi particolareggiati dei singoli personaggi, chiaroscurati e lumeggiati; una fase che spesso terminava con la redazione di un cartone in scala 1:1. La successiva trasposizione sulla tela definitiva era confortata dalla esecuzione di piccoli studi a olio di alcuni dettagli, come quelli illustrati qui, con i quali il pittore valutava gli effetti della luce e le tonalità del colore. Ma soprattutto il confronto consente di cogliere l'evoluzione dello stile dell'artista nel tempo; si osserva infatti il passaggio da una pittura nitida e levigata, come quella delle mani di Simeone e della Vergine, dove una luce tagliente in stile davidiano contribuisce a disegnare le forme, alla rapida pittura di tocco ravvisabile nell'angioletto, dalla fattura molto più sommaria e dai passaggi di luce più morbidi e sfumati. Il braccio sinistro dell'angelo è lasciato allo stadio di primo abbozzo, mentre il resto della figura è stata condotta dall'artista ad un maggiore grado di finitezza, pur nella sostanziale sommarietà di cui si è detto. Tale cambiamento nella fattura pittorica rifletteva, come osservava già Hiesinger (1978, p. 307), il graduale evolvere dello stile di Camuccini verso un misurato neoclassicismo, ravvisabile proprio a partire dai dipinti degli anni Venti, come il *Miracolo di san Francesco di Paola*. Il confronto tra quest'ultima opera e la *Presentazione al tempio* rivela infatti, nella tela napoletana, la ricerca di una maggiore dinamicità, sia negli atteggiamenti dei personaggi sia nel taglio della composizione, più vicino alle pale barocche, pur nel costante controllo dei gesti e delle

espressioni. Entrambe rivelano tuttavia la fonte essenziale dello stile di Camuccini, ovvero lo studio dei maestri del Rinascimento, in particolare Raffaello e Michelangelo, e della statuaria classica.

La *Presentazione al Tempio* rappresenta una delle opere più importanti e più riuscite della prima maturità dell'artista. La sua realizzazione avviene in un clima di amichevole competizione con il collega Gaspare Landi, incaricato di dipingere, per la stessa cappella, una *Salita al Calvario* di identiche dimensioni (cm 680 × 720). L'accostamento delle due opere, che nella Pasqua del 1806, prima della partenza per Piacenza, vennero esposte al pubblico al Pantheon, è l'occasione per mettere a diretto confronto due linee di ricerca che, nella Roma di primo Ottocento, procedevano parallele l'una all'altra, ben distanti tra loro: il meditato classicismo di Camuccini, profondamente radicato nella più nobile tradizione romana, e il morbido colorismo del piacentino Landi, derivato invece dall'impostazione naturalistica veneziana e più in generale nord italiana. L'impianto classico dell'opera di Camuccini è dovuto alla monumentalità statuaria delle figure, avvolte in panneggi dalla consistenza quasi marmorea, distribuite con calibrato pause all'interno del grandioso spazio del tempio di Gerusalemme, identificato dalle caratteristiche colonne a spirale. Il nitido tratto con cui sono delineate, la luce che inonda Simeone nell'atto di predire il futuro del bambino Gesù, il brillante colorismo sono tutti tratti che contribuiscono a quel «certo grande» che lo stesso Camuccini riconosceva come il miglior pregio di questo dipinto

(Falconieri 1875, p. 96).

Il *Miracolo di san Francesco di Paola* è invece realizzato da Camuccini su richiesta di uno dei suoi committenti più assidui, Ferdinando di Borbone, I re delle Due Sicilie, per l'omonima chiesa, costruita in forme grandiose a partire dal 1817 per celebrare la restaurazione del potere monarchico, dopo gli anni del dominio napoleonico. L'opera, realizzata tra il 1824 e il 1830, raffigura san Francesco di Paola nell'atto di risuscitare il nipote Nicola, figlio della sorella Brigida. Come si diceva, il dipinto ha un'impostazione che risente di tante pale d'altare del classicismo seicentesco, dai Carracci a Domenichino, con gruppi di figure a far da coro all'evento miracoloso che si svolge al centro, sullo sfondo della monumentale architettura e sotto lo sguardo divino degli angeli. Tale impianto si fonde alla immancabile ripresa di pose e modelli cinquecenteschi, come le figure dei genitori del ragazzo resuscitato, o la statua di Madonna col bambino sullo sfondo, di inequivocabile sapore raffaellesco e michelangiolesco. Di quest'opera Camuccini eseguì, oltre ai disegni e a diversi bozzetti a olio, anche «al vero ed a pezzi, i cartoni di quasi tutte le figure» (Falconieri 1875, p. 144). Il modello dell'angioletto qui illustrato rappresenta dunque uno dei pochi studi superstiti per questa importante opera della maturità dell'artista.

Federica Giacomini

Vincenzo Camuccini

Roma, 1771 – 1844

7. *Studio del braccio di Cristo e della gamba di un soldato per la Conversione di San Paolo*
1830-1835

Olio su tela, 126,5 × 112,5 cm
Provenienza: Cantalupo in Sa-

bina, Palazzo Camuccini, collezione barone Vincenzo Camuccini
Inedito

8. *Studio della testa di un soldato e della testa e di un braccio di un cherubino per la Conversione di San Paolo*

1830-1835

Olio su tela, 119,5 × 89,5 cm
Provenienza: Cantalupo in Sabina, Palazzo Camuccini, collezione barone Vincenzo Camuccini
Inedito

9. *Studio del torso e del braccio sinistro di Cristo per la Conversione di San Paolo*

1830-1835

Olio su tela, 120,5 × 136,5 cm
Provenienza: Cantalupo in Sabina, Palazzo Camuccini, collezione barone Vincenzo Camuccini
Inedito

La notte del 15 luglio 1823 un terribile incendio devastò l'antica basilica di San Paolo fuori le mura, l'unica, tra le quattro basiliche maggiori di Roma, che era riuscita fino ad allora a conservare quasi intatti il suo impianto paleocristiano e gli arredi e i decori di epoca medievale. La ricostruzione partì subito, dando luogo ad un acceso, anzi aspro dibattito tra gli eruditi e gli architetti del tempo sulla opportunità di ricostruire la basilica nelle sue antiche forme o piuttosto edificare un tempio dal disegno tutto nuovo (Pallottino 1995). Il 18 settembre 1825 un chirografo di Leone XII dettò i principi a cui si sarebbe ispirata la ricostruzione, che avrebbe dovuto riproporre fedelmente quanto perduto. Dopo quella data è dunque plausibile che si cominciasse a pensare anche alla decorazione

pittorica da realizzare, una volta compiuta la ricostruzione, all'interno del nuovo edificio. È in questo contesto che matura la commissione a Vincenzo Camuccini della tela raffigurante la *Conversione di san Paolo*, da collocare sull'altare del transetto sinistro della chiesa, e alla quale si riferiscono i tre studi qui esposti. La vasta tela, che inizialmente avrebbe dovuto avere dimensioni ancora maggiori delle attuali (circa m 3 × 6), venne assegnata a Camuccini dallo stesso pontefice, insieme ad un'altra opera destinata alla basilica ricostruita, l'*Assunzione della Vergine*, a cui l'artista rinunciò, anche a causa dell'ostilità manifestata nei suoi confronti dall'ambiente artistico romano, e affidata al più giovane Filippo Agricola (Falconieri 1875, p. 199).

La tela era senz'altro in corso di realizzazione nell'ottobre del 1833 quando fu visitata nello studio del pittore dal pontefice in persona, Gregorio XVI (*Collezione degli articoli* 1843, p. 66), e risulta compiuta nel dicembre 1835 (fig. 2), quando la Commissione deputata alla riedificazione della basilica ostiense dispose il pagamento in favore dell'artista di 300 luigi d'oro, a saldo dei 600 pattuiti (Falconieri 1875, pp. 211-12). Il dipinto ebbe dunque una gestazione quasi decennale, testimoniata da numerosi disegni, bozzetti e studi preparatori, tanto a matita quanto a olio; tra questi, i tre qui presentati, di elevata qualità e di innegabile, peculiare bellezza, si riferiscono a una fase pressoché terminale del procedimento creativo. Oltre all'abbozzo a olio e ai disegni pubblicati da Gianna Piantoni (1978, pp. 84-88), esiste di questa composizione anche un altro modello a olio, più rifinito

(fig. 1; Serenella Rolfi, in *Quadriera* 1999, pp. 38-39; *Maestà di Roma* 2003, p. 457; Verdone 2005, p. 119), e uno studio della testa di san Paolo, esposto da Carlo Virgilio nel 2009 (Federica Giacomini, in *Quadriera* 2009, pp. 66-67). L'analisi di questo materiale preparatorio, abbondante sebbene certo non completo, consente di seguire le fasi del processo creativo caratteristico di Camuccini; egli, dopo i primi studi su carta per fissare l'«idea», passava a un primo, sommario abbozzo dell'opera, che era via via definita, anche con ulteriori disegni. Una volta stabilita la composizione, che non veniva più modificata se non per minuti dettagli, il pittore procedeva a studi particolareggiati, a matita come a olio, dei diversi personaggi, che venivano scomposti – come attestano proprio gli oli qui presentati – fin nei singoli elementi anatomici. Si trattava, in questi ultimi casi, di studi condotti non per verificare pose ed espressioni, già stabilite, bensì per valutare gli effetti del colore e della luce. Sulla preparazione grigia, l'artista tracciava un abbozzo a matita, quindi applicava il colore fino a raggiungere il grado di finitezza che gli era sufficiente a valutare l'effetto, senza spingersi cioè alla levigata compiutezza dell'opera definitiva. Le pennellate che rivelano il ductus pittorico, la preparazione del fondo che traspare al di sotto del colore, la stesura rapida e sommaria, contribuiscono a quella freschezza che è tipica degli abbozzi, qui ravvisabile in particolare nel dettaglio del braccio sinistro di Cristo, di ovvia ascendenza michelangiolesca, ma anche nello stupendo braccio destro, inondato dalla luce, il cui bagliore risalta per contrasto con la gamba scura

del soldato, ed esso accostata con la piena libertà che derivava proprio dall'uso funzionale che questi studi rivestivano. Lo *status* di materiali di studio di questi pezzi – confermato dal disinvolto trasparire, al di sotto della preparazione, dei segni a matita di precedenti abbozzi, sommariamente ricoperti dalla stesura grigia – non impediva loro di acquisire una propria autonomia estetica, assecondata dal potere evocativo tipico del frammento: isolato dal suo contesto, dunque libero dal vincolo del significato, dalla funzionalità al contenuto narrativo, il brandello anatomico si fa pura forma e colore, in questo rivelando una imprevidenza modernità. A questo proposito, va osservato che talvolta alcuni di questi studi, eseguiti dall'artista su scampoli di tela di piccolo formato, sono stati cuciti insieme a formare tele di dimensioni più ampie e dignitose. È questo il caso della testa del soldato e del busto di angioletto, dipinti originariamente molto piccoli, in seguito uniti – forse dall'artista stesso, o al più tardi da suo figlio Giambattista – e dotati di un'ulteriore striscia di tela laterale allo scopo di bilanciare l'effetto dell'inedito assemblaggio. Le giunture sono mascherate da veloci tocchi di pennello perfettamente mimetizzati e, all'occorrenza, da riprese del grigio del fondo.

Al momento della redazione dell'opera in grande, dunque, tutto era esattamente e minuziosamente previsto, sebbene sia probabile che studi di dettaglio come questi fossero realizzati dall'artista proprio durante le fasi di esecuzione della tela. Il risultato finale è un'opera erudita, che, come spesso è stato osservato in Camuccini, irrigidisce la freschezza de-

gli studi in un serrato controllo delle forme e del disegno, per assumere, in ossequio ai canoni della pittura di storia, il tono ritenuto appropriato alla sua destinazione ufficiale.

Finalmente collocata nel transetto della basilica ostiense nel 1840, la *Conversione di san Paolo* fu accolta con freddezza dall'ambiente artistico romano, dove correnti puriste e primi fermenti romantici avevano ormai relegato in un passato superato il paludato classicismo dell'anziano Camuccini. La calibrata regia nella distribuzione delle figure; l'artificioso utilizzo di diagonali per creare concitazione e movimento; l'accentuata espressività dei personaggi, ognuno dei quali manifesta con conveniente enfasi i propri sentimenti di stupore e spavento; la citazione dei grandi maestri – il Cristo michelangiolesco come il giovane palafreniere di raffaellesca memoria – sono tutti elementi che appartenevano ad un modo retorico e intellettuale di concepire un'opera d'arte, l'opposto, come sapeva bene lo stesso Camuccini, della ricercata essenzialità di forme ed espressioni professata in quegli anni dalle più aggiornate correnti nazarena e purista.

Federica Giacomini

Peter Rittig

Coblenza, 1789 – Roma, 1840

10. *Papa Paolo III Farnese visita Michelangelo nel suo studio* 1834

olio su tela, 109 × 138 cm

Provenienza: Roma, collezione von Lützow, collezione Cardelli
Bibliografia: Geller 1961, p. 32, fig. 22; Susinno 1991, p. 424, tav. 609; Giovanna Capitelli, in *Quadreria* 2004, n. 28, pp. 39-40; Anna Sophie Frasca-Rath, in *Der Göttliche* 2015, p. 119.

Menzionato con toni elogiativi e descritto con dovizia di dettagli dallo storiografo e collezionista Athanasius von Raczynski nella sua monumentale *Histoire de l'art moderne en Allemagne* (1841), il dipinto fu eseguito a Roma nel 1834 per il conte Rudolf von Lützow (1788 – 1858), ambasciatore straordinario del Re di Prussia presso la Santa Sede. Quest'ultimo era un'influente figura della comunità tedesca a Roma, membro onorario dell'Accademia di San Luca, cui nel 1831 l'abate Misirini dedicava la sua *Intera collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal cav. Alberto Thorvaldsen*. Il conte von Lützow sarebbe anche stato, nel 1835, l'acquirente della prima traduzione marmorea della *Flora* di Pietro Tenerani (Stefano Grandesso, in *Maestà di Roma* 2003, p. 395). Dalla collezione del conte von Lützow il dipinto pervenne agli eredi Cardelli, nella cui dimora romana lo segnalò Hans Geller nel 1961 (p. 32, fig. 22; pubbl. in Susinno 1991, p. 424, tav. 609; riprodotto in *Maestà di Roma* 2003, p. 635, ed esposto in *Der Göttliche* 2015, con scheda 20 di Anna Sophie Frasca-Rath, p. 119). Il successo dell'opera e la circolazione della sua composizione furono garantite nell'Ottocento dalla litografia eseguita dalla stamperia romana Battistelli (von Raczynski 1841, p. 314), di cui si conserva un esemplare colorato a mano recante un'iscrizione apposta in calce dallo stesso pittore che segnala la data di esecuzione del dipinto (Roma, Calcografia Nazionale, cfr. Sabina Gnisci, in *Franz Ludwig Caetl* 1996, p. 57, n. 54). Considerata da von Raczynski «una delle opere meglio riuscite» di Peter Rittig, la tela raffigura la visita di

Papa Paolo III Farnese all'atelier di Michelangelo a Roma in via Marforio, nei cui ambienti sono fantasiosamente disposti alcuni capolavori dell'artista toscano.

S'individuano sulla parete di fondo il cartone per il profeta Geremia della volta sistina, in primo piano a destra il cartone per il gruppo centrale del Giudizio Universale, in controlice in posizione mediana la statua del Mosè, e in posizione centrale il gruppo della Pietà del Vaticano, curiosamente interpretato in senso purista.

Michelangelo è raffigurato in ginocchio mentre mostra al Santo Padre la planimetria e il modello della Basilica di San Pietro. Secondo von Raczynski i personaggi presenti alla scena sono da identificarsi con: «Giovanni Maria del Monte, più tardi papa (Giulio III), Sansovino, favorito di Paolo III, Marcello Cervini da Monte Pulciano (poi Marcello II), Giovan Pietro Carafa (poi Paolo IV), Alessandro Farnese, Odoardo Farnese e Ottavio Farnese, duca di Parma». Per il soggetto – teso a esaltare la fama dell'artista rinascimentale, ricordando gli omaggi che gli furono tributati dai maggiori personaggi del suo tempo – e per la pregevole qualità dell'esecuzione, l'opera costituisce una delle prime significative testimonianze pittoriche del rinnovato culto ottocentesco per Michelangelo, inaugurato da William Otley in Inghilterra nei primi anni del secolo e successivamente documentato da una vasta produzione di dipinti (Pinto 1974, pp. 110 – 111, ma anche la tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte, Unical, di Jessica Calipari), di incisioni di traduzione (Fusco 1991), nonché dalla serie di nuove biografie a

lui dedicate da Quatrèmere de Quincy e da Alexandre Dumas (*Michelangelo nell'Ottocento* 1996). dipinto di Rittig è inoltre prezioso esemplare di un genere anedddotico che privilegia il piccolo e medio formato il cui 'tipo' – inaugurato a Parigi all'inizio del XIX secolo da Nicolas-André Monsiau con la *Morte di Raffaello* (Salon del 1804) e da Pierre-Nolasque Bergeret con *Gli Onori resi a Raffaello dopo la sua morte* (Salon del 1806) – fu portato al successo da Ingres nel 1818 con i due piccoli dipinti eseguiti per il conte Blacas, fra cui *Leonardo muore tra le braccia di Francesco I* (Sisi, Spalletti 1984; Bättschmann 1997, pp.78 – 81, si vedano ora anche *L'invention du passé* 2014^a e *L'invention du passé* 2014^b) e da Horace Vernet nel 1833 con il suo *Raffaello in Vaticano*, realizzato non a caso a Roma. Nel circuito nazareno romano, a cui Rittig appartiene, le nostalgiche ricostruzioni della vita degli artisti, d'ispirazione francese, procedevano di pari passo con la produzione storiografica sulle vite degli artisti, tanto che l'opera qui presentata va necessariamente posta in relazione con *Bramante presenta Raffaello al papa Giulio II* (data-bile al 1836 circa, ora a Copenaghen, Thorvaldsens Museum) di Johannes Riepenhausen, derivazione pittorica da una delle dodici tavole incise raffiguranti la vita di Raffaello pubblicate dallo stesso nel 1833 (Hermann Mildener, in *Künstlerleben in Rome* 1991, p. 546, n. 4.42). Lo stesso soggetto di questo dipinto ricorre, variato, in un'opera di Cherubino Cornienti, eseguita per il marchese Busca nel 1848 (comunicazione di Jessica Calipari). Originario di Coblenza, ma educatosi a Parigi tra il 1808 e il

1816 presso l'Ecole des Beaux-Arts e nello studio di Jacques Louis David, Peter Rittig si trasferisce a Roma nel 1817, dove entra in contatto con la cerchia degli artisti nazareni e stringe un'amicizia molto intensa con il pittore Franz Horny con cui condivide l'alloggio tra il 1817 e il 1819.

Rittig partecipa attivamente alla vita artistica romana, prendendo parte alle maggiori iniziative espositive cittadine: nel 1818 è presente ai festeggiamenti per l'arrivo a Roma del principe ereditario Ludovico di Baviera, l'anno successivo alla mostra organizzata dal gruppo tedesco in Palazzo Caffarelli in occasione del soggiorno di Francesco I. Nel 1822 un suo grande dipinto è esposto negli appartamenti di Jacob Salomon Bartholdy; nel 1829 risulta fra i fondatori della Società Amatori e Cultori di Belle Arti presso la cui sede espone regolarmente negli anni '30 (Sattel 1991; Sabina Gnisci, in *Franz Ludwig Catel* 1996, pp. 53 – 54, n. 42; da ultimo Suhr 2012), nel 1834 abita ancora in Via Margutta 60, dove Brancadoro lo segnala ai possibili acquirenti come 'pittore di storia', nel 1839 sue opere sono esposte alla mostra degli artisti tedeschi allestita a Roma in occasione della visita del Granduca ereditario di Russia (von Raczynski 1841, p. 334).

Giovanna Capitelli

Francesco Bergametti, Giuseppe Rillosi, Giovanni Scaramuzza, Enrico Scuri, Giacomo Trécourt, Luigi Trécourt

11. *Teste* (dalla *Selezione dei neonati spartani*)

1840

Olio su tela, 52 × 76 cm

Provenienza: Milano, collezione privata

Bibliografia: De Vecchi 1973, p. 9, n. 15; Mangili 1991, pp. 106-107, 114-115, 183, 187-188, docc. 212, 214, 226, 232-233; Mangili 1995, pp. 494, 498, 528, n. 68; Mangili 2002, pp. 193, 198-199.

La tela ha fatto la sua prima comparsa pubblica in una mostra dedicata alla produzione del principiante Giovanni Carnovali detto il Piccio (De Vecchi 1973). Nell'occasione, è stata presentata come autografa di Giuseppe Diotti, maestro del giovane all'Accademia Carrara di Bergamo, e come preparatoria di un quadrono storico non precisato. In realtà, fu realizzata a più mani da allievi della stessa scuola, chiamati a riproporre, con fedeltà, alcuni dettagli tra i più significativi della *Selezione dei neonati spartani* appena portata a termine dal cattedratico. La velatura di grigio sfumato, che uniforma il campo intorno alle singole estrapolazioni, lascia affiorare parti del disegno d'impostazione, generalmente più esteso rispetto alla definizione finale a olio. Così come fa trasparire, al piede di ciascun saggio, il nome a penna dell'esecutore: «Scaramuzza», primo in alto a sinistra; «Rillosi», secondo a seguire; «Scuri», terzo a seguire; «Bergametti», primo in basso a sinistra; «Trecourt G.[iacomo]», secondo a seguire; «Trecourt Luigi», riferito alle due teste conclusive. Sarebbe infatti curioso che le iscrizioni segnalassero, come pure è stato supposto, l'identità di studenti prestatisti alla posa. Se la carriera di Giovanni Scaramuzza sarà presto troncata dalla prematura scomparsa durante il perfezionamento a Roma, il futuro professionale degli altri artisti coinvolti nell'iniziativa amichevole sarà gratificato da

costanti commissioni private e chiesastiche. Enrico Scuri, che succederà alla cattedra del maestro e vivrà a lungo, finirà con il rappresentare, nel panorama italiano postunitario, la posizione di capofila nella difesa del Classicismo, riscattato da una vena visionaria di matrice transalpina e annunciatrice di un preciso risvolto del Moderno. Anche Giacomo Trécourt, esponente di un Romanticismo più solare e moderatamente puristico, sarà chiamato all'insegnamento, precisamente presso la Scuola di Pittura di Pavia, dove avrà modo di formare alcuni campioni della Scapigliatura.

Connotate da una diversificazione stilistica pressoché impercettibile, le diverse unità della *suite* esemplificano una variante linguistica del Romanticismo storico lombardo, molto più nutrita delle idee di Giuseppe Bossi che del risvolto neomanieristico di Francesco Hayez. Il risultato veicola, con l'impeccabile qualità estetica, una rassegna di «affetti» declinati secondo i principi dell'Accademia internazionale più intransigente.

Il dipinto non è meno interessante se preso quale testimonianza della prassi operativa ed esistenziale in una comunità didattica gestita familiarmente. La sua genesi singolare è di fatto ricostruibile sulla base di lettere indirizzate da Diotti al collezionista Giovanni Germani di Cremona, in vista del Natale 1839 (Mangili 1991, pp. 183, 187-188). Da tale documentazione risulta che l'opera fu approntata come grato riscontro a un omaggio gastronomico. L'intenzione di ricambiare è manifestata il 23 dicembre del detto anno: «Mio buon Amico | Questa mattina feci la distri-

buzione del convoglio che mi ài spedito [un'intuibile cassa di leccornie tipiche della città sul Po]. I miei scolari, penetrati di gratitudine vogliono subito dartene un attestato: io gli presi in parola, manifestandole il tuo desiderio di possedere in una sol tela le principali teste del mio quadro delli Spartani: questo progetto fu abbracciato con giubilo, e Tu fra non molto tempo avrai il quadro [...]». Il saggio a più mani sarà eseguito appena finito il prototipo. Il 19 dicembre 1840, ancora una volta in clima prenatalizio, il professore di Bergamo scrive: «Amico Dilettissimo | ieri l'altro mi pervenne una Carovana di robba [altre cibarie] senza lettera d'accompagnamento, ma che dalla unita boletta conobbi ch'era robba tua, che colla sollita generosità, destinavi parte per me, e parte pe' miei Scolari. Questa mattina ne feci la debbita distribuzione, compartendola alli Scolari che si sono occupati per quelle tali Teste che ài desiderato: questi sono Scuri, Rillosi, Scaramuzza, Bergametti, e i due Trecourt, i quali [fratelli] entro la ventura settimana faranno la loro parte di lavoro, sicome àno già fatto gli altri. [...] Tutti ti benedivano, tutti ti ringraziavano, tutti ti auguravano le buone feste e un buon Capo d'Anno, e tutti nel fare questi buoni auguri, saltellavano dalla consolazione come tanti Capretti [...]». La spedizione del quadro a Cremona, ormai asciutto e pertanto trasportabile, è annunciata il 4 gennaio 1841.

La matrice del saggio a più mani è dunque riconoscibile nel grande formato, ispirato a un tema di Plutarco, ordinato dal nobile Gaetano Melzi di Milano ed esposto all'Accademia di Brera nel 1841 (fig. 1),

a sua volta replica, variata e ingrandita, di una redazione oggi dispersa, destinata nel 1816 all'ingegnere Giovanni Montani di Casalmaggiore (Mangili 1995, pp. 481, 494, 501, 528-529, nn. 48, 111). Nel 1834, il pittore aveva proposto il soggetto tanto drammatico, assunto con valore di *exemplum virtutis*, anche agli amministratori dell'Accademia Carrara, per una tela smisurata da custodirsi in perpetuo nell'istituto (questo progetto, contemplante in alternativa un *Giuramento di Pontida*, fu portato a termine nel 1845, ma con il ricorso alla storia di *Antigone*).

Renzo Mangili

Giovanni Bergamaschi

Cremona, 1828 – Casalmaggiore, 1903

12. Ritratto del professor Timoteo Sampieri

1854

Olio su tela, 28 × 20,5 cm

Firma e data sul telaio: «**Bergamaschi** fece nel mese di maggio 1854 Roma | Ritratto dell'esimio professor Timoteo Sampieri»

Provenienza: Roma, collezione privata
Inedito

Si deve ad alcuni studi recenti la riscoperta di Giovanni Bergamaschi, insieme ai dati principali della sua vicenda biografica e alle basi per una prima definizione del suo catalogo pittorico (Toninelli 2003; Foglia 2004; Andrea Foglia, in *La Pinacoteca Ala Ponzone* 2008, nn. 192-204). Si tratta infatti di un maestro in qualche modo minore, legato a una committenza di ambito locale, soprattutto cremonese, la cui memoria era andata sfumando non essendo legata al dibattito artistico o alle più significative vicende pittoriche del tempo.

Bergamaschi aveva perduto giovanissimo i genitori ed era stato avviato allo studio del disegno dal direttore dell'orfanotrofio cremonese, don Francesco Cornieri, che forse aveva sollecitato anche la protezione del tipografo e possidente Giuseppe Bussani, che gli consentì di frequentare l'Accademia Carrara di Bergamo e fu anche in seguito un suo fedele collezionista. A Bergamo il giovane artista fu allievo di Enrico Scuri, che lo indicò anche come possibile suo successore come direttore dell'istituto, e completò la propria istruzione dopo la partecipazione alla prima guerra d'indipendenza nel 1848. Seguirono i soggiorni nelle città di Venezia, quando fu nominato professore *ad honorem* dell'Accademia, a Roma, dove fu chiamato dal bergamasco Francesco Coggetti per lavori in collaborazione, e a Firenze, dove nel 1861 espose la grande tela di *San Francesco di Paola* per il Ritiro di Sant'Angelo di Cremona.

Intorno a questa data si colloca il definitivo ritorno nella città natale. Qui insegnò per trent'anni disegno all'Istituto Ala Ponzone, si occupò del Civico Museo come conservatore e tenne una scuola privata frequentata dai dilettanti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, ma anche da giovani promettenti come il suo allievo Antonio Rizzi. È nell'elevato ambito sociale citato che si collocano le numerose committenze per ritratti di cui Bergamaschi divenne uno specialista, essendo documentati i suoi lavori in questo genere per le famiglie nobili Cavalcabò, Scaccabarozzi, Sommi Picenardi e Albertoni, esponendone talvolta gli esiti alle rassegne milanesi.

Si occupò inoltre di pittura storica di ispirazione letteraria, a partire dalla tela di *Luisa Vellica Cenci che salva dalle fiamme la moglie di un falegname* (1856, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone) e dal perduto velario per il Teatro Concordia, e di pittura sacra, realizzando una vasta serie di affreschi e pale d'altare per le chiese del territorio cremonese. In tutte queste opere si possono verificare le ascendenze romantiche legate alla lezione dello Scuri e alla tradizione purista, fino alle più tarde aperture al naturalismo e alla pittura scapigliata.

Documento del giovanile soggiorno a Roma, dove nacque la prima figlia nel 1853 e che si protrasse fino all'esecuzione della citata tela di *Luisa Vellica*, maturata tra Milano e Cremona nel 1856, è il piccolo ritratto che qui si presenta. Le iscrizioni sul retro del telaio consentono infatti di documentare, oltre alla mano del pittore e all'identità dell'effigiato – il professore Timoteo Sampieri, forse un membro dell'omonima famiglia patrizia –, anche la data di esecuzione, il maggio del 1854, e il luogo.

Il formato ridotto, insieme alla rapidità dell'esecuzione pittorica e al taglio dell'immagine ravvicinato, dedicato a fissare con efficacia la cordiale ed espressiva fisionomia dell'effigiato, intento a suonare la chitarra, e i raffinati dettagli del suo vestiario, con i calzoni finestrati e il plaid che dalla spalla scende fino a riapparire sotto la seduta, indicano la natura del dipinto nel ritratto estemporaneo. Si tratta cioè di un'opera eseguita rapidamente sul vero che, come testimoniano casi contemporanei, poteva essere destinata a omaggio amicale all'effigiato, più che a costituire il proto-

tipo per l'esecuzione in grande. In questa chiave più intima si possono leggere anche la sottolineatura del talento musicale e il dettaglio disinvolto della camicia sbottonata, che rivela una collana con pendente.

Stefano Grandesso

Pasquale De Vita

(Napoli, notizie tra il 1867 e il 1886)

13. *Ampia e generale veduta della baia di Guanabara con la città di Rio de Janeiro sullo sfondo e il Pan di Zuccherò*

1885

Olio su tela, cm 65 × 110

Firma in basso e data a sinistra «P. De Vita 1885»

Provenienza: Roma, collezione privata

Inedito

14. *Ampia e generale veduta della baia di Guanabara dalla Rada con la città di Rio de Janeiro e l'entrata della baia sullo sfondo*

1885

Olio su tela, cm 65 × 110

Firma in basso e data a sinistra «P. De Vita» »

Provenienza: Roma, collezione privata

Inedito

Dopo aver esordito alla Promotrice di Firenze nel 1867 con alcuni studi dal vero ed essersi specializzato a Roma tra il 1872 e il 1873, Pasquale De Vita si stabilì a Napoli, dove aprì uno

studio a Posillipo. Qui partecipò con regolarità alle esposizioni della Promotrice partenopea con una produzione ispirata alle bellezze della città e della costiera amalfitana (per un profilo biografico si veda Berardi 1997-1998). Un giudizio sulla sua pittura può essere desunto dallo scrittore d'arte, nonché pittore, Francesco Netti, che in occasione dell'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877 lodava De Vita per l'intonazione molto chiara del suo *Le rampe di Sant'Antonio a Posillipo* (collezione privata). L'opera, in effetti, appare allineata alla rivoluzione dell'«Impero del bianco» – come la battezzò lo stesso Netti – operata da Francesco Paolo Michetti e dal suo *Corpus Domini*. In sostanza, sulla scia dell'esempio di Mariano Fortuny, una schiera di pittori guidata da Michetti aveva iniziato a schiarire la tavolozza eliminando la preparazione, «quindi un genere di studi tutto diverso: abominio per le tinte sugose, la mummia esiliata dalla tavolozza, – i gialli guardati con diffidenza, – benissimo accolti i colori chiari e freddi, – poche ombre, – ricercata la luce di faccia, e le tinte staccate, imitato il mosaico, – e tenuta per modello la pittura giapponese, che procede per toni locali ed interi. Non si è ammessa altra base che la biacca, – altra tela che la tela immacolata, – e si è fondato l'impero del bianco»

(Netti 1980, pp. 168, 177).

Anche le due ampie vedute della baia di Guanabara a Rio de Janeiro qui presentate denotano le medesime caratteristiche stilistiche, una stesura cromatica «chiara e fredda», dettata da una percezione finissima e cristallina, che ben si adatta alla descrizione del luminoso paesaggio sudamericano. Il raro *pendant* è datato al 1885 e si deve quindi supporre che già negli anni Ottanta il pittore si fosse trasferito in Brasile. D'altronde l'ultima presenza espositiva a Napoli risale al 1880 (*Il giorno a Posillipo e Mergellina al mattino* inviate alla Promotrice) mentre un breve appunto biografico manoscritto riporta le premiazioni conquistate dall'artista all'Esposizione Continentale Americana del 1882 e all'Esposizione Italo Americana del 1886. A Rio de Janeiro De Vita probabilmente poté incontrare Nicolao Antonio Facchinetti (Treviso 1824-Rio de Janeiro 1900), pittore di formazione rigidamente accademica, che raccolse numerosi consensi e commissioni con le sue inappuntabili vedute brasiliane, rispetto alle quali la coppia in esame rivela inevitabilmente un linguaggio più aggiornato sulle ultime novità para-impressioniste della scuola pittorica italiana.

Gianluca Berardi

BIBLIOGRAPHIE

Azara, Fea 1787

Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III pubblicate dal cavaliere d. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea, Rome, 1787.

Bätschmann 1997

Oskar Bätschman, *Austellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Cologne, 1997.

Berardi 1997-1998

Gianluca Berardi, *De Vita, Pasquale*, dans *Pittori e Pittura dell'Ottocento Italiano. Dizionario degli Artisti*, vol. I, Novara 1997-1998, p. 211.

Borella, Giusti Maccari 1993

Glauco Borella, Patrizia Giusti Maccari, *Il Palazzo Mansi di Lucca*, Lucques, 1993.

Collezione degli articoli 1843

Collezione degli articoli pubblicati nel Diario di Roma e nelle Notizie del Giorno relativi alla nuova fabbrica della basilica di San Paolo sulla via Ostiense, Rome, 1843.

De Vecchi 1973

Pierluigi De Vecchi (dir.), *Giovanni Carnovali detto il Piccio. Formazione ed esordi* (cat. exp. Bergame, Accademia Carrara), Bergame, 1973.

Der Göttliche 2015

Georg Satzinger, Sebastian Schütze (dir.), *Der Göttliche. Hommage an Michelangelo* (cat. exp. Bonn, Bundeskunsthalle), Munich, 2015.

Falconieri 1875

Carlo Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, Rome, 1875.

Foglia 2004

Andrea Foglia, *Le tele di Giovanni Bergamaschi per la parrocchiale di Grumello Cremonese*, dans *Dedicato a Luisa Bandera Gregori. Saggi di storia dell'arte*, Crémone, 2004, p. 213-225.

Franz Ludwig Catel 1996

Elena di Majo (dir.), *Franz Ludwig Catel e i suoi*

amici a Roma. Un album di disegni dell'Ottocento (cat. exp. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Rome, 1996.

Fusco 1991

Maria Antonella Fusco, *Il fascino di Michelangelo, dalla traduzione all'illustrazione*, dans Alida Moltedo (dir.), *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson* (cat. exp. Rome, Calcografia Nazionale), Rome, 1991, p. 133-142.

Giffi 2014

Elisabetta Giffi, Paolini, Pietro, dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Rome, 2014, p. 78-82.

Giometti 2011

Cristiano Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, Rome, 2011.

Giusti Maccari 1987

Patrizia Giusti Maccari, *Pietro Paolini pittore lucchese. 1603-1681*, Lucques, 1987.

Guerrieri Borsoi 2012

Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Lo Stato tuscolano degli Altemps e dei Borghese a Frascati*, Rome, 2012.

Hiesinger 1978

Ulrich Hiesinger, « The paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844 », *Art Bulletin*, LX, 2, 1978, p. 297-320.

Künstlerleben in Rom 1991

Gerhard Bott, Heinz Spielmann (dir.), *Künstlerleben in Rom: Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde* (cat. exp. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum ; Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum), Nuremberg, 1991.

L'invention du passé 2014^a

Magali Briat-Philippe (dir.), *L'invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830* (cat. exp. Bourg-en-Bresse, Monastère Royal de Brou), Paris, 2014.

L'invention du passé 2014^b

Stephen Bann, Stéphane Paccoud (dir.), *L'invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850* (cat. exp. Lyon, Musée des Beaux-Arts), Paris, 2014.

L'Occaso 2007

Stefano L'Occaso, « Domenico Conti Bazzani pittore mantovano (1740-42-1818) », *Atti e memorie. Accademia virgiliana di scienze, lettere ed arti*, 2007, p. 209-237.

La Collezione Farnese 1994

Nicola Spinosa (dir.), *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese*, vol. I: *La scuola emiliana. I dipinti. I disegni*, Naples, 1994.

La Pinacoteca Ala Ponzone 2008

Mario Marubbi (dir.), *La Pinacoteca Ala Ponzone. L'Ottocento. Catalogo delle collezioni del Museo Civico di Cremona*, Cinisello Balsamo, 2008.

La pittura a Lucca 1994

Maria Teresa Filieri (dir.), *La pittura a Lucca nel primo Seicento* (cat. exp. Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi), Lucques, 1994.

Larsen 1980

Erik Larsen, *L'opera completa di Van Dyck 1626-1641*, Milan, 1980.

Lebédel-Carbonnel 2008

Hélène Lebédel-Carbonnel, *Catalogue des peintures du Musée du Château de Blois. XVI-XVIII siècles*, Paris, 2008.

Lo stato dell'Arte 2015

Maria Grazia Bernardini, Mario Lolli Ghetti (dir.), *Lo stato dell'Arte – L'arte dello Stato*, (cat. exp. Rome, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo), Rome, 2015.

Maestà di Roma 2003

Sandra Pinto, Liliana Barroero, Fernando Mazzocca (dir.), *Maestà di Roma. Universale ed Eterna. Capitale delle arti* (cat. exp. Rome, Scuderie del Quirinale ; Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Milan, 2003.

Mangili 1991

Renzo Mangili, *Giuseppe Diotti. Nell'Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo storico*, Milan, 1991.

Mangili 1995

Renzo Mangili, *La presenza a Bergamo di Giuseppe Diotti*, dans : *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*. vol V: *Il Settecento*, Bergamo, 1995, p. 443-533.

Mangili 2002

Renzo Mangili, *Enrico Scuri. La fine del Classico nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milan, 2002.

Michelangelo nell'Ottocento 1996

Flavio Fergonzi, Maria Mimita Lamberti, Christopher Riopelle (dir.), *Michelangelo nell'Ottocento. Rodin e Michelangelo* (cat. exp. Firenze, Casa Buonarroti), Milan, 1996.

Moro 2006

Franco Moro, *Viaggio nel Seicento toscano. Dipinti e disegni inediti*, Mantoue, 2006.

Netti 1980

Francesco Netti, *Scritti critici*, éd. Lucio Galante, Bari, 1980.

Pallottino 1995

Elisabetta Pallottino, « La nuova architettura paleocristiana nella ricostruzione della basilica di S. Paolo fuori le mura a Roma (1823-1847) », *Ricerche di Storia dell'Arte*, 56, 1995, p. 31-59.

Pericoli Ridolfini 1960

Cecilia Pericoli Ridolfini, « La Pinacoteca dell'Accademia dell'Arcadia », *Capitolium*, 6, 1960, p. 9-14.

Piantoni 1978

Gianna Piantoni, *Vincenzo Camuccini 1771-1844. Disegni e bozzetti dallo studio dell'artista* (cat. exp. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Rome, 1978.

Pinto 1974

Sandra Pinto, *Il soggetto storico dalla Restaurazione all'Unità*, dans Sandra Pinto (dir.), *Romanticismo storico* (cat. exp. Florence, Galleria d'Arte Moderna), Florence, 1974, p. 12-116.

Poggiolini 1837

Giuseppina Poggiolini, *Teresa Bandettini*, dans Laure Junot d'Abrantès, *Vite e ritratti delle donne celebri d'ogni paese. Opera della duchessa d'Abrantès continuata per cura di letterati italiani*, vol. III, Milan, 1837, p. 311-327.

Porzio 2009

Giuseppe Porzio, « Un'ipotesi per l'attività meridionale di Angelo Caroselli », dans *Scritti in onore di Francesco Abbate*, numéro special de *Kronos*, 13 / 1-2, 2009, II, p. 169-176.

Quadreria 1999

Serenella Rolfi, Chiara Stefani (dir.), *Quadreria. Dipinti ed acquarelli dal XVIII al XX secolo*. (cat. exp. Rome, Galleria Carlo Virgilio), Rome 1999.

Quadreria 2009

Giovanna Capitelli (dir.), *Quadreria 2009. Dalla bizzarria al canone: dipinti tra Seicento e Ottocento* (cat. exp. Rome, Galleria Carlo Virgilio), Rome 2009.

Roettgen 1999

Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. Das malerische und das zeichnerische Werk*, Munich, 1999.

Roettgen 2003

Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1778. Leben und Wirken*, Munich, 2003.

Rossetti 2010

Marta Rossetti, « Note sul soggiorno napoletano di Angelo Caroselli (1585-1652), appunti sulla parentesi fiorentina e alcune opere inedite », *L'Acropoli*, 5, 2010, p. 530-559.

Rossi 1837

Luigi Rossi, « Elogio di Teresa Bandettini letto nel serbatoio di Arcadia dal dott. Luigi Rossi il dì 11 maggio 1837 », *Giornale Arcadico di Lettere, Scienze ed Arti*, LXX, 1837, p. 233-248.

Sattel 1991

Ingrid Sattel, *Rittig Peter*, dans Enrico Castelnuovo (dir.), *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milan, 1991, p. 994.

Sisi, Spalletti 1984

Carlo Sisi, Ettore Spalletti, *Storia e mito di Raffaello nelle pitture dell'800 in Italia*, dans Carlo Sisi, Ettore Spalletti (dir.), *Raffaello. Elementi di un mito: le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico* (cat. exp. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana), Florence, 1984, p. 161-163.

Suhr 2012

Norbert Suhr, *Peter Rittig, Johann Anton Ramboux und Anton Dräger – drei Nazarener*

aus der preußischen Rheinprovinz, dans Norbert Suhr, Nico Kirchberger (dir.), *Die Nazarener – vom Tiber an den Rhein, drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts* (cat. exp. Mainz, Landesmuseum), Ratisbonne, 2012, p. 65-73.

Susinno 1991

Stefano Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, dans Enrico Castelnuovo (dir.), *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. I, Milan, 1991, p. 399-430.

Toninelli 2003

Giovanni Toninelli, « Giovanni Bergamaschi, allievo di Scuri », in *Bergomum*, XCVIII, 2003, 1-2, p. 159-169.

Trenta 1822

Tommaso Felice Trenta, *Dissertazioni sullo stato dell'architettura, pittura, e arti figurative in rilievo in Lucca ne' bassi tempi*, Lucques, 1822 (= *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, VIII).

Un esempio di neoclassicismo 1983

Paola Ceschi Lavagetto (dir.), *Un esempio di neoclassicismo romano a Piacenza. La Presentazione al Tempio di Vincenzo Camuccini e la Salita al Calvario di Gaspare Landi*, Parme, 1983.

Verdone 2005

Luca Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Rome, 2005.

Viaggio nell'arte 2008

Maria Teresa Filieri (dir.), *Viaggio nell'arte a Lucca. La collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca* (cat. exp. Lucques, Fondazione Ragghianti), Lucques, 2008.

von Raczynski 1841

Athanasius von Raczynski, *L'Histoire de l'art moderne en Allemagne*, Paris, 1841.

Wiesner-Hanks 2009

Merry E. Wiesner-Hanks, *The Marvelous Hairy Girls. The Gonzales Sisters and Their Worlds*, New Haven (CT)-Londres, 2009.

Zapperi 2006

Roberto Zapperi, *Il selvaggio gentiluomo. L'incredibile storia di Pedro Gonzalez e dei suoi figli*, Rome, 2006.

Finito di stampare nel mese di novembre 2015
presso Arti Grafiche La Moderna - Roma

