



# **FELICE GIANI**

Maître du néoclassicisme italien à la cour de Napoléon

Mairie du V<sup>ème</sup> Arrondissement 21, Place du Panthéon - Paris. Exposition du 8 au 28 février 2010



**FELICE GIANI**  
Maître du néoclassicisme italien  
à la cour de Napoléon



en couverture  
*in copertina*  
Vierge sur le trône avec Enfant Jesus,  
Saint Bernard et Saint Jean enfant  
*Madonna in Trono con Bambino,*  
*San Bernardo e San Giovannino*

en collaboration avec  
*in collaborazione con*



Studio d'Arte e Restauro  
Gabbantichità

**commissaires de l'exposition**

***curatori della mostra***

Vittorio Sgarbi  
Vincenzo Basiglio

**exposition sous le patronage de  
*mostra sotto il patrocinio di***

Jean Tiberi  
Député de Paris,  
Maire du V<sup>e</sup>me Arrondissement  
*Deputato di Parigi,*  
*Sindaco del VArrondissement*

**comité scientifique**  
***comitato scientifico***

Vittorio Sgarbi  
Vincenzo Basiglio  
Vincenzo Sanfo  
Davide Tolomelli

**projet sous la direction de  
*direzione del progetto***

Pierluigi Sovico  
Patrizia Serafini

**secrétariat et organisation**  
***segreteria e organizzazione***

Virginia Viola  
Cristiana Agnello  
Andrea Ferrari  
Andrea Roses  
Francesca Liotta  
Brunella Bocchio  
Enrica Robutti

**textes**

***testi***

Vittorio Sgarbi  
Vincenzo Basiglio  
Davide Tolomelli

**projet graphique**  
***progetto grafico***

Studio Due srl  
ad Giuseppe Perrone  
ad Monica Deevasis  
[www.studio-due.it](http://www.studio-due.it)

**crédits photographiques**  
***referenze fotografiche***

Vincenzo Basiglio  
Donatella Gabba  
Istituto Beni Artistici Culturali  
e Naturali di Bologna  
Musei Civici Pavia  
Pinacoteca di Faenza (Domenica Manfredi)

**impression**

***prestampa e stampa***  
Litografia Viscardi snc,  
Alessandria

**un remerciement particulier à**  
***un ringraziamento particolare a***

Davide Bailo, Alessandro Bertazzini, Paolo Canevaro, Claudio Casadio (Pinacoteca - Faenza),  
Anna Colombi Ferretti (Ufficio Mostre Mibac - Bologna), Paola Contardi,  
Giovanni Donato (Funzionario di Zona Mibac - Torino), Donatella Gabba, Claudia Giani,  
Antonella Imolesi (Fondo Piancastelli - Forlì), Mario Lamparelli (Ufficio Mostre Mibac - Torino),  
Mariolina Olivari (Ufficio Mostre Mibac - Milano), Anna Ottani Cavina,  
Guido PalamENCHI Crispi (Associazione Bancaria Italiana), Aurora Scotti,  
Carla Enrica Spantigati (Soprintendente BSA del Piemonte), Paola Strada (Mibac - Milano),  
Davide Tolomelli (Musei Civici - Pavia), Marcella Vitali,  
Susanna Zatti (Pinacoteca Malaspina - Pavia)

à tous le Collectionneurs  
pour le soutien apporté à cette exposition  
*a tutti i Collezionisti*  
*che hanno reso possibile questa mostra*

**pour la promotion du territoire de Alessandria,**  
**à la quelle est liée l'exposition, on remercie**  
***per l'evento di promozione del territorio di Alessandria,***  
***a cui la mostra è legata, si ringraziano***

Formento Daniela, Directeur du Département Tourisme et Culture de la Région Piémont  
*Formento Daniela, Direttore Dipartimento Turismo e Cultura della Regione Piemonte*  
Les Maires des villes de: Alessandria, Acqui Terme,  
Casale Monferrato, Novi Ligure, Ovada, Tortona, Valenza  
et tous ceux qui ont collaboré à la réalisation de l'événement  
*I Sindaci di: Alessandria, Acqui Terme,*  
*Casale Monferrato, Novi Ligure, Ovada, Tortona, Valenza*  
*e tutti coloro che hanno collaborato alla realizzazione dell'evento*

L'exposition parisienne consacrée à Felice Giani, un des représentants majeurs du Néoclassicisme italien originaire de la province d'Alessandria, s'insère parmi les initiatives d'un plus ample projet d'internationalisation du Monferrato, un des territoires les plus représentatifs du Piémont, aux paysages remarquables et à l'extrême richesse storico-culturelle, artistique et gastronomique.

Divers portagonistes, publics et privés, ont collaboré à ce projet dans l'objectif d'amplifier l'intérêt des opérateurs touristiques locaux et de renforcer par conséquent l'image du Monferrato à l'étranger comme destination touristique internationale.

Un défi débutant à Paris avec cette exposition remarquable sur Felice Giani, un des artistes de la province d'Alessandria les plus connus du grand public avec Carlo Carrà, Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli, Leonardo Bistolfi et Giulio Monteverde. Au cours de ces dernières années, la Région Piémont a attribué une grande importance à la valorisation du territoire du Monferrato, agissant en synergie avec les administrations publiques et les fondations privées locales pour améliorer l'offre touristique en s'appuyant sur les points forts de la production locale. Aujourd'hui le touriste qui visite le territoire du Monferrato reste surpris par l'éventail d'offres qui lui sont proposées et peut choisir entre la visite de villages typiques et châteaux en passant par les itinéraires ruraux et pistes cyclables, sans oublier les thermes ou la découverte de la gastronomie, des vins et de l'artisanat locaux. Notre souhait est donc que des initiatives comme celle-ci puissent contribuer à faire connaître et apprécier l'unicité de notre territoire.

Mercedes Bresso  
Président de la Région Piémont

*La mostra parigina dedicata a Felice Giani, uno dei maggiori esponenti del Neoclassicismo italiano originario dell'alessandrino, si inserisce tra le iniziative di un più ampio progetto di internazionalizzazione del Monferrato, una delle zone di maggior suggestione del Piemonte, interessante sia sotto il profilo paesaggistico sia per la sua ricchezza storico-culturale, artistica ed enogastronomica.*

*Al progetto hanno collaborato una pluralità di soggetti pubblici e privati, con l'obiettivo di accrescere l'interesse degli operatori del comparto turistico e quindi di creare un'immagine più forte del Monferrato all'estero per aumentarne la capacità attrattiva come meta di un turismo internazionale.*

*Una sfida che parte dalla capitale francese, con questa interessante esposizione dedicata a Felice Giani, uno degli artisti alessandrini più noti al grande pubblico mondiale insieme a Carlo Carrà, Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli, Leonardo Bistolfi e Giulio Monteverde. In questi anni la Regione ha dato grande impulso alla valorizzazione del territorio monferrino, facendo sistema con le amministrazioni pubbliche e le fondazioni private locali per migliorarne e accrescerne l'offerta turistica, puntando sulla promozione delle eccellenze, sul potenziamento della ricettività e soprattutto sulla diversificazione del prodotto. Oggi il turista che viene nel Monferrato resta piacevolmente colpito dal ventaglio di possibilità che gli si presentano e può scegliere se dedicarsi alla visita di borghi e castelli, a percorsi naturalistici e cicloturistici, alle terme, alla scoperta dell'enogastronomia o dell'artigianato locale.*

*Il nostro augurio è quindi che iniziative come questa possano contribuire sempre di più a far conoscere ed apprezzare un territorio unico.*

Mercedes Bresso  
Presidente della Région Piémont

C'est maintenant une conviction largement acquise que le Monferrat soit, du point de vue historique, un espace européen. Comme carrefour d'itinéraires, de personnalités, d'idées, il l'est aussi sous le profil culturel, représentant, maintenant et dans le temps, une réalité territoriale qui favorise un échange avantageux parmi les différentes traditions européennes. Partant de ces préliminaires, depuis quelques années désormais, notre objectif est celui de présenter et de faire connaître le Monferrat comme destination touristique en mesure aussi de parler beaucoup de langages - celui de la qualité dans la réceptivité, dans l'œnogastronomie, de l'offre culturelle, de l'artisanat d'art et de l'histoire - et, par conséquent, de s'adresser à des cibles différentes qui recherchent l'excellence sous des profils diversifiés. Une exposition dédiée à un représentant du néo-classicisme italien renommé est alors une occasion privilégiée pour lier le nom du Monferrat à une initiative touristique et culturelle de dimensions qui vont au-delà de celles locales et qui peuvent s'offrir en dialogue avec un public plus large, dans un contexte universel comme celui parisien.

Felice Giani, natif de San Sebastiano Curone, petit centre piémontais dans la province d'Alessandria, protagoniste de la peinture néo-classique italienne et internationale, appelé par Napoléon Bonaparte pour décorer la Malmaison, représenté aujourd'hui dans les plus grands musées de la planète (du Louvre au Paul Getty Museum, de la National Gallery de Washington à la Bibliothèque Ambrosiana de Milan), est un témoin extraordinaire de cette culture que la Fondation Cassa di Risparmio d'Alessandria, avec la Région Piémont et avec divers partenaires locaux, a choisi pour proposer, sur une scène internationale, une fresque du savoir faire et du savoir vivre dans le piémont et dans le Monferrat. Le rendez-vous avec notre Monferrat et avec l'exposition des œuvres de Felice Giani est, donc, à Paris, du 8 au 28 février prochain, auprès des salons de la Mairie du V Arrondissement, Place du Panthéon.

Pier Angelo Taverna  
Président de la Fondation Cassa di Risparmio di Alessandria

*È ormai convinzione largamente acquisita che il Monferrato sia, dal punto di vista storico, uno spazio europeo. Come crocevia di itinerari, di personalità, di idee, lo è anche sotto il profilo culturale, rappresentando, ora e nel tempo, una realtà territoriale che favorisce un proficuo scambio tra diverse tradizioni europee. Partendo da queste premesse, ormai da qualche anno, il nostro obiettivo è quello di presentare e di far conoscere il Monferrato anche come meta turistica in grado di parlare molti linguaggi - quello della qualità nella ricettività, dell'enogastronomia, dell'offerta culturale, dell'artigianato d'arte e della storia - e, conseguenza, di rivolgersi a target differenti che ricercano l'eccellenza sotto profili diversificati. Una mostra dedicata a un rinnovato esponente del neoclassicismo italiano è allora un'occasione privilegiata per legare il nome del Monferrato a una iniziativa turistica e culturale di dimensioni che vanno ampiamente al di là di quelle locali e che possono porsi in dialogo con un pubblico più ampio, in un contesto universale come quello parigino.*

*Felice Giani, nativo di San Sebastiano Curone, piccolo centro piemontese in provincia di Alessandria, protagonista della pittura neoclassica italiana e internazionale, chiamato da Napoleone Bonaparte per decorare la Malmaison, rappresentato oggi nei maggiori musei del pianeta (dal Louvre al Paul Getty Museum, dalla National Gallery di Washington alla Biblioteca Ambrosiana di Milano), è un testimonial straordinario di questa cultura che la Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria, insieme alla Région Piemonte ed a vari partner locali, ha scelto per proporre, su un palcoscenico internazionale, un affresco del saper fare e del saper vivere in Piemonte e nel Monferrato.*

*L'appuntamento con il nostro Monferrato e con la mostra delle opere di Felice Giani è, quindi, a Parigi, dall'8 al 28 febbraio prossimi, presso i saloni della Mairie del V Arrondissement, Place du Panthéon.*

Pier Angelo Taverna  
Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria

Le souvenir de l'exposition événement à la Mairie du V<sup>ème</sup> arrondissement consacrée à Carlo Carrà à travers laquelle la Province de Alessandria "exportait" son patrimoine artistique dans la capitale française est encore dans nos mémoires. Aujourd'hui c'est avec Felice Giani, un autre grand nom de la peinture de ce territoire que nous vous présentons un projet d'ampleur artistique internationale et mondiale, un projet pour se rappeler et partager une histoire importante de notre culture, une histoire qui vit l'Italie et le Piémont liés à la France et Paris. Paris fut en effet la ville d'adoption du peintre, qui, marqué par la découverte du Néoclassicisme devint le peintre néoclassique italien à la cour napoléonienne. Il finit par s'identifier tout court à l'épopée de l'empereur français, livrant définitivement l'Accademia dei Pensieri italienne aux modes et aux logiques du Louvre et du Musée Français, à Napoléon lui-même et sa famille. La précieuse collection de gravures qui composent cette exposition constituent une représentation fidèle de la vie sereine et raffinée, thème cher à la poésie néoclassique en une sorte de miroir de la cour parfaite dont Felice Giani devint le fin observateur et ne se lassa pas de dépeindre dans le sillage de J.L. David. Insérée à l'intérieur d'un plus ample projet international de valorisation du territoire du Monferrato, l'exposition, étape exceptionnelle sur l'histoire de la vie de Felice Giani, nous permet de comprendre - neuf mois exactement après la date d'ouverture du Marengo Museum à Alessandria - combien notre histoire est intrinsèquement mêlée à l'histoire française et l'importance d'apporter à notre territoire une osmose possible entre art, tourisme et un patrimoine qui se distingue par son excellence dans le domaine culturel, précisément comme Bonaparte se distingua par son excellence dans le domaine militaire. C'est ce caractère d'exception que revêt le Monferrato - fait d'authenticité, de spécialités gastronomiques, de vignobles de grande renommée et bénéficiant d'une position géographique extraordinaire - que la Province de Alessandria a choisi de révéler, dans un moment de croissance difficile mais qui promet des résultats profitables. Un scénario à la fois composite et unique.

Maria Rita Rossa  
Vice-Présidente  
de la Province d'Alessandria

Paolo Filippi  
Président  
de la Province d'Alessandria

*È ancora vivo, dopo più di tre anni, il ricordo della mostra-evento alla Mairie du Veme Arrondissement, dedicata a Carlo Carrà, in cui la Provincia di Alessandria "si esportava" nella capitale francese.*

*Oggi ritorna, con Felice Giani, ancora un grandissimo della nostra provincia, lo stesso proposito di arte internazionale ed arte a tutto tondo, lo stesso proposito di ricordare e svolgere con cura una storia importante per la cultura, una storia che vide legate l'Italia ed il Piemonte con la Francia, con Parigi.*

*Parigi significò per Giani vera e propria biografia, dimora, approdo naturale al Neoclassicismo come Neoclassicismo italiano della corte napoleonica, che finì per identificarsi tout court con l'epopea dell'imperatore francese, lasciando che l'Accademia dei Pensieri italiana si consegnasse definitivamente alle logiche splendide del Louvre e del Musée Français, a Napoleone stesso e alla sua famiglia.*

*La preziosa raccolta delle incisioni che compongono la mostra, rappresentano fedelmente il tema di vita serena e raffinata cari alla poetica neoclassica, una sorta di specchio perfetto della corte perfetta, alla quale Felice Giani non smise di guardare mai per continuare a riprodurla con il medesimo spirito caratterizzante di J.L. David.*

*Giustamente inserita nel più grande progetto di internazionalizzazione del Monferrato, la mostra, eccezionale tappa dell'iter di valorizzazione di Felice Giani, ci fa capire - proprio dopo nove mesi dalla riapertura del Marengo Museum ad Alessandria - quanto la nostra storia si intrecci a quella francese, quanto sia appagante fornire al nostro territorio un'osmosi possibile, fatta di arte, di turismo, di eccellenza culturale, proprio come fu quella di Bonaparte nel contesto di quella militare.*

*All'eccellenza Monferrato - fatta anche di un microcosmo di tipicità, di enogastronomia e felice geografia da valorizzare ogni giorno - ha guardato ancora una volta la Provincia di Alessandria in un momento di non facile, ma sicura crescita. Uno scenario composito, ma unico.*

Maria Rita Rossa  
Vicepresidente  
della Provincia di Alessandria

Paolo Filippi  
Presidente  
della Provincia di Alessandria

En réaction à l'art baroque et en particulier au style «rococo», un profond mouvement de retour au néo-classicisme émergea dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle à Rome, dans les beaux-arts, pour se prolonger jusque vers 1830, atteignant même les Etats-Unis (construction du Capitole de Washington). Cette admiration pour la République romaine et l'art antique fut alimentée par les fouilles d'Herculaneum (1720) et de Pompéi (1748). À Paris, la célèbre toile de David «Le serment des Horaces» (1784), constitua le véritable manifeste de cette nouvelle école.

C'est sous l'Empire que le maître du néo-classicisme italien Felice Giani (1758-1823) vint à Paris; il y côtoya notamment le peintre du «Sacre de Napoléon» et nourri de ces fructueux échanges artistiques, le fervent partisan italien des valeurs révolutionnaires donna libre cours à son inspiration, en peignant les tableaux des salles napoléoniennes du château de Malmaison et ceux du palais des Tuilleries. Ces dernières toiles furent par la suite malheureusement détruites, lors d'un incendie du palais.

La remarquable exposition organisée à la mairie du 5<sup>ème</sup> nous donne à voir un très large aperçu de l'art raffiné de Giani: tableaux, gravures (utilisées comme modèles par les plus grands graveurs de l'époque), ainsi que le journal de l'artiste piémontais.

Tous mes remerciements vont au «Centro Italiano per le Arti e la Cultura», pour sa fidélité à notre arrondissement et la très grande qualité des rendez-vous qu'il nous propose à la mairie du 5<sup>ème</sup>.

Jean Tiberi  
Député - Maire du 5<sup>ème</sup> Arrondissement

*In contrapposizione all'arte barocca e in particolare allo stile "rococò", un profondo movimento di ritorno al neoclassicismo emerse dalla metà del XVIII secolo a Roma, nelle belle arti, per prolungarsi fino al 1830 e diffondersi fino agli Stati Uniti (costruzione del Capitolo di Washington). Questa ammirazione per la Repubblica romana e l'arte antica fu alimentata dagli scavi di Ercolano (1720) e Pompei (1748). A Parigi, la celebre dipinto di David "Il Giuramento degli Orazi" (1784) costituì il vero manifesto di questa nuova scuola.*

*È durante il periodo dell'Impero che il maestro del Neoclassicismo italiano Felice Giani (1758-1823) venne a Parigi dove frequentò il pittore del «Sacro di Napoleone» e ricco di questi scambi artistici, il fervente partigiano italiano dei valori rivoluzionari, dette libero corso alla sua ispirazione dipingendo opere per le sale napoleoniche del castello di Malmaison e quelle del Palazzo delle Tuileries. Di queste tavole purtroppo non si conserva alcuna traccia a causa di un incendio del palazzo.*

*Questa notevole esposizione organizzata alla Mairie del 5<sup>ème</sup> arrondissement ci propone un'ampia visione della raffinata arte di Giani: dipinti, incisioni (utilizzate come modelli per i grandi incisori dell'epoca), nonché il diario dell'artista piemontese.*

*Tutti i miei ringraziamenti vanno al "Centro Italiano per le Arti e la Cultura", per la Sua fedeltà al nostro arrondissement e la grandissima qualità degli appuntamenti culturali che ci propone alla Mairie del 5<sup>ème</sup>.*

Jean Tiberi  
Deputato - Sindaco del 5<sup>ème</sup> Arrondissement

## L'Archive «Pittor Giani»

L'Archive Pittor Giani qui, dans la province d'Alessandria et en particulier à San Sebastiano Curone, représente le point de repère principal pour l'activité de recherche et de valorisation du peintre néoclassique né dans ce village Felice Giani, a accueilli cette extraordinaire occasion pour confirmer une présence culturelle commencée en 1997 par la pose d'une sculpture en bronze (réalisée par Piero Leddi) avec l'effigie de l'artiste de San Sebastiano et continuée par d'analogues initiatives vouées à l'approfondissement de l'art néoclassique.

Nous sommes sûrs que le public appréciera le soin d'une petite association qui, avec la Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria, a le but d'épousseter de l'oubli où elle était tombée l'une des figures les plus prestigieuses de notre terre.

Pourtant on a l'impression que les temps soient mûrs et que Giani mérite dans sa patrie une recherche plus étendue et approfondie; ça va être l'occasion pour réaliser des manifestations de ample souffle dans le territoire de la province d'Alessandria, nécessaires pour donner la vie à des projets expositifs de dimension internationale.

Vincenzo Basiglio  
Secrétaire de l'Archive Pittor Giani

## *Archivio “Pittor Giani”*

*L'Archivio Pittor Giani che, in provincia di Alessandria ed in particolare a San Sebastiano Curone, costituisce il principale riferimento sull'attività di ricerca e valorizzazione del contemporaneo pittore neoclassico Felice Giani, ha accolto questa straordinaria occasione per confermare una presenza culturale iniziata nel 1997 con la posa di una scultura in bronzo (realizzata da Piero Leddi) con l'effige dell'artista sansebastianese e continuata con analoghe iniziative finalizzate all'approfondimento dell'arte neoclassica.*

*Siamo certi che il pubblico apprezzerà l'impegno di una piccola associazione che, con la Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria, si è posta l'obiettivo di rispolverare dall'oblio in cui era caduta una delle figure più prestigiose della nostra terra.*

*Tuttavia si ha l'impressione che i tempi siano maturi e che Giani meriti anche in patria una più ampia ed approfondita indagine; questa sarà l'occasione per realizzare manifestazioni di grande respiro nel territorio alessandrino, necessarie per dar vita a progetti espositivi di dimensione internazionale.*

Vincenzo Basiglio  
Segretario dell'Archivio Pittor Giani

## Sommaire

<p>Les amours de Felice Giani Vittorio Sgarbi</p> <p>Extraits critiques particulièrement significatifs</p> <p>Felice Giani, Maître du néoclassicisme italien à la cour de Napoléon Vincenzo Basiglio</p> <p>L'activité de Felice Giani entre Pavie et Rome Davide Tolomelli</p> <p>La découverte du carnet</p> <p>Napoléon, Giani et le Palais du Quirinal à Rome</p> <p>Peintures Peintures</p> <p>Dessins Carnet Sgarbi Vincenzo Basiglio</p> <p>Manuscrit Sgarbi</p> <p>Les dessins</p> <p>Bibliographie essentielle pour l'oeuvre peinte et le dessin</p> <p>Gravures La gravure néo-classique Vincenzo Basiglio</p> <p>Bibliographie essentielle pour les gravures</p>	<p>15    <i>Amori di Felice Giani</i> <i>Vittorio Sgarbi</i></p> <p>18    <i>Stralci critici particolarmente significativi</i></p> <p>20    <i>Felice Giani,</i> <i>maestro del neoclassicismo italiano alla corte di Napoleone</i> <i>Vincenzo Basiglio</i></p> <p>25    <i>L'attività di Felice Giani tra Pavia e Roma</i> <i>Davide Tolomelli</i></p> <p>40    <i>La scoperta del taccuino</i></p> <p>50    <i>Napoleone, Giani e il Palazzo del Quirinale a Roma</i></p> <p>54    <i>Dipinti</i> <i>Dipinti</i></p> <p>74    <i>Disegni</i> <i>Il taccuino Sgarbi</i> <i>Vincenzo Basiglio</i></p> <p>85    <i>Il manoscritto Sgarbi</i></p> <p>99    <i>I disegni</i></p> <p>124    <i>Bibliografia essenziale per l'opera dipinta e il disegno</i></p> <p>132    <i>Incisioni</i> <i>L'incisione neoclassica</i> <i>Vincenzo Basiglio</i></p> <p>178    <i>Bibliografia essenziale per le incisioni</i></p>
---	---



Diplôme de l'Académie de Saint Luc  
Signature autographe de Canova (Prince)  
et Camuccini (Premier Conseiller)

Diploma dell'Accademia di San Luca  
Firma autografa di Canova (Principe)  
e Camuccini (Primo Consigliere)

Vittorio Sgarbi

Les amours de Felice Giani

Vittorio Sgarbi

*Amori di Felice Giani*

Si je songe à la stupéfaction que je ressentis lorsque je découvris l'oeuvre de Felice Giani il y a une trentaine d'années, à l'occasion de la grande exposition sur l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle en Emilie-Romagne, dont la partie centrale se trouvait à Palazzo Milzetti, il m'apparaît encore plus singulier de me trouver ici à parler du peintre en temps que propriétaire d'un livre et d'un journal riches de témoignages remarquables sur l'artiste. De façon presque distraite mais avec une immense satisfaction je décidai de les acquérir il y a vingt ans chez Carlo Virgilio, infatigable collectionneur d'oeuvres autant précieuses que rares. Ce dernier abordait le thème de la première trouvaille dans le catalogue de l'une de ses expositions en publiant quelques images très intéressantes puisqu'il s'agit de souvenirs et de notes d'un voyage en Italie avec de remarquables dessins d'architectures et de tableaux. C'est ce que vous pourrez observer aujourd'hui dans cette exposition sous le nom de «carnet-Sgarbi» puisque ainsi fut-il nommé : un album de 114 pages composé de 77 pages dessinées recto et verso. Ces pages documentent un voyage en Italie et je ne peux nier avoir acquis cet album en particulier pour la partie importante de dessins relatifs

*Se penso allo stupore con cui presi consapevolezza dell'esistenza di Felice Giani più di trent'anni fa in occasione della grande mostra del Settecento emiliano, una parte essenziale della quale era l'Età neoclassica a Faenza nella sede di Palazzo Milzetti, mi appare anche più strano essere ora qui a parlarne nella posizione ravvicinata e privilegiata di possessore di un libro e di un taccuino ricchi di sue notevoli e rare testimonianze. Quasi distrattamente, ma con straordinaria soddisfazione, mi determinai ad acquistarli, poco meno di vent'anni fa, dal colto e curioso Carlo Virgilio, infaticabile scopritore di opere preziose e remote. Del primo goloso ritrovamento egli diede notizia nel catalogo di una sua mostra pubblicando alcune immagini molto interessanti perché ricordi e appunti di un viaggio in Italia, non posso negare di formazione, con notevoli disegni di architture e dipinti. È quello che oggi viene presentato, con imprevedibile lusinga, come taccuino-Sgarbi: un album composto da 77 fogli disegnati recto e verso per 114 pagine. Sono documenti di un viaggio in Italia, e non posso negare di averlo ac-*

à la ville de Ferrare. Nous y voyons des paysages, des monuments, des architectures, des tableaux de maîtres comme Garofalo, Francesco Francia, Andrea del Sarto dans une réflexion qui ne révèle jamais les caractères purement illustratifs mais au contraire le caractère purement visionnaire.

De très grand intérêt aussi, cet autre ouvrage ayant appartenu à Giani, le mystérieux livre relié en cuir rouge et qui méritera une étude approfondie surtout pour la partie littéraire. Il s'agit en effet d'un très insolite «Viaggio filosofico e poetico» («Voyage philosophique et poétique») qui comprend six illustrations minutieuses de Felice Giani et des commentaires surprenants de la main de l'artiste. Ces belles illustrations accompagnent quarante chants de Dante, en triolets, à l'élégance indiscutable qui ont requis une profonde inspiration de la part de l'auteur et démontrent une connaissance poussée à l'extrême de l'œuvre de Dante.

Si le goût de Giani pour la dimension métaphysique de l'amour, qui semble acquérir tout son sens à travers le voyage, est remarquable, le sont tout autant les vers du poète célèbre sous le sigle GBQ. Si nombre d'indices, comme la «fraîcheur» du dessin par rapport à celui plus élaboré de l'«Album de Faenza à Marradi» publié par Ennio Golfieri, laissent à penser que les dessins du carnet Sgarbi appartiennent à la période de jeunesse de l'artiste, à une période que nous pourrions dater entre 1786 et 1788, les beaux dessins composés (à la différence des esquisses et des études prises sur le vif) du «Viaggio filosofico e poetico» appartiennent certainement à la période de maturité de l'artiste, montrant des similarités avec les deux extraordinaires dessins représentant «Diane châsseresse» et «Scène de funérailles avec moines» publiés par Marcella Vitali en 2004. Identique le mode de décrire le paysage, sans

*quistato soprattutto per la parte cospicua che riguarda Ferrara. Vediamo paesaggi, monumenti, architetture, dipinti di maestri, come Garofalo, Francesco Francia, Andrea del Sarto, in una riflessione che non rivela mai caratteri didascalici ma invece la curiosità visionaria.*

*Anche di maggior interesse, il secondo documento gianiano il misterioso libro, legato in marocchino rosso, e che meritò uno studio approfondito soprattutto per la parte letteraria. Si tratta, infatti, di un molto insolito "Viaggio filosofico e poetico" interfoliato con sei compiute e minuziose illustrazioni di Felice Giani, con anche stravaganti commenti autografi. Ma le belle illustrazioni accompagnano quaranta canti, in terzine dantesche, di indiscutibile eleganza che hanno richiesto buona ispirazione e ossessiva conoscenza del gusto della poesia di Dante. Notevole è il sentimento di Giani perfezionato in una dimensione metafisica dell'amore, che sembra acquistare consapevolezza attraverso il viaggio; ma altrettanto pregevoli sono i versi del poeta celato sotto le cifre la sigla GBQ. Se molti indizi lasciano pensare che i disegni del taccuino Sgarbi appartengano al periodo giovanile, in un percorso di conoscenza e di studio, che potrebbe cadere tra il 1786 e il 1788 anche per la freschezza del segno rispetto a quello più compiaciuto dell' "Album da Faenza a Marradi", reso noto da Ennio Golfieri, i bei disegni composti e compiuti (ben diversamente da appunti visivi e di studio) del "Viaggio filosofico e poetico" appartengono certamente alla maturità, mostrando evidenti affinità con i due straordinari fogli con "Diana cacciatrice" e "Scena di funerale con monaci" pubblicati da Marcel-*

aucune définition précise mais simplement avec une intention évocatrice comme s'il s'agissait d'une scénographie théâtrale. Seule compte l'intention, le sens de la synthèse et non plus le caractère descriptif.

Nous devrions être peu avant la fin de la deuxième décennie, dans un moment d'hégémonie créative intense pouvant rappeler L'Arioste, loin de toute prétention symbolique et il est intéressant d'observer aussi certaines similarités avec les fresques de Cades du Palazzo Chigi à Arriccia. Giani produit un équivalent direct et limpide des vers du poète. Ses dessins à cette période sont libres et bien définis. Un parfait équivalent stylistique peut être établi entre six nouveaux feuillets et le dessin préparatoire «Tempi felici» de l'huile sur toile «Ancor lo fui in Arcadia» de la Pinacothèque Communale de Faenza. Le profil féminin dans ce dernier apparaît identique à celui du dessin représentant le poète et de sa compagne se désaltérant de façon métaphorique à la source du Savoir par l'étude de l'astronomie et des sciences métaphysiques. D'autres éléments comme la lyre se retrouvent dans les illustrations du nouveau livre comme celle du poète qui assiste à la chute de personnages dans un gouffre. Nous nous trouvons certainement à l'apogée de la carrière artistique de Giani qui trouvera son point culminant dans des dessins comme l'apparition de fantômes («l'apparition de fantômes») ou Giustizia e Pace («la Justice et la Paix»), publiés par Marcella Vitali. Au vaste corpus des dessins de Giani s'ajoutent donc ces nouveaux témoignages remarquables du style achevé du peintre qui, exposés aujourd'hui en France avec le tableau d'autel de l'église de la paroisse de Pallavicino retrouvé récemment, contribuent à accroître l'importance de l'artiste comme interprète romantique du rêve de Napoléon de faire renaître la grandeur antique et son mythe.

*la Vitali nel 2004. Identico il modo di descrivere il paesaggio senza alcuna definizione puntuale, ma semplicemente con una intenzione evocativa, come per una scenografia teatrale. Grande sintesi, nessun descrittivismo. Dovremmo essere lo scorciò del secondo decennio in un momento di felicità inventiva quasi ariostesca, lontana da ogni pretesa simbolica ed è interessante osservarne l'affinità con gli affreschi del Cades in palazzo Chigi ad Arriccia. Giani produce un equivalente diretto e limpido dei versi dell'omonimo poeta. I suoi disegni sono insieme liberi e finiti. Una perfetta consonanza stilistica può essere indicata tra sei nuovi fogli e l'evocativo "Tempi felici" preparatorio per l'olio "Ancor io fui in Arcadia" della Pinacoteca Comunale di Faenza.*

*Il profilo femminile in quest'ultimo appare identico a quello nel disegno del poeta con la sua compagna che si disseta alla fonte del sapere con lo studio dell'astronomia e delle scienze metafisiche. Anche altri elementi, come la lira, si ritrovano nelle illustrazioni nel nuovo libro come quella con Il Poeta che assiste alla caduta di molte genti nella voragine. Siamo certamente nel momento più libero dell'arte di Giani che culminerà in disegni come "l'apparizione di fantasmi", o "Giustizia e Pace", resi noti da Marcella Vitali. Al vastissimo corpus dei disegni di Giani si aggiungono dunque queste nuove notevoli testimonianze, entrambe, a loro modo, compiute. Esse, esposte ora in Francia, insieme alla ritrovata Pala della Chiesa parrocchiale di Pallavicino, accrescono la considerazione dell'artista interprete romantico del sogno di Napoleone di fare rinascere la grandezza antica e il suo mito.*

Extraits critiques  
particulièrement significatifs

(...) La distance entre l'exubérant tempérament de Giani et l'académie dominante dans sa génération et dans les suivantes était telle que l'on ne doit pas s'étonner si, le peintre mort, on a effacé son nom des listes des artistes et la critique d'art est devenue muette à son égard.

Rappeler aujourd'hui l'attention des hommes d'étude sur la personnalité de Felice Giani sert surtout à remarquer ces pressentiments romantiques qui, comme Longhi fait relever, représentent « la vraie force des néoclassiques italiens » en face à l'exaltée école de David.

(...) On peut donc affirmer que par des artistes bizarres tels que Giani, amenés à forcer les tons et les gestes pour un goût personnel mais aussi en polémique avec l'académie et le classicisme dominants, le baroque se greffe directement au Romantisme et saute presque complètement la parenthèse néoclassique et puriste. (E. Golfieri «Felice Giani» - Paragone, 1950 n.7)

### *Stralci critici particolarmente significativi*

(...) *La distanza tra l'esuberante temperamento del Giani e l'accademismo imperante in quella e nelle generazioni successive era tale che non è da far meraviglia se, lui morto, sia stato cancellato il suo nome dagli elenchi degli artisti e muta a suo riguardo sia divenuta la critica d'arte.*

*Richiamare oggi l'attenzione degli studiosi sulla personalità di Felice Giani vale soprattutto a rilevarne quei presentimenti romantici che, come fa notare il Longhi, rappresentano "la vera forza dei neoclassici italiani" di fronte alla tanto esaltata scuola del David.*

(...) *Si può pertanto affermare che per il tramite di artisti estrosi come il Giani, portati a forzare toni e gesti per un gusto personale ma anche in voluta polemica con l'accademismo e il classicismo imperanti, il barocco si innesta direttamente al movimento romantico e quasi salta a piè pari la parentesi neoclassica e purista. (E. Golfieri "Felice Giani" - Paragone, 1950 n.7)*

Avec ce très utile article de Golfieri à propos de «Felice Giani», Paragone est heureux de solliciter une plus courante attention pour un artiste qui va donner des surprises, en révélant toujours mieux sa précoce et brillante participation au mouvement «préromantique» en Europe... (Roberto Longhi - Paragone, 1950 n.7)

A propos d'exhumation: je pense avec insistance à Giani.

A Paris, bien qu'il ait décoré les Tuileries, son nom est complètement oublié, après les destructions de la Commune, en 1870. Cependant je suis de plus en plus convaincu que son importance a été énorme pour la formation du romanticisme pictural français. (de Géricault à Delacroix. Roberto Longhi, 20 décembre 1949)

“...Un dessinateur qui, avec son style, a “plagié” une entière génération d'artistes...” “...la figure de Giani introduit à la culture la plus large de l'Europe de Napoléon. Quand, de Rome à Milan à Paris, de Londres à Stockholm à Saint Pétersbourg, les nouvelles demeures aristocratiques, depuis toujours instrument d'affirmation sociale, tendaient à célébrer l'élégance et la culture plutôt que la richesse et le rang...”

“...Colorées, très belles, fonctionnelles, déjà très faciles à l'intimité, les résidences projetées par Giani sont peut-être la contribution la plus élevée, sur le côté italien, à la décoration de la période néo-classique, à son rêve nostalgique de “gagner à l'antique”...”

(Anna Ottani Cavina. Felice Giani 1758-1823 et la culture de fin de siècle Electa 1999)

*Con questo utilissimo articolo del Dott. Golfieri su "Felice Giani", Paragone è lieto di sollecitare un'attenzione più corrente per un artista che darà sorprese, rivelando sempre meglio la sua precoce e brillante partecipazione al movimento "preromantico" in Europa... (Roberto Longhi - Paragone, 1950 n.7)*

*A proposito di riesumazioni: Io penso con insistenza al Giani.*

*A Parigi, sebbene egli abbia decorato le Tuileries, il suo nome è completamente dimenticato, dopo le distruzioni della commune, nel '70. Eppure io sono sempre più convinto che la sua importanza è stata enorme nella formazione del romanticismo pittorico francese. (da Gericault a Delacroix. Roberto Longhi, 20 Dicembre 1949)*

*“...Un disegnatore che con il suo stile ha “plagiato” un’intera generazione di artisti...” ...la figura di Giani introduce alla cultura più larga dell’Europa di Napoleone. Quando, da Roma a Milano a Parigi, da Londra a Stoccolma a San Pietroburgo, le nuove dimore aristocratiche, da sempre strumento di affermazione sociale, tendevano a celebrare eleganza e cultura piuttosto che la ricchezza ed il rango...”*

*“...Colorate, bellissime, funzionali, già molto facili all’intimità, le residenze progettate da Giani sono forse il contributo più alto, sul versante italiano, alla decorazione dell’età neoclassica, al suo sogno nostalgico di “vicere all’antica”...”*

*(Anna Ottani Cavina. Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo Electa 1999)*

Vincenzo Basiglio

Felice Giani,  
Maître du néoclassicisme italien  
à la cour de Napoléon

Le nombre limité de peintures et de dessins de Felice Giani exposés nous permet de toute façon d'analyser un panorama complet de sa production: une personnalité artistique parmi les plus charmantes parmi ceux qui opérèrent pendant la période néoclassique et dans l'entourage napoléonien.

Comme d'autres artistes de l'âge néoclassique, Giani (1758 - 1823) est resté dans l'oubli jusqu'à des années récentes. Grâce à la découverte de son journal (où il a ponctuellement enregistré les commandes de 20 ans), de certaines lettres aux puissants du temps et particulièrement du diplôme de l'Académie de San Luca de Rome, arrivée dans les années Cinquante par l'homme d'études de San Sebastiano Riccardo Giani, on a tout de suite créé autour de la figure de notre grande artiste une série de ferment qui ont permis de rétablir son extraordinaire stature historique et critique. En particulier il faut rappeler les interventions fondamentales de Roberto Longhi dans «Paragone» au début des années Cinquante et le livre «Felice Giani Un maître dans la civilisation figurative de

*Vincenzo Basiglio*

*Felice Giani,  
maestro del neoclassicismo italiano  
alla corte di Napoleone*

*Il numero ristretto di dipinti e disegni di Felice Giani esposti ci consente comunque di analizzare un panorama completo della sua produzione: una personalità artistica tra le più affascinanti tra quanti operarono in età neoclassica e nell'entourage napoleonico.*

*Come altri artisti dell'età neoclassica, Giani (1758 - 1823) è rimasto nell'oblio fino ad anni recenti. Grazie alla scoperta del diario (nel quale sono puntualmente registrate le commesse di 20 anni), di alcune lettere ai potenti del tempo ed in particolare del diploma dell'Accademia di San Luca di Roma avvenute nei primi anni '50 da parte dello studioso sansebastianese dott. Riccardo Giani, si è da subito creato intorno alla figura del nostro grande artista una serie di fermenti che hanno permesso di recuperare in termini storico-critici la sua straordinaria statura. In particolare è necessario ricordare gli interventi fondamentali di Roberto Longhi su "Paragone" nei primi anni '50 ed il volume Felice Giani "Un maestro nella civiltà figurativa faentina" del 1979 (a cura del Prof. Stefano Acquaviva e della Prof. ssa Marcel-*

Faenza» de 1979 (par le professeur Stefano Acquaviva et madame le professeur Marcella Vitali) où ils ont publié tout les matériaux retrouvés à San Sebastiano (Carnet, Diplôme de l'Académie de San Luca et correspondances avec les puissants de l'époque) par Riccardo Giani.

Enfin, madame le professeur Anna Ottani Cavina, qui avait été la marraine à San Sebastiano Curone en 1997 avec le professeur Vittorio Sgarbi, de la cérémonie de placement du bas-relief en bronze sur la façade de l'école érigée avec l'argent du «legs Giani» (le peintre à sa mort laissa un héritage pour l'édification d'une école supérieure pour garçons et filles destinant des bourses d'études aux moins riches) réalisé par le Président de l'archive «Pittor Giani» (exprès constitué), le peintre et sculpteur Piero Leddi. Madame le professeur Cavina depuis longtemps fait des recherches sur la très vaste production de Felice Giani recueillant ses études dans une très importante monographie en deux livres publiés par Electa. Il suffit quelques nombres pour comprendre l'extension de la recherche: 147 fiches de catalogue relatives aux décos et peintures, plus de 1500 dessins classés, plus de 3000 mots dans le très utile index iconographique. A l'appareil philologique s'accompagne un texte coulant qui, éludant les sèches du discours spécialiste, nous donne une image très agréable d'un artiste à la personnalité singulière, parfois excentrique dans sa conduite: «même si l'activité de décorateur d'intérieurs lui avait ouvert les portes toutes grandes des palais importants et créé des rapports de confiance avec la classe qui comptait à ce moment là, Giani menait une vie vagabonde. Des rythmes véloces, peu d'exigences, les mêmes

*la Vitali) nel quale viene pubblicato per intero il materiale ritrovato in San Sebastiano (Taccuino, Diploma dell'Accademia di San Luca e corrispondenze con i grandi dell'epoca) dal Dott. Riccardo Giani. Non ultima, la Prof.ssa Anna Ottani Cavina, che era stata la madrina in San Sebastiano Curone nel 1997 insieme al Prof. Vittorio Sgarbi, della cerimonia della posa del bassorilievo in bronzo nella facciata della scuola eretta con i soldi del "lascito Giani" (il pittore alla morte lasciò un'eredità per la costruzione di una scuola per maschi e femmine di livello superiore destinando borse di studio per i meno abbienti) realizzato dal Presidente dell'archivio "Pittor Giani" (appositamente costituito), il pittore e scultore Piero Leddi. La professore Cavina da tempo indaga la vastissima produzione di Felice Giani, raccolgendo i suoi studi in ponderosa monografia in due volumi pubblicati da Electa. Basta qualche numero per dare un'idea dell'estensione del lavoro: 147 schede di catalogo relative a decorazioni e a dipinti, oltre 1.500 disegni classificati, oltre 3 mila le voci dell'utilissimo indice iconografico. All'apparato filologico s'accompagna un testo di scorrevole lettura che, eludendo le secche del discorso specialistico, ci restituisce un'immagine quanto mai accattivante di un artista dalla personalità singolare, addirittura eccentrico nel comportamento: «anche se l'attività di decoratore d'interni gli aveva spalancato le porte di palazzi importanti e creato rapporti di confidenza con la classe che allora contava, Giani conduceva una vita randagia. Ritmi veloci, poche esigenze, gli stessi compagni e gli stessi vestiti, un senso autentico dell'amicizia».*

camarades et les mêmes robes, un sens authentique de l'amitié».

Après sa formation à Bologne, il vit surtout à Rome, et jamais tout seul. Dans sa maison il y avait toujours d'autres peintres, et presque toujours provenant du Nord: Joseph Bergler, Johann Riedl, Michael Kock, le goriziano Francesco Caucig. Il legava ad essi l'«insopportanza, nordica appunto, verso la misura, la norma e la moralità latine e umanistiche».

*Il loro luogo d'incontro preferito era l'esotico Caffè degli Inglesi in piazza di Spagna, decorato, ricordiamolo, da Piranesi in stile egizio, quasi un ambiente massonica predisposto per una scena del "Flauto magico".*

*In gara con i suoi "amici", Giani disegna con frenesia, di giorno e di notte, all'aperto e nella propria camera, ovunque, come avesse individuato nel disegno il mezzo espressivo più idoneo a dar forma a nuovi ideali e a nuove sensazioni: «Disegnare» scrive Anna Ottani Cavina «era l'esplorazione più profonda che un soggetto potesse tentare di sé, un'operazione complessa che passava attraverso le fasi del diario, dell'autobiografia, della deformazione, della messa in scena, mai assolutamente dell'esattezza naturalistica». Giani arriva intorno al '90 un'Accademia alternativa a quella ufficiale, l'Accademia dei Pensieri, più informale nella sua struttura di quanto non fossero in Roma altre analoghe istituzioni. Vi partecipavano Camuccini, Benvenuti, Sabatelli, Luigi Bossi, Giovan Battista Dellera, Maler Muller, Fabre, Humbert de Superville...*

*A Roma lo attrae soprattutto Michelangelo, ed esegue tra il 1789 e il 1793 un capolavoro: la decorazione di Palazzo Altieri, vero manifesto del nuovo corso nell'ambito della decorazione d'in-*

du nouveau cours de la décoration d'intérieurs néoclassique; mais à Bologne, Pellegrino Tibaldi devait déjà l'avoir séduit avec ses nus et ses extravagantes scénographies; pas moins décisive pour la formation de son style, la leçon des Gandolfi, dont il accueillit la verve néo-maniériste, le signe élancé et énucléant, l'intérêt pour l'étude des expressions. Il peut surprendre qu'un artiste d'une telle impétuosité et fécondité inventive se soit dédié pour la plus part à la décoration d'intérieurs. C'est dans cet endroit, de toute façon, qu'il eut la possibilité de manifester sa génialité dans les formes le plus originelles, poursuivant par des moyens linguistiques tout à fait différents, comme il est évident, le goût pour la variété et la surprise qui avait caractérisé l'intérieur baroque et rococo. Il faut parcourir à nouveau la fortune de la décoration néoclassique, en examinant les innovations des Adam dans les maisons de l'Angleterre; mais ce qui marque les intérieurs «Giani» c'est la qualité exceptionnelle du figuriste: ni Antonio Zucchi, ni Giambattista Cipriani, les collaborateurs des Adam, ne peuvent rivaliser avec lui.

La vitesse du pinceau, la fécondité des idées, font de ce peintre un «il fait vite» du Néoclassicisme. Considérez, par exemple, certains entrelacements d'images, amoncelées les unes sur les autres: figures, animaux, petits amours, objets, vifs d'une secousse graphique qui les fait vibrer à l'unisson. Giani et Faenza: un binôme inséparable, qui avait déjà été mis au point par Anna Ottani Cavina dans une exposition mémorable de 1979. Une ville de la province devient soudain (moment de particulière faveur dont jouit le territoire des ex Légations pontificales après l'aventure napoléonienne) grâce

*terni neoclassica; ma già doveva averlo sedotto a Bologna Pellegrino Tibaldi, con i suoi nudi e le sue stravaganti scenografie; non meno decisiva per la formazione del suo stile, la lezione dei Gandolfi, di cui recepì l'estro neo-maniéristico, il segno slanciato ed enucleante, l'interesse per lo studio delle espressioni.*

*Può sorprendere che un artista di tale irruenza e fecondità inventiva si sia dedicato prevalentemente alla decorazione d'interni. È in quest'ambito, comunque, che egli ebbe modo di manifestare la sua genialità nelle forme più originali, perseguitando con mezzi linguistici del tutto diversi, come è ovvio, il gusto della varietà e della sorpresa che aveva caratterizzato l'interno barocco e rococò. È opportuno ripercorrere la fortuna della decorazione neoclassica, esaminando in particolare le innovazioni degli Adam nelle case d'Inghilterra; ma ciò che sigla gli interni "Giani" è proprio la qualità eccezionale dell'intervento del figurista: né Antonio Zucchi, né Giambattista Cipriani, gli abituali collaboratori degli Adam, possono di certo competere con lui.*

*La speditezza del pennello, il proliferare d'idee, fanno di lui un "fa presto" del Neoclassico. Si considerino, ad esempio, certi intrecci d'immagini, accavallate una sull'altra: figure, animali, putti, oggetti, vivacizzati da una scossa grafica che li fa vibrare all'unisono.*

*Giani e Faenza: un binomio inscindibile, che già era stato messo a fuoco da Anna Ottani Cavina in una memorabile mostra del 1979. Una città di provincia diventa d'improvviso (momento di particolare favore di cui viene a godere il territorio delle ex Legazioni pontificie in seguito all'avven-*

à la présence de Giani dans ses palais, l'un des centres du plus sophistiqué gout néoclassique en Italie.

La parabole filo-française terminée, la ville retourne dans l'ombre; ce qui favorisera la conservation de ces splendides intérieurs, arrivés intacts jusqu'à nos jours. Il faut s'arrêter, sur cet unicum représenté par le palais Milzetti: le maximum de l'originalité se trouve dans le vestibule de la salle de bain, où, à grande surprise, les murs sont d'une couleur noir luisant, le même noir qui avait accompagné les gravures des peintures dans les tomes des Antiquités d'Herculanum.

De la grâce des pièces plus familiales, on passe aux tons auliques des salles de représentation, telles que la Galerie d'Achille, pensée pour exalter la carrière militaire du commettant, le comte Francesco Milzetti. Il dut céder le palais seulement trois ans depuis son complétement en 1808; un nouveau propriétaire s'y installa en 1814; un autre trois ans après. Ce très rapide changement de locataires est typique d'un moment de rapides fortunes et autant de rapides ruines, comme l'astre napoléonien, auquel est lié la plus part des commettants de Giani, généralement jacobins ou affiliés à la maçonnerie.

C'est le cas des comtes Achille et Ludovico Laderchi avec leur palais à Faenza, de Antonio Aldini, secrétaire d'Etat du Royaume d'Italie avec sa villa à Montmorency et sa maison à Bologna, de Ferdinando Marescalchi, ministre de la République Cisalpine avec sa maison à Bologna; du médecin Gaetano Conti, de Domenico Manzoni, aristocrate jacobin de Forlì, pour lequel Canova sculpta la «Danseuse avec le doigt au menton».

*tura napoleonica), grazie agli interventi di Giani nei suoi palazzi, uno dei centri del più sofisticato gusto neoclassico in Italia. Terminata la parabola filo-française, la città torna nell'ombra; il che favorirà, peraltro, la conservazione di questi splendidi interni, giunti intatti sino a noi. È necessario soffermarsi, su quell'unicum che è palazzo Milzetti: il massimo d'originalità è nel vestibolo del bagno, dove, a sorpresa, le pareti sono in color nero lucente, quel nero che aveva accompagnato, le incisioni delle pitture nei volumi delle Antichità di Ercolano.*

*Dalla grazia degli ambienti più domestici, si passa ai toni aulici delle sale di rappresentanza, come la Galleria di Achille, intesa ad esaltare la carriera militare del committente, il conte Francesco Milzetti. Egli dovette cedere il palazzo solo tre anni dopo il suo completamento, nel 1808; ancora un nuovo proprietario vi si installò nel 1814; quindi un altro appena tre anni dopo. Anche questo rapidissimo cambiare d'inquilini è indice d'un momento di veloci fortune e di altrettanto veloci rovine, proprio come l'astro napoleonico, cui è legata la maggior parte dei commettenti di Giani, per lo più jacobini o affiliati alla massoneria.*

*È il caso dei conti Achille e Ludovico Laderchi con palazzo a Faenza, di Antonio Aldini, segretario di Stato del Regno d'Italia, con villa a Montmorency e casa a Bologna, di Ferdinando Marescalchi, ministro della Repubblica Cisalpina, pure con casa a Bologna; del medico Gaetano Conti, filo-françese, di Domenico Manzoni, aristocratico jacobino forlivese, per cui Canova scolpì la «Danzatrice con il dito al mento».*

### Davide Tolomelli

“I Marchesi Botta Adorno tra Lombardia e Piemonte” Edition EDO, de Davide Tolomelli, chapitre III Notices sur les committants artistiques.

### L'activité de Felice Giani entre Pavie et Rome

Un intérêt particulier revêt le rapport qui s'était développé, depuis la deuxième moitié de la huitième décennie du siècle, entre le Marquis Luigi Botta Adorno et le jeune Felice Giani<sup>43</sup>. En effet, outre les éclaircissements et les renseignements inédits à l'égard de la formation d'une figure de premier plan pour l'histoire de l'art italienne entre la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle et le début du XI-X<sup>ème</sup> siècle, la correspondance de la famille Botta Adorno documente de façon presque paradigmatische un épisode de mécénat par un riche aristocrate envers un jeune talentueux mais sans moyens. Malheureusement on n'a pas retrouvé des éléments utiles à comprendre comment et quand ce rapport commença, et ça est autant plus grave si l'on considère que les sources pour la biographie du peintre sont en contradiction entre elles à ce propos.

Le peintre même, dans une note biographique autographe, écrivit qu'il avait commencé ses études de peinture à Bologna en 1778; qu'il s'était rendu à Rome en 1780, à 23 ans; qu'il avait eu comme ses maîtres le peintre Carlo An-

### Davide Tolomelli

“I Marchesi Botta Adorno tra Lombardia e Piemonte”, edizioni EDO, capitolo III “Notizie sulla committenza artistica”.

### L'attività di Felice Giani tra Pavia e Roma

*Di particolare interesse riveste il rapporto sviluppatosi, a partire dalla seconda metà dell'ottavo decennio del secolo, tra il marchese Luigi Botta Adorno e il giovane Felice Giani<sup>43</sup>. Infatti, oltre ai chiarimenti e alle notizie inedite sulla formazione di una figura di primo piano per la storia dell'arte italiana tra fine Settecento e primo Ottocento, la corrispondenza della famiglia Botta Adorno documenta in modo quasi paradigmatico un episodio di mecenatismo da parte di un dovizioso aristocratico nei confronti di un giovane talentuoso, ma privo di mezzi. Purtroppo, non sono emersi elementi utili a chiarire come e quando fosse iniziato tale rapporto, e ciò è tanto più grave se si considera che le fonti per la restituzione della biografia del pittore sono in contraddizione tra loro su questo punto.*

*Il pittore stesso, in una nota biografica autografa, scrisse di aver iniziato a studiare pittura a Bologna nel 1778; di essersi trasferito a Roma nel 1780, a 23 anni; di avere avuto come insegnanti il pittore Carlo Antonio Bianchi e l'architetto Antonio Bibiena a Pavia, i pittori Domenico Pedrini e Ubaldo Gandolfi e l'architetto Vincenzo Mazza a Bologna;*

tonio Bianchi et l'architecte Antonio Bibiena à Pavie, les peintres Domenico Pedrini et Ubaldo Gandolfi et l'architecte Vincenzo Mazza à Bologna; les peintres Pompeo Batoni et Cristoforo Unterberger et l'architecte Giovanni Antolini à Rome. Il rappela aussi les protecteurs qui l'aidèrent, le maréchal Botta à Pavie et le prince Doria Pamphili à Rome<sup>44</sup>.

Selon les renseignements fournis - vraisemblablement en 1823 - par Jean Baptiste Wicar au secrétaire de l'Académie de San Luca à Rome pour composer un éloge funèbre de Giani, celui-ci quand il était un garçon, se serait éloigné de chez soi à l'insu de son père, se dirigeant à Pavie, où il aurait été accueilli chez le palais Botta Adorno et employé dans l'office. Ici il aurait été noté par le général Botta, autant qu'il dessinait avec le charbon sur les murs d'un escalier, et, donc, il aurait été mis en apprentissage chez Angelini, le peintre le plus célèbre de la ville<sup>45</sup> à ce temps là. Une version semblable, même si moins romanesque, est rapporté par Giorgio Antonio Merini, selon lequel le jeune homme fut amené à Pavie, avec la permission de son père, par des muletiers de la Val Curone, qui l'avaient vu autant qu'il dessinait sur un mur. A Pavie il obtint la protection du général Botta, qui lui gagne comme maître Carlo Antonio Bianchi<sup>46</sup>. Selon le peintre Francesco Giangiacomo, au contraire, il aurait quitté la maison paternelle en 1775, après la mort de sa mère, et il aurait été envoyé chez un oncle prêtre à Gêne, où il aurait étudié peinture jusqu'à 20 ans chez le peintre Carega. Ici il aurai été noté par le prince Doria, qui l'aurait appelé à Rome et mis en apprentissage

*i pittori Pompeo Batoni e Cristoforo Unterberger e l'architetto Giovanni Antolini a Roma. Ricordò, inoltre, i protettori che lo aiutarono, il maresciallo Botta a Pavia e il principe Doria Pamphili a Roma<sup>44</sup>.*

*Secondo le notizie fornite - verosimilmente nel 1823 - da Jean Baptiste Wicar al segretario dell'Accademia di San Luca a Roma al fine di comporre un elogio funebre del Giani, quest'ultimo - ancora ragazzo - si sarebbe allontanato da casa all'insaputa del padre, dirigendosi a Pavia, dove sarebbe stato accolto a palazzo Botta Adorno e impiegato nella credenza. Qui sarebbe stato notato dal generale Botta, mentre disegnava col carbone sui muri di una scala, e, quindi, sarebbe stato collocato a bottega presso un certo Angelini, all'epoca ritenuto il pittore più celebre in città<sup>45</sup>. Una versione simile, anche se meno romanzesca, è riferita da Giorgio Antonio Merini, secondo il quale il giovane venne portato a Pavia, con il permesso del padre, da alcuni mulattieri della Val Curone, che lo avevano notato mentre disegnava su un muro. A Pavia ottenne la protezione del generale Botta, che gli procurò come maestro Carlo Antonio Bianchi<sup>46</sup>. Secondo il pittore Francesco Giangiacomo, invece, egli avrebbe lasciato la casa paterna nel 1775, a seguito della perdita della madre, e sarebbe stato mandato presso uno zio sacerdote a Genova, dove avrebbe studiato pittura fino ai vent'anni presso un certo Carega. Qui sarebbe stato notato dal principe Doria, che lo avrebbe chiamato a Roma, collocato a bottega presso Pompeo Batoni e inviato da Domenico Corvi a lezione di nudo<sup>47</sup>. Sebbene la prima parte di quest'ultimo racconto sia completamente inattendibile, questa è l'unica fonte a ricordare an-*

chez Pompeo Batoni et envoyé à étudier les nus chez Domenico Corvi<sup>47</sup>. La première partie de ce dernier récit est sans fondement, mais celle-ci est la seule source qui indique le Corvi parmi les maîtres de Giani à Rome.

Si le général Botta nommé dans les sources est le maréchal Antoniotto Botta Adorno, l'arrivée à Pavie de Giani devrait être arrivé avant 1774, l'an de sa mort. D'ailleurs, s'il était vrai, comme le peintre même réfère, un apprentissage chez Antonio Galli Bibiena, il aurait du être à Pavie déjà au début de la huitième décennie du siècle, quand l'artiste émilien était engagé dans la construction du Théâtre des Quatre Chevaliers. Il ne semble pas impossible que l'introduction des rapports du jeune peintre avec les marquis eut été stimulé de la façon féodale de poser les relations entre la famille et ses subordonnés. En effet, le maréchal Antoniotto avait un laquais Giuseppe Giani<sup>48</sup>; le même nom de famille désignait un chirurgien nommé dans la correspondance de la période entre la huitième et la neuvième décennie du siècle.

Felice Giani était sans doute à Pavie le 10 aout 1776, quand il copia, devant un notaire, une fresque religieuse de 1504 représentant Saint Augustin, placée dans la place du château, sur les murs de clôture du couvent augustinien de San Pietro in Ciel d'Oro. Toutefois, le 22 septembre, quand le même notaire retourna sur place pour vérifier que la fresque - entre-temps remplacée par une copie à cause de la réédification du mur - fût conforme à l'original, le peintre fut remplacé par le collègue Giovan Battista Bianchi, officiellement perché ammalato<sup>49</sup>. Il Giani comparve nei carteggi privati di casa Botta Adorno solamente tre anni più tardi, nell'autunno del 1779, quando era già in corso il suo trasferimento da Bologna a Roma<sup>50</sup>. Sembra, comunque, di poter

*che il Corvi tra i maestri del Giani a Roma. Se con il generale Botta citato dalle fonti si deve intendere il maresciallo Antoniotto Botta Adorno, l'arrivo a Pavia del Giani dovrebbe essere avvenuto prima del 1774, anno di morte del militare. Peraltro, se fosse vera la notizia - riferita dal pittore stesso - di un alunnato anche presso Antonio Galli Bibiena, egli si sarebbe dovuto trovare in città già all'inizio dell'ottavo decennio del secolo, quando l'artista emiliano era impegnato nella costruzione del Teatro dei Quattro Cavalieri.*

*Non appare impossibile che l'avvio dei rapporti del giovane con i marchesi fosse stato stimolato dall'impostazione di tipo feudale, che regolava le relazioni tra la famiglia e i propri dipendenti. In effetti, il maresciallo Antoniotto aveva al proprio servizio un lacchè di nome Giuseppe Giani<sup>48</sup>; lo stesso cognome connotava un chirurgo citato nei carteggi tra l'ottavo e il nono decennio del secolo.*

*Felice Giani era sicuramente a Pavia il 10 agosto 1776, quando copiò, alla presenza di un notaio, un affresco devozionale, datato 1504 e raffigurante Sant'Agostino, esistente in piazza Castello, sul muro di cinta dell'ortaglia del convento agostiniano di San Pietro in Ciel d'Oro. Tuttavia, il 22 settembre successivo, quando lo stesso notaio tornò sul posto per verificare che l'affresco - nel frattempo sostituito da una copia a seguito del rifacimento del muro - fosse conforme all'originale, il pittore venne sostituito dal collega Giovanni Battista Bianchi, ufficialmente perché ammalato<sup>49</sup>. Il Giani comparve nei carteggi privati di casa Botta Adorno solamente tre anni più tardi, nell'autunno del 1779, quando era già in corso il suo trasferimento da Bologna a Roma<sup>50</sup>. Sembra, comunque, di poter*

dans la correspondance privée de la famille Botta Adorno seulement trois ans plus tard, dans l'automne 1779, quand il était déjà en train de se transférer de Bologne à Rome<sup>50</sup>. Il semble, de toute façon, de pouvoir comprendre que le jeune eût été introduit chez le marquis Luigi par les Malaspina. On ne comprenait pas l'intérêt montré pour lui par la marquise Teresa, ni le fait qu'il, dans une lettre à son mécène, appelle le marquis Malaspina, probablement Luigi, «mon grand protecteur chez Votre Excellence»<sup>51</sup>.

Dans cette période, arrivèrent à Pavie deux peintures sur toile provenant du chef lieu émilien: de la première, arrivée à la fin de septembre de Piacenza on ne sait rien que l'on voulait adapter dans une chapelle<sup>52</sup>; la deuxième arrivée par Vescovera par le père oratorien Gamberana, était déclarée explicitement une copie de la Foi de Guercino réalisée par Felice Giani, qui fut jugée «passable» par Bianchi<sup>53</sup>.

Il est probable que même les instructions envoyées par Carlo Antonio Bianchi à son élève remontent à la période de Bologne. Dans celles-ci on cite les copies exécutées par Giani de deux œuvres de Guercino, la Pietà et la Carità Romana. Tandis-qu'il n'a été possible retrouver aucune trace de la dernière, la première pourrait correspondre à Cristo morto con Maria Maddalena, Giuseppe di Arimatea e Nicodemo, maintenant gardée au Musée Condé de Chantilly, mais venant de l'église del Voto de Bologna. D'ailleurs, le document semble plus utile à comprendre la poétique du classicisme du maître qu'à avoir intuition des futurs succès de l'élève<sup>54</sup>.

A Rome, le jeune fut posé sous le contrôle du

*intuire che il giovane fosse stato introdotto presso il marchese Luigi dai Malaspina. Non si spiegherebbe altrimenti l'interessamento dimostrato nei suoi confronti dalla marchesa Teresa, né il fatto che egli, in una lettera al suo mecenate, definisse il marchese Malaspina, probabilmente Luigi, «mio gran protettore presso l'eccellenza vostra»<sup>51</sup>.*

*In quel periodo, arrivarono a Pavia due dipinti su tela provenienti dal capoluogo emiliano: del primo, giunto alla fine di settembre via Piacenza, nulla sappiamo, se non che si ipotizzò di adattarlo in una cappella<sup>52</sup>; il secondo, giunto attraverso Vescovera per mezzo del padre filippino Gamberana, era esplicitamente denunciato come una copia della Fede del Guercino eseguita da Felice Giani, la quale venne giudicata «passabile» dal Bianchi<sup>53</sup>.*

*Al periodo bolognese, è verosimile risalgano anche le istruzioni inviate da Carlo Antonio Bianchi all'allievo lontano. In esse sono, infatti, citate le copie eseguite dal Giani di due opere del Guercino, la Pietà e la Carità Romana. Mentre di quest'ultima non è stato possibile reperire alcuna traccia, la prima potrebbe corrispondere al Cristo morto con Maria, Maria Maddalena, Giuseppe di Arimatea e Nicodemo, attualmente conservata al Musée Condé di Chantilly; ma proveniente dalla chiesa del Voto di Bologna. Per il resto, il documento sembra più utile a comprendere la poetica classicista del maestro, piuttosto che a intuire i futuri esiti dell'allievo<sup>54</sup>.*

*A Roma, il giovane venne posto sotto il controllo del padre somasco Giacinto Pisani, il quale riferiva periodicamente circa le spese sostenute e i progressi nello studio. Inizialmente, sembrava che tutto andasse per il meglio: venne posto a bottega presso*

père somasque Giacinto Pisani, qui rapportait à l'égard des dépenses soutenues et les progrès des études. D'abord tout semblait aller bien: il fut mis en apprentissage chez Pompeo Batoni, où il se portait bien; il se présenta au prince Doria, auquel il rapporta par qui il était généreusement maintenu à Rome et il étudia assidûment, peut être plus qu'il fût nécessaire, comme dit le père Pisani.

Au printemps 1780, par exemple, il exécuta la copie d'une célèbre peinture de Guercino gardée chez la Galleria Borghese, copie jugée positivement par Batoni même<sup>55</sup>. Toutefois, en septembre il lui arriva une crise. Il paraît que le jeune homme ne se passât pas bien à Rome, ville trop chère, qu'il fût toujours insatisfait de soi même et qu'il fût démoralisé, ayant acquis la conscience du chemin qu'il devait encore parcourir dans ses études pour rejoindre le niveau qualitatif qu'il désirait. Devant la soudaine manifestation du désir de rentrer à Bologne, le religieux réussit à le tranquilliser, lui donnant le permis de changer de maître, avec la justification que Batoni n'avait pas beaucoup de patience avec ses élèves. Au contraire, il n'est pas impossible que l'apprentissage chez ce maître, dont la production était presque complètement absorbée par les portraits, fût vécu par le jeune peintre comme une fourvoyante césure tout au long d'un parcours de formation cohérent et acheminé vers la peinture d'histoire et la décoration. Il fut, donc, mis en apprentissage chez un peintre allemand, vraisemblablement Cristoforo Unterberger, nommé dans une lettre du 24 février 1781 en qualité de maître du jeune homme avec Batoni,

*Pompeo Batoni, dove apparentemente si trovava bene; andò a presentarsi al principe Doria, al quale non mancò di riferire da chi fosse generosamente mantenuto a Roma, e si applicò assiduamente allo studio, forse più del dovuto, a detta dello stesso padre Pisani. Nella primavera del 1780, ad esempio, eseguì la copia di un celebre dipinto del Guercino conservato presso la Galleria Borghese, copia che venne giudicata positivamente dallo stesso Batoni<sup>55</sup>. Tuttavia, a settembre si manifestò una crisi, che doveva essere latente. Sembra che il giovane non si trovasse bene a Roma, città eccessivamente cara, che fosse perennemente insoddisfatto di se stesso e che si fosse scoraggiato, avendo acquisito consapevolezza sul cammino che gli restava da percorrere nello studio per raggiungere il livello qualitativo desiderato. Di fronte all'improvvisa manifestazione della volontà di tornare a Bologna, il religioso riuscì a tranquillizzarlo, dandogli il permesso di cambiare maestro, con la giustificazione che il Batoni non aveva molta pazienza con gli allievi. Non è, invece, impossibile che l'alunno presso quest'ultimo, la cui produzione era ormai quasi completamente assorbita dalla ritrattistica, fosse vissuto dal giovane come una fuorviante cesura in un percorso di formazione grosso modo coerente e indirizzato, piuttosto, verso la pittura di storia e la decorazione. Egli venne, quindi, collocato sotto un pittore tedesco, verosimilmente Cristoforo Unterberger, citato in una lettera del 24 febbraio 1781 come maestro del giovane insieme con il Batoni, con il quale il Giani non deve avere interrotto i rapporti<sup>56</sup>.*

*Alla primavera del 1781 è probabile risalga una lettera da Roma del Giani, datata erroneamente 9 aprile 1778. Tramite il padre Pisani, che dove-*

avec lequel Giani ne doit pas avoir interrompu les rapports<sup>56</sup>.

Il est probable qu'une lettre de Giani de Rome par erreur datée 1778 remonte au printemps 1781. Par moyen du père Pisani qui devait rentrer à Pavie, il envoya au marquis Luigi trois dessins de son invention: «l'un est les armes de l'excellente famille Botta avec la renommée et la libéralité, une figure montre les actions glorieuses des armes et l'autre est en train de donner secours à la peinture qui fait courage à l'étude; les deux autres dessins représentent des faits de la guerre de Troie écrits par Homère, l'un de ceux-ci est Ménélas grec blessé de Pandore troyen, l'autre est Achille très fier, arrêté par Minerve en opposition avec le roi Agamemnon». Il spécifie qu'ils étaient le fruit des leçons qu'il avait suivis pendant l'hiver dans l'académie du peintre Corvi et qu'ils avaient été approuvés par Pompeo Batoni, qui lui avait conseillé de chercher à réaliser quelques peintures d'invention, donc il demandait au marquis de lui suggérer «un sujet héroïque»<sup>57</sup>.

Pendant cette période le père Pisani, qui dut quitter Rome vers la moitié du mois d'avril 1781, fut remplacé par l'abbé Valeriano Gandini, en qualité de mentor du jeune peintre<sup>58</sup>. Ce dernier, à la fin de cette année s'inscrit à nouveau à l'Académie du nu et reçut par Bianchi des sujets pour des peintures; il choisit Hérodiade qui présente à Hérode la tête de Jean Baptiste. L'œuvre était en cours d'exécution au mois de mai 1782, quand le marquis Malaspina put la voir ébauchée pendant un voyage à Rome<sup>59</sup>.

Le 21 septembre 1782, le peintre communi-

*va rientrare a Pavia, inviò al marchese Luigi tre disegni di sua invenzione: "uno è lo stemma dell'eccellente casa Botta con la fama e la liberalità, le quali figure una mostra le azioni gloriose de l'armi e l'altra sta dispensando sochorso alla pitura, che sta facendo coragio allo studio; l'altri due sono fatti della guera di Troia scritti da Omero, uno di questi è Menelao greco ferito da Pandoro troiano, l'altro poi è Achille fierissimo, che viene fermato da Minerva in occasione di contrasto con Agamenone re degli Argui". Specificava che erano frutto delle lezioni seguite durante l'inverno nell'accademia tenuta dal pittore Corvi e che erano stati approvati anche da Pompeo Batoni, il quale gli aveva consigliato di provare a realizzare anche qualche dipinto d'invenzione, per cui chiedeva al marchese di suggerirgli «un sogetto eroico»<sup>57</sup>.*

*In quel periodo il padre Pisani, che dovette abbandonare Roma verso la metà del mese di aprile del 1781, fu sostituito dall'abate Valeriano Gandini, generale dei Gerolimini, come mentore del giovane<sup>58</sup>. Quest'ultimo, alla fine dello stesso anno, si iscrisse nuovamente all'Accademia del nudo e ricevette dal Bianchi una serie di soggetti per dipinti, tra i quali scelse Erodiade che presenta a Erode la testa del Battista. Il manufatto era in corso di esecuzione nel maggio del 1782, quando il marchese Malaspina potè vederla abbozzata durante un viaggio a Roma<sup>59</sup>.*

*Il 21 settembre 1782, il pittore comunicò al marchese di avergli inviato cinque tele, copie da lui eseguite di celebri dipinti conservati in importanti collezioni romane. Si trattava di due copie da Tiziano, Venere che benda Amore nella Galleria Borghese e un San Pietro Martire nella Galleria Colonna, e tre*

qua au marquis de lui avoir envoyé cinq toiles, des copies exécutées par lui même de célèbres peintures d'importantes collections romaines. Il s'agissait de deux copies de Tiziano, Venus qui bande Amour de la Galleria Borghese et Saint Pierre martyr de la Galleria Colonna, et trois de Guercino, la Charité Romaine de la Galleria Borghese, la Sybille persane et Saint Jean de la Galleria Capitolina. Giani décida aussi à qui dût être destiné chaque peinture et il demanda que la Sybille fût donnée à la marquise Teresa Malaspina, la Charité au marquis Alessandro Botta Adorno, fils de Luigi, St. Jean à la marquise Clementina, femme d'Alessandro, et les autres deux au marquis Luigi. Il recommandait, de plus, de ne pas ouvrir la caisse, mais de l'envoyer à Bianchi qui savait comme enlever les toiles de l'emballage et les mettre sur les châssis sans les endommager<sup>60</sup>.

De toutes ces peintures, la seule qui peut être retrouvée est la Sibille Persica, passée de la marquise Teresa Malaspina à son neveu Luigi et, conséquemment, devenue patrimoine des Musei Civici d'aujourd'hui<sup>61</sup>.

Dans la même année, Giani envoya au marquis des dessins avec les histoires de Jules César.

Le 3 mars 1784 le jeune peintre était tout à fait absorbé par la réalisation d'une peinture, qu'il voulait envoyer à un concours de peinture de l'Académie de Parme et qui était accomplie le 24 avril. Toutefois, l'excessif engagement lui avait causé des troubles nerveuses, et le père Gandini décida de l'amener avec lui en vacance à Torrica au mois de mai. Le 10 juillet le religieux pouvait communiquer au marquis que le jeune peintre

*da Guercino, la Carità Romana della Galleria Borghese, la Sibilla Persica e un San Giovanni della Galleria Capitolina. Il Giani decise anche a chi dovesse essere destinato ogni singolo dipinto, per cui chiese che la Sibilla Persica fosse consegnata alla marchesa Teresa Malaspina, la Carità Romana al marchesino Alessandro Botta Adorno, figlio di Luigi, il San Giovanni alla marchesina Clementina, moglie di Alessandro, e gli altri due al marchese Luigi. Raccomandava, inoltre, di non aprire la cassetta, ma di inviarla al Bianchi, che sapeva come togliere le tele ripiegate dall'imballaggio e come porle su telai senza rovinarle<sup>60</sup>.*

*Di tutti questi dipinti, l'unico che può essere rintracciato è la Sibilla Persica, passato verosimilmente dalla marchesa Teresa Malaspina al nipote Luigi e, conseguentemente, entrato a far parte del patrimonio degli attuali Musei Civici<sup>61</sup>.*

*Oltre a queste tele, nello stesso anno il Giani inviò al marchese dei disegni con le storie di Giulio Cesare.*

*Il 3 marzo del 1784 il giovane era completamente assorbito nella realizzazione di un dipinto, che intendeva inviare a un concorso di pittura indetto dall'Accademia di Parma e che risultava ultimato il 24 aprile seguente. Tuttavia, l'eccessivo impegno gli aveva provocato disturbi nervosi, per cui il padre Gandini decise di portarlo con sé per tre settimane in villeggiatura a Torrica nel mese di maggio. Il 10 luglio seguente il religioso poteva comunicare al marchese che il giovane aveva vinto il secondo premio, consistente in una medaglia d'oro e venticinque zecchini, i quali vennero inviati al marchese come segno di gratitudine<sup>62</sup>.*

*L'autunno dello stesso anno dovette costituire un*

avait vaincu le deuxième prix, c'est-à-dire une médaille d'or et vingt cinq sequins, qui furent donnés au marquis en témoignage de reconnaissance<sup>62</sup>.

L'automne de la même année dut être un moment nodal dans la carrière de Giani. Le 21 septembre le père Gandini demanda au marquis s'il avait l'intention de continuer à le maintenir à Rome ou de le rappeler chez soi. Probablement le gentilhomme décida de le laisser à Rome et, suivant le conseil du religieux, lui alloua une pension de cinquante sequins annuels<sup>63</sup>.

Dans la même période, le père Gandini se transférait à Ospedaletto Lodigiano, mais il resta en contact avec le peintre, et le marquis commença à se servir de Felice Grisanti pour passer le subside à son protégé.

Le 9 octobre 1785, Giani expédia à son mécène la petite réplique, ou peut-être l'esquisse préparatoire, d'une peinture représentant L'enlèvement d'Europe, réalisée pour le prince Borghese<sup>64</sup>. Cette commission pourrait lui avoir été assignée par la médiation de Unterberger, qui dans cette période était en train de travailler à la Salle d'Hercule de Villa Borghese et qui avait déjà entraîné le jeune peintre dans l'exécution à encaustique de la copie de la décoration des Loges du Vatican de Raphaël pour Catherine II<sup>65</sup>. Cette hypothèse pourrait trouver soutien dans un document concernant un payement à Giani relatif aux années 1782-1785 pour des travaux exécutés à Villa Borghese<sup>66</sup>.

Après avoir reçu la peinture, le 5 novembre, le marquis commissionna au peintre un rétable pour l'église de Pallavicino, localité des fiefs im-

*momento nodale nella carriera del Giani. Il 21 settembre, infatti, il padre Gandini chiese al marchese se intendesse continuare a mantenerlo a Roma o preferisse richiamarlo presso di sé per servirsi delle competenze da lui acquisite. Probabilmente, il gentiluomo decise di lasciarlo a Roma, dal momento che successivamente, dietro suggerimento del religioso, gli assegnò una pensione di cinquanta zecchini annui<sup>63</sup>. Nello stesso periodo, il padre Gandini si trasferì a Ospedaletto Lodigiano, sebbene si possa intuire che anche in seguito rimase in contatto con il pittore, e il marchese iniziò a servirsi di un certo Felice Grisanti per passare periodicamente il sussidio economico al proprio protetto.*

*Il 9 ottobre 1785, il Giani spedì al suo mecenate la replica in piccolo, o forse il bozzetto preparatorio, di un dipinto raffigurante Il ratto d'Europa, realizzato per il principe Borghese<sup>64</sup>. Tale commissione potrebbe essergli stata assegnata con la mediazione dell'Unterberger, che in quel periodo stava lavorando alla Sala d'Ercole di Villa Borghese e che aveva già coinvolto il giovane nell'impegnativa esecuzione a encausto della copia della decorazione delle Logge Vaticane di Raffaello per Caterina II<sup>65</sup>. Tale ipotesi potrebbe trovare sostegno in un documento, da tempo segnalato, relativo a un pagamento al Giani per gli anni tra il 1782 e il 1785 in relazione a lavori eseguiti proprio a Villa Borghese<sup>66</sup>.*

*Poco dopo aver ricevuto il dipinto, il 5 novembre, il marchese commissionò al pittore una pala per la chiesa di Pallavicino, località ubicata nei feudi imperiali a poca distanza da Borgo Adorno e, quindi, anche da San Sebastiano Curone. La tela, da collocare nell'ancona del coro, avrebbe dovuto rappresentare La Vergine col Bambino, tra san Ber-*

périaux près de San Sebastiano Curone. L'œuvre, qui devait être mise dans l'arrière-chœur, aurait du représenter La Vierge et l'Enfant Jesus entre St. Bernard et St. Jean Baptiste. Elle aurait été placée à une hauteur de cinq bras, c'est-à-dire trois mètres environ, et elle aurait reçu la lumière de droite et devant par une fenêtre pas très grande placée sur la porte de l'église<sup>67</sup>. Elle fut terminée en automne 1786 et malgré le marquis eût espéré de l'avoir dans le 20 aout, elle arriva à la fin de l'an à Pavie où fut dotée de cadre en bois par le menuisier Casini<sup>68</sup>; elle arriva au marquis seulement à la fin de juillet 1787.

Elle était gardée dans l'église en conditions précaires, mais grâce à l'intervention de la Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria, pour l'exposition parisienne elle est émergée de l'obscurité du temps par une restauration soignée.

Entretemps, Giani fut entraîné par Serafino Barozzi en un chantier de décoration à Faenza. Le 26 octobre 1786 il écrivit au marquis que, avec son permis, il était en train de partir pour la ville émilienne. Le 15 novembre, il rapporta d'être arrivé et de loger chez le peintre avec lequel il aurait du travailler; il exprimait l'espérance que cette expérience put lui servir pour s'exercer dans la peinture à fresque. Après il envoya le projet iconographique du cycle auquel il était en train de travailler avec Serafino Barozzi, et il priait le marquis de l'envoyer au père Gandini aussi<sup>69</sup>.

Pendant les années suivantes les rapports entre Giani et la famille Botta Adorno continuèrent mais devinrent moins intenses. Le 12 janvier 1788, par exemple, le peintre, âgé de 30 ans, dut se justifier de ne plus avoir écrit

*nardo abate e san Giovanni Battista. Essa sarebbe stata collocata a un'altezza di non più di cinque braccia, cioè circa tre metri, e avrebbe ricevuto la luce da destra e di fronte, attraverso una finestra non molto grande posta sulla porta della chiesa<sup>67</sup>. Venne ultimata nell'autunno del 1786 e, sebbene il marchese avesse sperato di poterla avere per il 20 agosto, dovette arrivare verso la fine dell'anno a Parma, dove venne dotata di cornice lignea dal falegname Casini<sup>68</sup>; giunse a destinazione solo alla fine del luglio 1787.*

*Essa era conservata in loco, in condizioni non ottimali, ma grazie all'intervento della Fondazione della Cassa di Risparmio di Alessandria, per la mostra parigina è riemersa dal buio del tempo con un sapiente restauro.*

*Nel frattempo, il Giani venne coinvolto da Serafino Barozzi in un cantiere di decorazione a Faenza. Il 26 ottobre 1786 scriveva al marchese che, stante il permesso da lui ricevuto, stava per partire per il paese romagnolo. Il 15 novembre seguente riferiva di essere arrivato felicemente e di alloggiare in casa del pittore con cui avrebbe dovuto lavorare; esprimeva, inoltre, la speranza che quest'esperienza potesse servirgli da esercizio per la realizzazione della pittura ad affresco. Successivamente, inviò il programma iconografico del ciclo, cui stava lavorando con Serafino Barozzi, e pregava il marchese di farlo avere anche al padre Gandini<sup>69</sup>.*

*Negli anni seguenti i rapporti del Giani con i Botta Adorno continuarono, ma dovettero farsi meno stretti. Il 12 gennaio 1788, ad esempio, il pittore, ormai trentenne, cercò di giustificarsi dalle accuse di non avere più scritto al proprio mecenate<sup>70</sup>, però nel corso dello stesso anno gli venne saldato dal*

à son mécène<sup>70</sup>, mais pendant la même année le marquis Luigi avait soldé une dette de six sequins que le peintre avait contracté à cause d'une maladie<sup>71</sup>.

Après la mort de Luigi Botta Adorno, décédé le 11 janvier 1789, Felice Giani maintint des rapports seulement formels avec le marquis Alessandro, auquel il envoya régulièrement ses souhaits de Noël les années suivantes. D'ailleurs, pendant les années précédentes Giani avait commencé à recevoir des subsides économiques par le prince Doria aussi. Pourtant il dut avoir maintenu les rapports avec la famille pendant toute la première décennie du XIX<sup>ème</sup> siècle, puisque son père Giulio, âgé de 80 ans et malade, en 1808 s'adressait encore aux marquis en les priant de solliciter son fils le peintre à lui accorder de l'aide économique<sup>72</sup>.

Les nouvelles émergées à l'égard de Felice Giani de la correspondance de la famille Botta Adorno posent, en tous cas, des questions sur ce qui arrivait effectivement au marquis Luigi de la vie romaine de son protégé, puisqu'il n'y a pas de nouvelles sur certains rapports du peintre avec des chantiers tels que celui des Loges du Vatican de Raphaël, qui dut l'engager beaucoup<sup>73</sup>.

Pendant qu'ils maintenaient Giani à Rome, les Botta Adorno durent s'adresser à d'autres peintres. En 1785, par exemple, ils avaient commandé au peintre Paolo Borroni de Voghera un portrait de la marquise Clementina, dont la conclusion dut être renvoyée puisque l'artiste fut convoqué à la cour de Turin par le comte de Hauteville<sup>74</sup>, probablement pour exécuter le portrait de Victor-Amédée III gardé à Genève.

*marchese Luigi un debito di sei zecchini, contratto a causa di una malattia<sup>71</sup>.*

*Dopo la morte di Luigi Botta Adorno, deceduto l'il gennaio 1789, Felice Giani mantenne rapporti esclusivamente formali con il marchese Alessandro, a cui inviò regolarmente gli auguri di Natale negli anni successivi. Del resto, nel corso degli anni precedenti doveva avere iniziato a ricevere sussidi economici anche dal principe Doria. Tuttavia dovette restare in contatto con membri della famiglia ancora nel corso del primo decennio del XIX secolo, dal momento che suo padre Giulio, ottuagenario e infermo, ancora nel 1808 si rivolgeva ai marchesi per pregarli di sollecitare il figlio pittore a elargirgli aiuti economici<sup>72</sup>.*

*Le notizie emerse su Felice Giani dal carteggio di casa Botta Adorno pongono, comunque, alcuni interrogativi su quanto effettivamente arrivasse al marchese Luigi della vita romana del proprio protetto, non essendovi traccia di tutta una serie di rapporti, ipotizzati dalla critica o documentati, o di interventi noti per altra via, come ad esempio la collaborazione alla copia a encausto delle logge vaticane di Raffaello che pure dovette essere stata alquanto impegnativa<sup>73</sup>.*

*Nello stesso periodo in cui mantenevano il Giani a Roma, i Botta Adorno dovettero rivolgersi ad altri pittori. Nel 1785, ad esempio, era stato commissionato al vogherese Paolo Borroni un ritratto della marchesina Clementina, la cui conclusione dovette essere differita, dal momento che l'artista venne convocato alla corte di Torino dal conte di Hauteville<sup>74</sup>, probabilmente per eseguire il ritratto di Vittorio Amedeo III conservato a Ginevra. Ventitré anni più tardi, mutata nel frattempo la situazione*

Après 23 ans, la situation politique changée, ils commissionnèrent au même peintre un portrait de Napoléon Bonaparte en souvenir du séjour du souverain dans leur palais de Pavie<sup>75</sup>. Borroni était encore en contact avec les Botta Adorno en 1813, quand il se servit du marquis pour faire parvenir deux peintures emballé à Belgioioso<sup>76</sup>.

#### NOTES

<sup>43</sup>. Pour des renvois à Felice Giani, voir Anna OTTANI Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e In cultura di fine secolo*, Milano, Electa, 1999. La correspondance de la famille Botta Adorno relative à Giani est publiée en Davide TOLOMELLI, *Felice Giani e il marchese Luigi Botta Adomo. Documenti sull'attività giovanile del pittore tra Pavia, Bologna e Roma*, in «Arte Lombarda», 146-148, 2006/1-3, pp. 259-266.

<sup>44</sup>. A.Ottani Cavina, *Felice Giani...*, vol.II, p.960.

<sup>45</sup>. Le document gardé chez l'Archive de l'Académie Nationale de San Luca est transcrit dans Luigi Servolini, *Un romantico in anticipo: «il focoso pittore» Felice Giani (1758-1823)*, in «L'Arte», an LVI, juillet 1952 - décembre 1953, pp. 31-62. A l'état actuel des connaissances, on ne connaît aucun peintre nommé Angelini qui opérait en Pavie pendant le XVIII siècle. (cfr. S. Zatti, *Le arti a...* pp. 910 - 929).

<sup>46</sup>. Giorgio Antonio Morini, *Elogio di Felice Giani*, Faenza 1823.

<sup>47</sup>. Francesco Gasparoni, *Cenni biografici del pittore da decorazione Felice Gianni*, in «Arti e lettere», I, 1860, pp. 10-12; A. ottani cavina, *Felice Giani...*, vol. I, p. 224.

<sup>48</sup>. Voir la liste des serviteurs de Antoniotto Botta Adorno en B.A.ML, ms X 249 inf.

<sup>49</sup>. Voir l'acte notarié le 22 septembre 1776 par le notaire Carlo Francesco Bagnasia (B.U.Pv. ms Ticinese 428, cart. A; cfr. M. G. Albertini OTTOLENGHI, *Pavia nel Settecento...*, p. 220-223). Il peut être intéressant remarquer que toutes les deux descentes à la fresque furent faites à la présence du maître-maçon Pietro Bollo, qui était, dans la même période, au service des Botta Adorno, en particulier pour le chantier de Torre d'Isola avec son frère Giovanni, architecte religieux augustiniano. Sarebbe opportuno, inoltre, verificare se il pittore

*politica, allo stesso pittore venne commissionato un ritratto di Napoleone Bonaparte, probabilmente in ricordo del soggiorno del sovrano nel palazzo di Pavia<sup>75</sup>. Il Borroni era ancora in contatto con i Botta Adorno nel 1813, quando si servì del marchese Luigi per fare arrivare due dipinti imballati a Belgioioso<sup>76</sup>.*

#### NOTE

<sup>43</sup>. Per riferimenti su Felice Giani si rimanda ad Anna OTTANI Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e In cultura di fine secolo*, 2 vol., Milano, Electa, 1999. La corrispondenza di casa Botta Adorno relativa al Giani è edita in Davide TOLOMELLI, *Felice Giani e il marchese Luigi Botta Adomo. Documenti sull'attività giovanile del pittore tra Pavia, Bologna e Roma*, in «Arte Lombarda», 146-148, 2006/1-3, pp. 259-266.

<sup>44</sup>. A. ottani Cavina, *Felice Giani...*, vol. II, p. 960

<sup>45</sup>. Il documento, conservato presso l'Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, è trascritto in Luigi Servolini, *Un romantico in anticipo: il «focoso pittore» Felice Giani (1758 - 1823)*, in «L'Arte», anno LUI, vol. XVIII n. s., luglio 1952 - dicembre 1953, pp. 31-62 (in particolare p. 62). Allo stato attuale delle conoscenze, non si ha notizia di un pittore di nome Angelini, operante a Pavia nel XVIII secolo (cfr. S. zatti, *Le arti a...* pp. 910 - 929).

<sup>46</sup>. Giorgio Antonio MORINI, *Elogio di Felice Giani*, Faenza 1823.

<sup>47</sup>. Francesco GASPARONI, *Cenni biografici del pittore da decorazione Felice Gianni*, in «Arti e lettere», I, 1860, pp. 10-12; A. ottani gavina, *Felice Giani...*, vol. I, p. 224.

<sup>48</sup>. Si veda l'elenco dei servitori di Antoniotto Botta Adorno in B. A. ML, ms. X 249 inf.

<sup>49</sup>. Si veda l'atto rogato il 22 settembre 1776 dal notaio pavese Carlo Francesco Bagnasia (B. U. Pv., ms. Ticinese 428, cart. A; cfr. M. G. Albertini OTTOLENGHI, *Pavia nel Settecento...*, p. 220, fig. 2, pp. 222 - 223). Può essere interessante notare che entrambi i sopralluoghi all'affresco vennero fatti alla presenza del capomastro Pietro Bollo, documentato nello stesso periodo anche al servizio dei Botta Adorno, in particolare per la fabbrica di Torre d'Isola insieme a fratello Giovanni, architetto religioso agostiniano. Sarebbe opportuno, inoltre, verificare se il pittore



<sup>63.</sup> Lettres du père Valeriano Gandini au marquis Luigi Botta Adorno du 21 septembre, 30 octobre et 4 décembre 1784 (BA. Mi ms Q24 inf).

<sup>64.</sup> Voir les lettres du père Valeriano Gandini du 21 aout et 28 octobre 1785, où le religieux confondit le prince Borghese avec Aldobrandini et celle de Felice Giani du 9 octobre 1785, toutes adressées à Luigi Botta Adorno (BA.ML. msQ24 bis inf).

<sup>65.</sup> A. Ottani Cavina, *Felice Giani...*, vol. II, pp. 620-625.

<sup>66.</sup> Paola Della pergola, Villa Borghese, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962, p. 88.

<sup>67.</sup> Bruillon de la lettre de Luigi Botta Adorno à Felice Giani du 5 novembre 1785 (BA MI ms Q24 bis inf).

<sup>68.</sup> Dans une lettre de Giacomo Ciocca du 25 juillet 1787 on disait que «le tableau de St. Bernard avec son cadre fait par Casini» avait été expédié (BA ML ms Q25 inf).

<sup>69.</sup> Voir les lettres de Felice Giani à Luigi Botta Adorno du 26 octobre, 15 novembre et 24 décembre 1786, en plus une sans date à placer après le 15 novembre et avant le 24 décembre (BA ML ms Q27 inf).

<sup>70.</sup> Lettre de felice Giani à Luigi Botta Adorno du 12 janvier 1788 (BA ML ms Q26 inf).

<sup>71.</sup> On le déduit des lettres du père Valeriano Gandini au marquis Luigi Botta Adorno du 28 mai et du 10 juillet 1788 (BAML ms. Q26).

<sup>72.</sup> Ces requêtes du père de Felice Giani sont documentées le 5 juin et le 24 décembre 1805, le 18 juillet et e 15 aout 1807 (BA Mi ms Q31 inf), le 4 janvier et le 3 juin 1808 (BA ML ms Q32 inf).

<sup>73.</sup> A. Ottani Cavina, *Felice Giani...*, vol. 1, pp. 51-95.

<sup>74.</sup> Lettre écrite par Giovanni Battista Pollini au marquis Alessandro Botta Adorno à Branduzzo le 19 novembre 1785 (BA ML msQ27 inf). Il devait exister à Branduzzo un portrait de Clementina Botta Adorno, née Arconati, exécuté par Paolo Borroni. La peinture fut en suite dans le palais de Pavie et après dans la villa de Torre d'Isola, où elle se trouve encore aujourd'hui. (Alberto Crescentini, *Il castello di Branduzzo attraverso le carte del suo archivio e la storia del suo feudo dai Botta Adorno ai Parrocchetti Piantanida*, Pavia, Tipografia Bodoniana, 1955, p. 32).

<sup>75.</sup> Lettre de Paolo Borroni à Luigi Botta Adorno du 5 aout

<sup>63.</sup> *Lettore del padre Valeriane Gandini al marchese Luigi Botta Adorno, datate 21 settembre, 30 ottobre e 4 dicembre 1784* (B.A. Mi., ms. Q24 inf).

<sup>64.</sup> *Si vedano le lettere del padre Valeriano Gandini, datate 21 agosto e 28 ottobre 1785, nelle quali il religioso confuse il principe Borghese con Faldobrandini, e quella di Felice Giani, in data 9 ottobre 1785, tutte indirizzate a Luigi Botta Adorno* (B. A. ML, ms. Q24 bis inf).

<sup>65.</sup> A. Ottani Cavina, *Felice Giani...*, vol. II, pp. 620-625.

<sup>66.</sup> Paola della Pergola, Villa Borghese, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962, p. 88.

<sup>67.</sup> *Minuta della lettera di Luigi Botta Adorno a Felice Giani, in data 5 novembre 1785* (B.A. Ml., ms. Q24bis inf).

<sup>68.</sup> *In una lettera di Giacomo Ciocca del 25 luglio 1787 si diceva che veniva spedito «il quadro di San Bernardo colla sua cornice fatta in volto dal Casini»* (B. A. ML, ms. Q25 inf).

<sup>69.</sup> *Si vedano le lettere di Felice Giani a Luigi Botta Adorno, datate 26 ottobre, 15 novembre e 24 dicembre 1786, oltre a una non datata, ma da collocare dopo quella del 15 novembre e prima di quella del 24 dicembre* (B. A. ML, ms. Q27 inf).

<sup>70.</sup> *Lettera di Felice Giani a Luigi Botta Adorno, in data 12 gennaio 1788* (B. A. ML, ms. Q26 inf).

<sup>71.</sup> *Lo si deduce dalle lettere del padre Valeriane Gandini al marchese Luigi Botta Adorno, datate 28 maggio e 10 luglio 1788* (B.A. ML, ms. Q26 inf).

<sup>72.</sup> *Richieste in questo senso del padre di Felice Giani sono documentate il 5 giugno e il 24 dicembre 1805, il 18 luglio e il 15 agosto 1807* (BA. Mi., ms. Q31 inf), *il 4 gennaio e il 3 giugno 1808* (B. A. ML, ms. Q32 inf).

<sup>73.</sup> A. Ottani Cavina, *Felice Giani...*, vol. 1, pp. 51-95.

<sup>74.</sup> *Lettera scritta a Branduzzo da Giovanni Battista Pollini al marchese Alessandro Botta Adorno, in data 19 novembre 1785* (B. A. ML, ms. Q27 inf). In effetti, doveva esistere a Branduzzo un ritratto di Clementina Botta Adorno, nata Arconati, eseguito da Paolo Borroni. Il dipinto venne poi spostato nel palazzo di Pavie e, quindi, nella villa di Torre d'Isola, dove si trova tuttora (Alberto Crescentini, *Il castello di Branduzzo attraverso le carte del suo archivio e la storia del suo feudo dai Botta Adorno ai Parrocchetti Piantanida*, Pavia, Tipografia Bodoniana, 1955, p. 32).

<sup>75.</sup> *Lettera di Paolo Borroni a Luigi Botta Adorno, datata 5 agosto 1808* (B. A. Ml., ms. Q 35 inf). Il dipinto potrebbe essere identi-

*ficato con il ritratto di Napoleone di Paolo Borroni, attualmente conservato nel Municipio di Gragnolo Po (Virginio Giacomo Bono, *Paolo Borroni un pittore vogherese nell'Europa del Settecento*, Vogherà, Cooprativa Editoriale Oltrepò Comune di Vogherà, 1985, pp. 131-132).*

<sup>76.</sup> *Lettera di Paolo Borroni a Luigi Botta Adorno, datata 10 maggio 1813* (B. A. Ml., ms. Q34 inf). *I rapporti del Bortoni con i principi di Belgioioso sono documentati dai ritratti, eseguiti dal vogherese, di Alberico XII Barbiano di Belgioioso e del padre Antonio (V.G.Bono, Paolo Borroni un..., p. 130; Alda Guarnaschelli, scheda, in R. Bossaglia, *V. terraroli (a cura di)*, Settecento lombardo..., p. 230).*

## La découverte du carnet

Pendant les années Cinquante du XX<sup>ème</sup> siècle à San Sebastiano Curone on a retrouvé le carnet où Felice Giani a enregistré, pendant 20 ans environ, ses activités, les payements et les noms des commettants, le copartage des payements avec les ateliers et en particulier la subdivision au 50 pour cent des montants avec Gaetano Bertolani, qui à son tour réglait les comptes avec les différents collaborateurs de l'atelier.

Récemment la découverte dans la correspondance de Riccardo Giani de la copie des premières lettres écrites à l'historien d'art et artiste Luigi Servolini de Faenza (relatives aux premières découvertes de la documentation que l'on va publier puisqu'elle exprime des émotions authentiques) nous a permis de nous approprier à nouveau d'un artiste que l'on avait considéré «faentino» c'est-à-dire de Faenza ou né à «San Sebastiano Monferrato», car les biographes de l'époque avait pris une phrase inexacte posée par l'atelier dans l'apparat funèbre érigé en Faenza à la mort de l'artiste: «Felice Giani né à San Sebastiano Montuferrati».

## *La scoperta del taccuino*

*Negli anni Cinquanta del Novecento in San Sebastiano Curone è avvenuto il "ritrovamento" del diario in cui Felice Giani ha registrato, per circa venti anni, attività, pagamenti e nomi dei commettenti, la condivisione dei pagamenti con la bottega e in particolare la suddivisione al 50% degli importi con il capo bottega Gaetano Bertolani, che a sua volta regolava le pendenze con chi aveva collaborato nelle varie attività.*

*Solo recentemente la scoperta nel carteggio del Dott. Riccardo Giani della copia delle prime lettere scritte allo storico dell'arte ed artista faentino Luigi Servolini (relative ai primi ritrovamenti della documentazione che riteniamo utile pubblicare in quanto esprimono emozioni autentiche) ha permesso di riappropriarci di un artista fino a pochi anni fa ritenuto "faentino" o nativo a "San Sebastiano Monferrato", in quanto i biografi dell'epoca avevano ripreso un'errata dicitura apposta dalla bottega nell'apparato funebre eretto in Faenza alla morte dell'artista: "Felice Giani nato a San Sebastiano Montuferrati".*

28/2/12

Monsieur le Professeur,

c'est seulement dans ce mois que j'ai appris des revues «L'Italia che scrive» (Italie qui écrit) et «Le vie d'Italia» (Voies d'Italie) de l'exposition des dessins de Felice Giani qui a été préparée avec autant de succès par les Instituts Culturels et Artistiques que Vous dirigez. J'ai donc lu Votre belle et docte publication sur Giani, mais avec surprise j'ai appris qu'il y a de l'incertitude à l'égard du lieu de naissance du Peintre. «à Vico S. Sebastiano (selon Morini) ou à Fief Impérial dans le patronage des Princes Doria (selon Rondanini)» et ces localités seraient dans le

Monferrato.

Je crois que dois-bienvenue en Vous communiquant que je peux de façon irréfutable et documentée préciser que Felice Giani naquit à S. Sebastiano Curone dans les environs de Tortona. En 1761 S. Sebastiano était un sief impérial des Princes Doria et c'est drôle la confusion faite par les biographes. La commune de S. Sebastiano n'est pas dans le Monferrato mais à l'extrême limite du Piémont, parmi les provinces de Pavie, Gêne et Piacenza; en plus en 1761 elle n'avait pas de faciles communications envers le Piémont, mais ses commerces et relations se développaient avec les villes de Gêne et Piacenza.

Chez moi à San Sebastiano je garde encore plusieurs lettres adressées au peintre Felice Giani (Gianni quand elles arrivent de Rome) lui envoyées de Bologne, Faenza, Ravenne, Forlì, Rome, Montmorency. Je garde aussi le diplôme original de l'Académie de S. Luca par lequel Felice Giani fut admis à l'Académie. Le parchemin décoré à main présente la signature autographe d'Antonio Canova, à ce temps là Président («Prince») de l'Académie.

28/2/12

Egr. Sig. Prof.re

*solo in questo mese dalle riviste "L'Italia che scrive" e "Le Vie d'Italia" sono venuto a conoscenza della mostra dei disegni di Felice Giani che con tanto successo è stata allestita da Istituti Culturali e Artistici da Lei diretti. Ho allora letto la Sua bella e dotta pubblicazione sul Giani, ma con stupore ho appreso che vi è incertezza circa il luogo di nascita del Pittore. "a Vico S. Sebastiano (secondo il Morini) o a Feudo Imperiale nel patronato dei Principi Doria (secondo il Rondanini)" e queste località sarebbero nel Monferrato.*

*Credo di farLe cosa gradita comunicandoLe che posso in modo irrefutabile e documentabile precisare che Felice Giani è nato a S. Sebastiano Curone nel circondario di Tortona. Nel 1761 S. Sebastiano era feudo imperiale dei Principi Doria ed è strana la confusione fatta dai biografi. Il comune di S. Sebastiano non è nel Monferrato ma all'estremo limite del Piemonte fra la provincia di Pavia, Genova e Piacenza; anzi nel 1761 non aveva agevoli comunicazioni verso il Piemonte, ma i suoi commerci si svolgevano con le città di Genova e Piacenza.*

*In casa mia a S. Sebastiano conservo ancora diverse lettere indirizzate al pittore Felice Giani (Gianni quando provengono da Roma) speditegli a Bologna, Faenza, Ravenne, Forlì, Roma, Montmorency. Conservo pure il diploma originale dell'Accademia di S. Luca col quale Felice Giani viene ammesso a membro dell'Accademia. La pergamena decorata a mano porta la firma autografa di Antonio Canova allora Presidente ("Principe") dell'Accademia.*



19 septembre 1822 (7)  
 Felice Giani Célèbre Peintre - Ferrara  
 [On parle de travaux]  
 Signé Sampieri

Pendant ma pressée visite à S.Sebastiano j'ai prié le curé de chercher dans les livres de la paroisse l'acte original de naissance et j'ai chargé un de mes amis de faire des recherches à la mairie à l'égard du testament. Les recherches ne sont pas faciles parce que la mairie a été ravagée par les partisans et les documents qui se sont sauvés doivent encore être réordonné dans le nouveau siège. Je vais prendre une photo du diplôme de l'Académie de S.Luca.

Envoyé lettre du 19 septembre 18--  
 De Sampieri adressée à Ferrara

Autre Forlì 11 décembre 1822  
 Adressée à Rome

D'après la correspondance retrouvée par Riccardo Giani, on va exprimer quelques réflexions en publiant des lettres particulièrement significatives relatives au milieu moqueur et bohémien des amis de Giani, qui sont les principaux représentants du monde Néoclassique international.

C'est très significative la lettre que son ami Kock écrit à Giani, où l'on évince que les engagements de Bologna et de Ferrara l'ont éloigné des amis qui désirent le voir au plus tôt chez «l'oratoire de Bacchus» et au Caffé Greco; les noms sont parmi les plus significatifs: Wicar, Valadier, Camporesi, Canova, Camuccini, etc. Un soulignement de Kock résulte extrêmement intéressant: à propos des tra-

19 settembre 1822 (7)  
 Felice Giani Celebre Pittore - Ferrara  
 [parla di lavori]  
 F.to Sampieri

*Nella mia frettolosa corsa a S. Sebastiano ho pregato il parroco di cercare nei registri l'atto originale di nascita e ho incaricato un amico di fare ricerche in municipio per il testamento. Le ricerche non sono agevoli perchè il municipio è stato devastato dai partigiani e i documenti salvati sono ancora da riordinare nella nuova sede.*

*Le farò una fotografia del diploma dell'Accademia di S. Luca.*

*Mandato lettera del 19 settembre 18--  
 di Sampieri indirizzata a Ferrara*

*Forlì 11 dicembre 1822  
 indirizzata a Roma*

*In seguito ai carteggi ritrovati dal Dott. Riccardo Giani ricordati in precedenza, esprimiamo alcune riflessioni pubblicando alcune lettere particolarmente significative relative al clima scanzonato e bohemienne degli amici di Giani, che certamente sono i principali riferimenti del mondo Neoclassico internazionale. È particolarmente significativa la lettera che l'amico KocK scrive a Giani, in cui si evince che gli impegni di Bologna e Ferrara lo tengono lontano dagli amici desiderosi di vederlo presto "all'oratorio chiamato Bacco" e al Caffè Greco; i nomi sono tra i più significativi: Wicar, Valadier, Camporesi, Canova, Camuccini, ecc. Di estremo interesse è la sottolineatura di KocK che,*

vaux qu'il venait de terminer dans la nouvelle aile des musées du Vatican, il soutien que Giani avait d'avance «restauré» des peintures pour ces musées et qu'il devait en restaurer d'autres («il vaut mieux que l'on donnait à nouveau les tableaux à votre soin»). Un autre soulignement remarquable c'est que, même si Giani était absent, l'activité de l'Académie della Pace, dont il était le fondateur, poursuit avec ardeur en développant des sujets préromantiques («il semble qu'ils ne se sont pas encore refroidis; demain on aura la mort du comte Ugolini»).

[Michele Kock à Felice Giani]

Rome, le 9 février 1822

Mon cher ami

Avec plaisir nous avons su de votre arrivée à Bologna et puis à Ferrara et que vous êtes bien et que vous avez commencé vos travaux, qui seront significatifs et vont durer trois mois, donc nous serons privés de votre compagnie pour longtemps: si vous allez attacher quelques autres choses aux travaux de Bologna, au revoir à l'année prochaine. Nous sommes tous bien et, s'il fait beau longtemps, il fera un carnaval très brillant, ainsi vous vous donnerez du bon temps au moins indirectement, ou voyant des choses particulières dans les verres: on a vu le pinceau de Corazza avec un chapeau. Tous les amis de cet oratoire appelé Bacchus, avec les patriotes, vous saluent et sont heureux que leur oraison s'est introduite encore ailleurs.

Encore ceux - ci du café vous présentent leurs respects, en particulier Vicar et Bodar, Monsieur l'avocat, qui dit d'avoir reçu le livre.

*a proposito dei lavori da lui terminati riguardanti il braccio nuovo dei musei Vaticani, sostiene che Giani avesse in precedenza "restaurato" dipinti per il museo e che sarebbe opportuno che ne restaurasse altri ("sarebbe da desiderare che ancora li quadri l'avessero dati la di lei cura"). Altra sottolineatura di rilievo è che, anche in assenza di Giani che ne è il fondatore, l'attività dell'Accademia della Pace prosegue a ritmi sostenuti con lo sviluppo di tematiche preromantiche ("che pare non si siano ancora raffreddati; per dimani aviamo la morte del conte Ugolini").*

[Michele Kock à Felice Giani]

Roma, 9 febbraio 1822

Carissimo amico

*Con somo piacere aviamo inteso il di lei felice arivo in Bologna e poi a Ferrara e che ha colà con bona salute principiato li suoi lavori, che sarano significanti, mentre che durano tre mesi, cusi siamo privi per un pezzo: se poi alli lavori a Bologna si ataccha qualche altra cosa, a rivederci quest'altro anno. Noi ora stiamo bene dutti e, se il tempo buono seguita come ha principiato, deve essere prilante per forza il carnevale, cusi si goderà almeno per riflesso, o pure vedendo cose particolari nei bicchieri: ultimamente si vide di botto il penellone di Corazza con quasi un capello sopra. Tutti li amici di questo oratorio chiamato Bacco, unitamente alli patriotti, la saluttano e godano che la loro orazione si sia introdotta ancora altrove. Ancora quei del caffè la riveriscono, particolarmente Vicar e Bodar, ancora il signor avocato, che dice di aver avuto il libro. Il caffè è finalmente ripulito (il caffè*

Le Café est enfin nettoyé (le café cité est le fameux Caffè Greco de Rome) et ça suffit. Monsieur Scarabelli et monsieur le conte aussi vous saluent: ils se portent bien. Monsieur Valadier et Monsieur Camporesi je ne les ai pas encore vus; ils restent retirés le plus qu'ils peuvent, mais pour carnaval je leurs rendrai visite.

Le théâtre est encore fermé, mais nous espérons que bientôt on va trouver l'argent nécessaire pour le compléter. Je n'ai pas pu voir le marquis Canova mais seulement Camuccini et D'Este qui vous saluent et qui encore font les membres de l'Académie de la Paix et il paraît qu'il ne se sont pas encore refroidis; demain on aura la mort du comte Ugolini, un sujet pas du tout adapté au carnaval.

L'aile nouvelle au musée du Vatican a été déterminée hier: elle doit faire un grand effet avec les lumières au dessus; il faudrait que l'on donnait à nouveau les tableaux à votre soin. Il serait difficile faire mieux. Madame Vladalena vous salue et dit qu'elle aura soin de tout. Au printemps nous pourrons juir de la beauté et quand ma fille verra je l'amenerai cueillir les fleurs qui deviendront plus beau étant cueillis par une jeune religieuse. L'affaire avec Corazza est arrangé et on n'en parle plus.

La lettre de Monsieur Trifogli, que vous m'écrivez, je l'ai envoyée à la poste tout de suite mais on n'a trouvé rien et donc je ne sais pas ce qu'il désire; je vous prie de le saluer pour moi et l'atelier aussi. Ma famille vous salue, amusez-vous pendant le carnaval, j'espère qu'il fera beau comme ici. J'attends vos nouvelles

votre vrai ami  
Michele Kock

*citato è il famoso caffè Greco romano) e danto basta. La salutta pure il signor avvocato Scarabelli, come il signor conte: essi stanno bene. Il signor Valadier e Camporesi non ho ancora visto: essi stanno ancora più ridirati che ponno, ma questo carnevale li farò visita. Al deatro ci stanno ancora li cadenacci, ma si spera che presto troveranno li quadrini per derminarlo. Il marchese Canova però non ho puodutto vedere, ma Camucini sì e li D'Este che ritornano li loro salutti, così fanno ancora li accademici della Pace, che pare non si siano ancora rafredatti; per dimani aviamo la morte del conte Ugolini, succetto niente analogo al carnevale. Il braccio nuovo al Museo Vaticano si è derminato ieri: deve fare gran incontro perché le luci dal di sopra producano un belissimo detto; sarebbe da desiderare che ancora li quadri l'avessero dati la di lei cura. Sta ben apocciata e sarebbe difficile a trarne meglio. La signora Vladalena la riverisce danto e dice che non mancherà di aver cura a tutto. Dunque questa primavera godremo noi della bella e, quando vi sarà mia figlia, la porterò a racogliere li fiori, così verano mi altro anno meglio esendo racolti da una che si dedica monacha. L'affare poi con Corazza è acomodata e non se ne parla più.*

*La lettera del signor Trifogli, che lei mi scrive, ho svuoto dimandato alla posta, ma non si trovò niente, onde solo 61 sono 62 allo scuro di quando egli desidera; me lo riverisca danto, così ancora la bottega. Li miei di casa la salutano [tutti], si godi bene il carnevale e spero che il tempo sarà là come qua. Mi favorisca spesso di nuove che io non mancherò, si conservi e mi creda*

*vero amico  
Michele Kock*

PS: l'ami Dordorò m'a demandé de vous présenter ses respects, il ne se passe pas bien et il est tout agité pour le mausolée Appiani, en marbre et déjà commencé. L'affaire de Minardi n'est pas encore terminé et il semble qu'il ne va pas bien.

Une autre correspondance particulièrement intéressante pour le monde parisien est la lettre de l'architecte Antolini auteur, avec la collaboration de Giani, du projet du «Forum Bonaparte» à Milan, des travaux dans la résidence du Prince Baciocchi, mari de Elisa Bonaparte, soeur de Napoléon.

*P. S. L'amico Dordorò mi ha inculcato riverirla, egli sta bene e in smania per il musoleo Appiani che è di ciò principiato in marmo. L'affare di Minardi non è ancora finito e pare che non si metterà troppo bene.*

*Un altro carteggio di particolare interesse per il mondo parigino è la comunicazione dell'Architetto Antolini artefice, con la collaborazione di Giani, del progetto del "Foro Bonaparte" a Milano, dei prossimi lavori nella residenza del Principe Baciocchi, marito di Elisa Bonaparte, sorella di Napoleone.*



«Contre-porte du projet du Forum Bonaparte»  
dessin de Felice Giani (Paris Bibliothèque Nationale)

*“Antiporta del progetto del Foro Bonaparte”  
dis. di Felice Giani (Parigi Biblioteca Nazionale)*

[Filippo Antolini à Felice Giani]  
Rome, le 23 février 1822

Mon cher ami  
Me voici enfin, avec autant de choses à faire que je ne sais plus comment les dégager, mais ça ira. J'espère d'avoir engagé, pour le prince Baciocchi, un travail d'une salle de bal pour vous, une salle de billard pour Basoli et une salle à manger pour Cini. Je voulais faire peindre une frise à trefogli dans la salle de bal mais il n'y a pas une hauteur suffisante et je n'ai pas pu l'y insérer.  
Les travaux dans ces salles ne sont pas encore terminés.

La salle de bal, qui la plus ample, aura des lampes d'azur avec des fleurs blanches et tous les meubles dorés. On veut une peinture en grand, colorée mais très claire.

La voûte a quatre grandes lunettes, comme vous pouvez la voir ci-derrière. Gaetano et vous pourriez faire deux dessins que je vais indiquer dans les miens. Le travail devra être fait au mois d'août, mais on ne pourra commencer qu'à la moitié de juillet. D'autres travaux seront préparés pour Ranuzzi, mais ce monsieur n'a pas encore trouvé un palais qui lui plaît.

Tout ce que je vous ai écrit, vous serve pour régler vos affaires et en suite je vous écrirai plus précisément sur la destination des travaux, sur le temps de les faire et sur comme convenir du prix.  
Repondez-moi, saluez Gaetano, aux amis adieu.

Votre

[*Filippo Antolini à Felice Giani*]  
Roma, 23 febbraio 1822

*Amico caro*

*Eccomi finalmente a voi afollatissimo di cose che non so più come disimpegnarle, ma già si faranno. Spero di aver fissato, per il principe Baciocchi, un lavoro di una sala di ballo per voi, quella di biliardo per Basoli ed una di pranzo per Cini. Volevo far fare nella sala di ballo un fregio a Trefogli ma, non essendovi l'altezza, non ho potuto introdurvelo.*

*I lavori però non sono terminati in queste tre sale. La sala di ballo, che è la più grande, sarà parata di lampade turchino con fiori bianchi ed avrà tutti li mobili dorati.*

*Si vole una pittura trattata in grande, colorita ma assai chiara.*

*La volta à quatre grandi lunette, come la vedete qui adietro. Gaetano e voi potreste farmi due segni che io l'indicarei nÈ miei disegni. Il lavoro dovrà essere fatto circa in agosto, ma non vi si potrà por mano che alla metà di luglio. Altri lavori si prepareranno per Ranuzzi, ma questo signore non ha ancora trovato il palazzo a modo suo.*

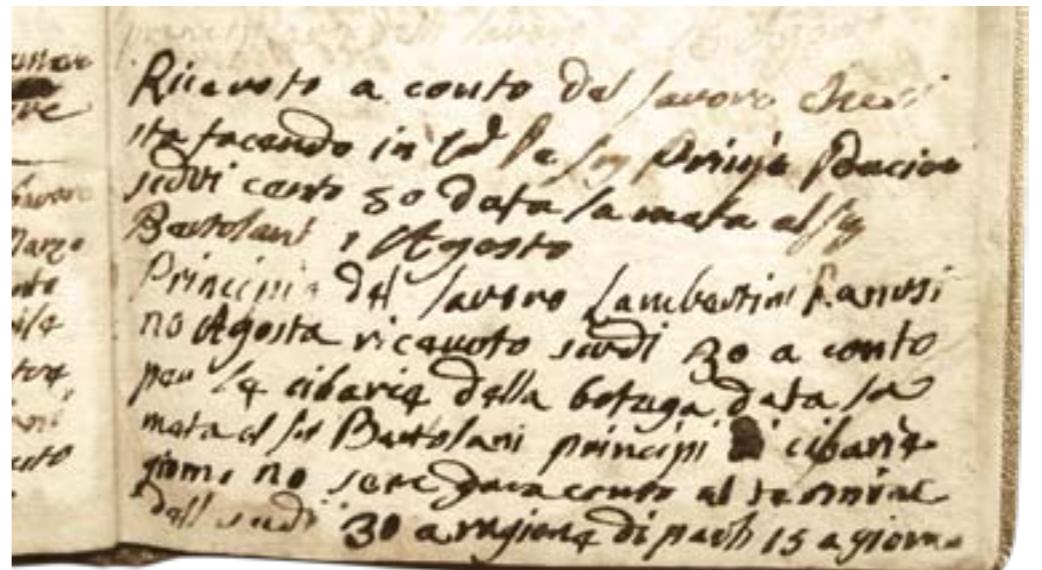
*Tutto questo, che vi ho scritto, serva di vostra norma per regolare i vostri affari ed io in seguito vi scriverò più precisamente, tanto sulla destinazione dei lavori quanto sull'epoca d'essere fatti, come pure il modo di convenire del prezzo. Rispondetemi, state sano, salutatemi Gaetano, agli amici addio.*

*Il vostro affezionatissimo*



Du Carnet: «Esquisse de la voûte de la Salle de Bal du Prince Baciocchi» avec les annotations des sujets traités dans les compartiments.

Dal Taccuino: «schizzo della volta della Sala da Ballo del Principe Baciocchi» con le note dei temi trattati negli scomparti.



Du carnet:  
«reçu à compte pour travau du Prince Baciocchi»

Dal Taccuino:  
“ricevuto a conto per lavori dal Principe Baciocchi”

## Napoléon, Giani et le Palais du Quirinal à Rome

Rome, la ville que Napoléon avait rêvé comme le couronnement de son songe impérial la considérant seconde seulement à Paris et qu'il ne réussit jamais à voir, représenta pour beaucoup de membres de la famille Bonaparte le lieu où ils consmèrent le temps de l'ombre et de la diaspora, une fois conclu définitivement, avec la défaite de Waterloo, le temps de la gloire et des fastes impériaux. Cependant, le rapport des Bonaparte avec Rome est commencé à l'aube de l'épopée napoléonienne, quand, après la victorieuse Campagne d'Italie du jeune général Bonaparte, l'Etat Pontifical est contraint à la paix de Tolentino, à reconnaître la République Française et à accepter comme ambassadeur Giuseppe, le frère aîné de Napoléon. Le Palais du Quirinal fut choisi comme deuxième cour impériale pour accueillir l'empereur des français, sa femme Marie Louise et leur fils qui avait reçu le symbolique titre de Roi de Rome; ce symbolique choix, probablement suggeré par l'architecte Raffaele Stern, détermina la nécessité d'entreprendre de considérables travaux pour adapter le palais aux exigences de la couple impéiale à

## Napoleone, Giani e il Palazzo del Quirinale a Roma

*Roma, la città che Napoleone aveva vagheggiato come coronamento del suo sogno imperiale considerandola seconda solo a Parigi e che, peraltro, mai riuscì a vedere, rappresentò per molti membri della famiglia Bonaparte il luogo dove si consumò il tempo dell'ombra e della diaspora, definitivamente chiuso, con la sconfitta di Waterloo, il tempo della gloria e dei fasti imperiali.*

*Tuttavia, il rapporto dei Bonaparte con Roma ha inizio agli albori dell'epopea napoleonica, quando, a seguito della vittoriosa Campagna d'Italia condotta dal giovane generale Bonaparte, lo Stato Pontificio è costretto a piegarsi alla pace di Tolentino, a riconoscere la Repubblica Francese ed accettare quale ambasciatore Giuseppe, fratello maggiore di Napoleone.*

*Il Palazzo del Quirinale fu scelto come seconda reggia imperiale per accogliere l'imperatore dei francesi, sua moglie Maria Luisa e il loro figlio che aveva ricevuto il simbolico titolo di Re di Roma; questa simbolica scelta, probabilmente suggerita dall'architetto Raffaele Stern, determinò la necessità di intraprendere notevoli lavori per adeguare*

l'occasion de la prévue visite à Rome en 1812, visite jamais arrivée à cause de la malchanceuse campagne de Russie. Le grand organisateur de l'emprise fut l'architecte Raffaele Stern qui avec Daru, Intendant des Biens de la Couronne, choisit les artistes et les décorateurs dans le cosmopolite milieu artistique romain, tandis que le projet iconographique était soumis à l'approbation de Napoléon même par Canova, Denon et Stern. L'idée fondamentale est celle d'assimiler l'empire napoléonien à l'empire romain évoquant les fastes impériaux, la justice de Trajan, les dieux protecteurs de Rome et les génies de la guerre et de la paix et d'exalter la grandeur de Napoléon représentant les événements des grands héros du passé. D'ailleurs la possession de Rome, lieu par excellence de la mémoire historique, représentait dans l'idée politique de Bonaparte une valeur de continuité et de légitimation du pouvoir impérial. Malheureusement dans les appartements napoléoniens - l'un de représentance, un pour l'empereur, à nord-ouest de la vieille maison de chasse de Grégoire XIII, un pour l'Impératrice dans la partie édifiée par Fontana pour Sixte V - les décorations et les meubles réalisés pour cette occasion se sont partiellement conservés. Mais les plafonds peints avec impétueuse verve par Felice Giani et Ingres et la frise avec les histoires d'Alexandre le Grand de Thorwaldsen, parmi les meilleures épreuves du style néoclassique à Rome, en font comprendre la grandeur et l'élégance.



*il palazzo alle esigenze della coppia imperiale in occasione della prevista visita a Roma nel 1812, mai avvenuta a motivo della sfortunata campagna di Russia. Grande organizzatore dell'impresa fu l'architetto Raffaele Stern che insieme a Daru, Intendente dei Beni della Corona, scelse gli artisti e i decoratori con larghezza di vedute nel cosmopolita ambiente artistico romano, mentre il programma iconografico veniva sottoposto da Canova, Denon e Stern all'approvazione dello stesso Napoleone. L'idea guida è quella di assimilare l'impero napoleonico a quello romano rievocando i fasti imperiali, la giustizia di Traiano, gli dei protettori di Roma e i geni della guerra e della pace ed esaltare la grandezza di Napoleone effigiando le vicende dei grandi eroi del passato.*

*D'altro canto il possesso di Roma, luogo per eccellenza della memoria storica, rappresentava nella visione politica di Bonaparte un valore di continuità e di legittimazione del potere imperiale. Purtroppo degli appartamenti napoleonici - uno di rappresentanza, uno per l'imperatore, a nord-ovest del vecchio casino di Gregorio XIII, uno per l'Imperatrice nella zona costruita dal Fontana per Sisto V - solo in parte si sono conservate le decorazioni e gli arredi appositamente realizzati. Tuttavia i soffitti dipinti con impetuoso estro da Felice Giani e da Ingres e il fregio con le storie di Alessandro Magno di Thorwaldsen, fra i migliori esempi dello stile neoclassico a Roma, ne lasciano intuire a sufficienza la grandiosità e l'eleganza.*



Peintures

*Dipinti*

**L'Aurore<sup>1</sup>**  
détrempe sur toile  
(compartiment pour plafond) 58 x 83 cm  
Collection privée



**L'Aurora<sup>1</sup>**  
*tempera su tela*  
(*scomparto per soffitto*) cm 58 x 83  
*Collezione privata*

**Vénus commande à Psyché de lui donner de l'eau du Styx<sup>2</sup>**  
1792 - huile sur toile 175 x 127 cm  
Propriété ABI  
Associazione Bancaria Italiana



**Venere ordina a Psiche di portarle l'acqua dello Stige<sup>2</sup>**  
1792 - olio su tela cm 175 x 127  
Proprietà ABI  
Associazione Bancaria Italiana



**Sybille Persane<sup>3</sup>**  
de Guercino Inv. P486  
huile sur toile, 117 x 95,5 cm  
Propriété Pinacothèque Malaspina Pavie  
Legs L. Malaspina, 1838

**Sibilla Persica<sup>3</sup>**  
da Guercino Inv. P486  
olio su tela, cm 117 x 95,5  
Proprietà Pinacoteca Malaspina Pavie  
Acquisizione: Legato L. Malaspina, 1838



**Vierge sur le trône avec Enfant Jésus,  
Saint Bernard et Saint Jean Enfant<sup>4</sup>**  
huile sur toile 180 x 120 cm  
Propriété Diocèse de Tortona (Inédit)

*Madonna in Trono con Bambino,  
San Bernardo e San Giovannino<sup>4</sup>*  
olio su tela cm 180 x 120  
Proprietà Diocesi di Tortona (Inedito)



**Vierge sur trône avec l'Enfant Jésus,  
Saint Bernard et Saint Jean Enfant<sup>5</sup>**  
huile sur bois 30 x 23,5 cm  
Propriété: Pinacothèque Communale de Faenza  
Provenance: Legs Zauli Naldi

*Madonna in Trono con Bambino,  
San Bernardo e San Giovannino<sup>5</sup>*  
olio su tavola cm 30 x 23,5  
Proprietà: Pinacoteca Comunale di Faenza  
Provenienza: Donaz. Zauli Naldi

**Encore je fus en Arcadie<sup>6</sup>**

détrempe et huile sur toile, 26 x 36,5 cm

Propriété: Pinacothèque Communale de Faenza

Provenance: Legs Pozzi

***Ancor io fui in Arcadia*<sup>6</sup>**

tempera ed olio su tela cm 26 x 36,5

Proprietà: Pinacoteca Comunale di Faenza

Provenienza: Donazione Pozzi

**Cecilia Metella<sup>7</sup>**

huile sur toile

30 x 22,5 cm

Propriété: Pinacothèque Communale de Faenza

***Cecilia Metella*<sup>7</sup>**

olio su tela

cm 30 x 22,5

Proprietà: Pinacoteca Comunale di Faenza



**Rhéa Silvia et la princesse Anto<sup>8</sup>**  
huile sur toile  
30 x 22,5 cm

Propriété: Pinacothèque Communale de Faenza

**Rea Silvia e la principessa Anto<sup>8</sup>**  
olio su tela  
cm 30 x 22,5

Proprietà: Pinacoteca Comunale di Faenza



**La Vestale Emilia<sup>9</sup>**  
huile sur toile  
30 x 22,5 cm

Propriété: Pinacothèque Communale de Faenza

**La Vestale Emilia<sup>9</sup>**  
olio su tela  
cm 30 x 22,5

Proprietà: Pinacoteca Comunale di Faenza

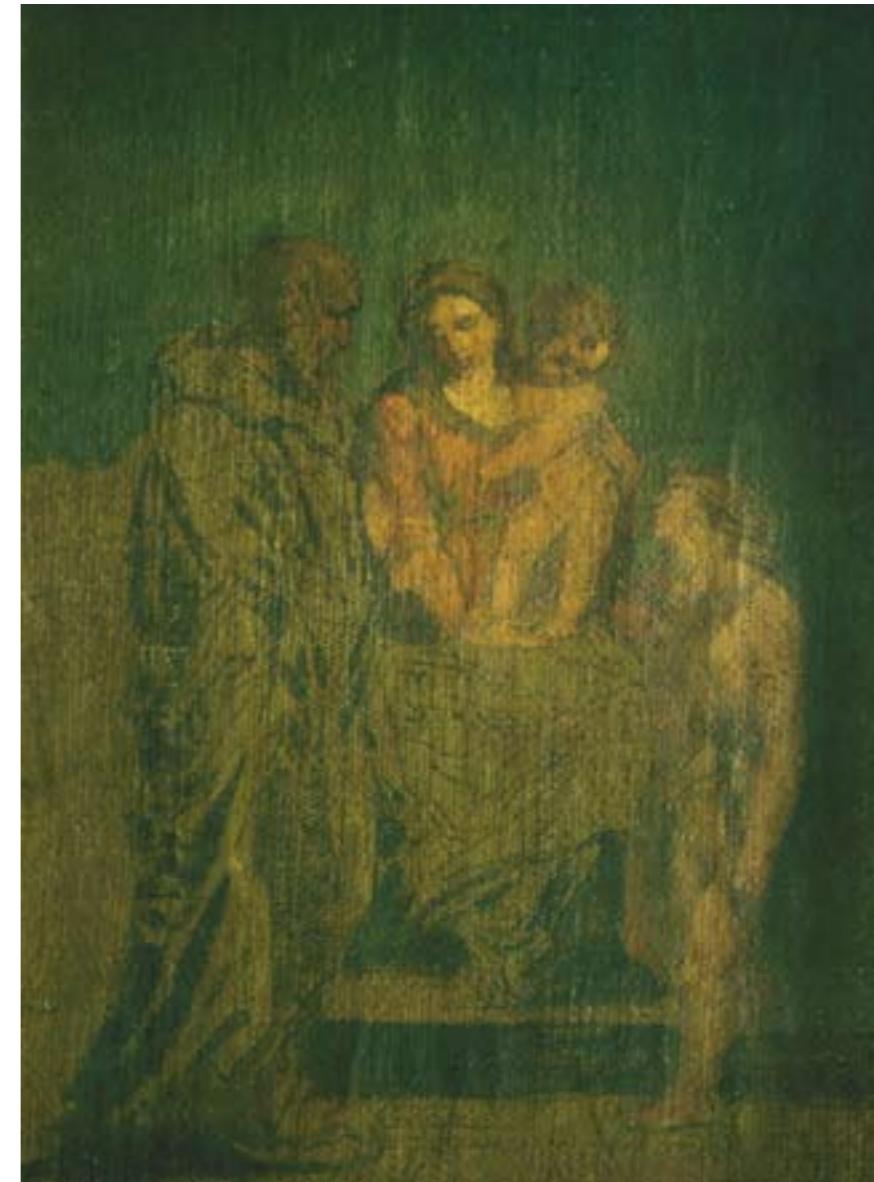


**Sacrée famille<sup>10</sup>**  
huile sur bois  
35 x 48,4 cm

Provenance: legs Zauli-Naldi  
Propriété: Pinacothèque Communale de Faenza

**Sacra Famiglia<sup>10</sup>**  
olio su tavola  
cm 35 x 48,4

Provenienza: Donazione Zauli Naldi  
Proprietà: Pinacoteca Comunale di Faenza



**Madone à l'enfant, S. Jean Baptiste et Saint Bernard<sup>11</sup>**  
huile sur toile  
37,8 x 27 cm  
Collection privée Faenza

**Madonna con bambino, S. Giovannino e San Bernardo<sup>11</sup>**  
olio su tela  
cm 37,8 x 27  
Collezione privata Faenza



Lunette avec  
**Sainte Famille,**  
**Sainte Anne et S. Joachim**<sup>12</sup>  
détrempe sur toile  
39 x 87 cm



**Trépied**  
détrempe détachée et mise sur toile  
53 x 44 cm  
Collection privée

**Tripode**  
tempera staccata da parete e riportata su tela  
cm 53 x 44  
Collezione privata

## NOTES

1. L'image vaporeuse de l'Aurore, par les gonflés drapements avec rouleaux débraillés, plane en parsemant des fleurs comme dans d'autres décorations murales où, les exigences de la narration quittées, l'effet scénographique prévaut.

Bibliographie: Marcella Vitali, «Felice Giani, dipinti e disegni da collezioni private» Brisighella/San Sebastiano Curone 2003/4

2. La toile avec Vénus et Psyché (commission de juillet 1792; Schiavo, 1962, p.131) constitue pour Giani un rare exemple de peinture à huile, production très réduite en comparaison des rythmes rapides de la détrampe sur mur. La peinture paraît parfaitement insérée dans le projet de décoration de la salle Pompéienne qui comprend des œuvres de Bénigne Gagneraux, Jean Pierr Saint-Ours etc.

Le rouge pompéien qui caractérise la pièce arrive exactement aux marges du tableau de Giani, conçu dans le milieu de la mythologie d'Herculanum, filtrée par l'élégance d'Angelica Kaufmann, avec une sensualité plus dévolée et touchante. (A.O. Cavina Felice Giani e la cultura di fine secolo, Electa 1999)

3. Selon les récentes acquisitions documentaires (Tolomelli 2006, p. 264, doc. 28), ce tableau - copie de la Sybille Persane de Giovanni Battista Barbieri dit il Guercino, conservé chez la Pinacothèque du Capitole de Rome - fut réalisé dans la capitale de l'Etat Pontifical au début des années '80 du XVIII<sup>e</sup> siècle comme exercice par le jeune Felice Giani. Nous savons que pendant l'automne 1779 le peintre était en train de se transférer de Bologne à Rome et que au printemps suivant, il était en train de copier une peinture de Barbieri dans la Galleria Borghese, tandis que la Sybille Persane était déjà terminée le 21 septembre 1882, quand le jeune peintre l'expédia - avec quatre autres peintures, copies d'œuvres de Guercino et Tiziano conservées dans d'importantes collections romaines - à Pavie chez le marquis Luigi Botta Adorno, qui le maintenait généreusement, pour lui montrer ses progrès. De plus, nous savons que le tableau fut destiné à la marquise Teresa, soeur du marquis Botta Adorno et veuve du marquis Ottaviano Malaspina, et qu'il fut expédié à Pavie, avec les autres quatre, enroulé dans une caisse, déferant au peintre de Pavie Carlo Antonio Bianchi - en activité chez la famille Botta Adorno et maître du jeune Felice Giani pendant son séjour dans cette ville - la tâche d'enlever les toiles de l'emballage

## NOTE

1. *L'immagine vaporosa dell'Aurora, dai gonfi panneggi con rotoli scomposti, si libra in volo spargendo fiori come in altre decorazioni murali, dove abbandonate le esigenze narrative, prevale l'effetto scenografico.*

Bibliografia: Marcella Vitali, «Felice Giani, dipinti e disegni da collezioni private» Brisighella / San Sebastiano Curone 2003/4.

2. *La tela con Venere e Psiche (commissione del luglio 1792; Schiavo, 1962, p. 131), costituisce per Giani un esempio raro del quadro ad olio, produzione assai ridotta rispetto ai ritmi veloci della tempera su muro. Il dipinto risulta perfettamente inserito nel progetto di decorazione della sala Pompeiana che comprende opere di Bénigne Gagneraux, Jan-Pierre Saint-Ours ecc.*

*Il rosso pompeiano che caratterizza l'ambiente arriva esattamente ai margini del quadro di Giani, concepito nel clima della mitologia ercolanese, filtrata dalle eleganze di Angelica Kaufmann, con una sensualità più svelata e toccante (A. O. Cavina Felice Giani e la Cultura di fine secolo, Electa 1999)*

3. *Stando alle recenti acquisizioni documentarie (Tolomelli 2006, p. 264, doc. 28), il dipinto - copia della Sibilla Persica di Giovanni Battista Barbieri, detto il Guercino, conservata presso la Pinacoteca Capitolina di Roma - fu eseguito nella capitale dello Stato Pontificio nei primissimi anni '80 del XVIII secolo come esercizio dal giovane Felice Giani. Sappiamo, infatti, che nell'autunno del 1779 era in corso il trasferimento del pittore da Bologna a Roma e che, già nella primavera dell'anno seguente, egli stava copiando un dipinto del Barbieri nella Galleria Borghese, mentre la Sibilla Persica era già ultimata il 21 settembre 1882, allorché il giovane la spedì - insieme con altri quattro dipinti, copie da opere di Guercino e Tiziano conservate in importanti collezioni romane - a Pavia presso il marchese Luigi Botta Adorno, che lo stava generosamente mantenendo agli studi, per dimostrar gli i progressi compiuti. Sappiamo, inoltre, che il dipinto in oggetto fu destinato a essere donato alla marchesa Teresa, sorella minore del marchese Botta Adorno e vedova del marchese Ottaviano Malaspina, e che esso venne spedito a Pavia, insieme agli altri quattro, arrotolato dentro una cassa, demandando al pittore pavese Carlo Antonio Bianchi - attivo con continuità presso i Botta Adorno e già maestro del giovane Giani durante il suo soggiorno nel capoluogo lombardo*

et de les monter sur les chassis (pour les renvois à Giani, voir A. Ottani Cavina, Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo, Milano 1999).

Il est vraisemblable que le tableau fut passé de Teresa Malaspina, décédée en 1809 sans enfants, à son neveu Luigi Malaspina qui le destina à son musée. D'ailleurs, il semble probable que Giani fut introduit chez la famille Botta Adorno par les Malaspina. De plus, le marquis Malaspina lui-même - vraisemblablement Luigi, défini par le peintre dans une lettre à Luigi Botta Adorno «mon protecteur chez Votre Excellence» - lui avait rendu visite chez soi au printemps 1782 (Tolomelli 2006, p. 262, doc.25).

La Sybille Persane paraît comme œuvre de Felice Giani dans le catalogue du marquis Malaspina (I cataloghi manoscritti..., p. 178); en 1874 elle était exposée dans la salle des estampes du Stabilimento di Belle Arti (Vicini 1981, p. 22, note 37) et au début du XX<sup>e</sup> siècle elle fut à nouveau enregistrée dans l'inventaire des peintures de la Pinacothèque de Pavie (Maiocchi 1900 environ, p.22, n.98).

Prêtée à Palazzo Mezzabarba, selon la mauvaise habitude italienne d'utiliser les peintures des dépôts des musées pour garnir les bureaux publics, la peinture fut soustraite le 23 janvier 1985, coupant la toile le long des bords (G. Moroni, Rubata una tela del Settecento: misterioso colpo in municipio, en «La Provincia pavese», 24 janvier 1985, p. 15). La Sybille Persane - récupérée deux mois après dans la maison d'un peintre arrêté pour vol - avait été restaurée par le père du voleur, restaurateur de profession (G. Moroni, In casa del pittore la tela rubata in comune, en «La provincia pavese», 16 mars 1985, p.12)

La peinture, endommagée par l'eau pendant l'ouragan du 29 août 1988, fut à nouveau restaurée en 1990 par Paola Zanolini, qui réussit à l'amener à ses dimensions originelles, recomposant la partie centrale et les bords, à peu près sept centimes par partie, coupés au moment du vol et restés attachés au vieux chassis.

Cette peinture documente la formation du jeune Felice Giani faite sur les peintures des grands maîtres. Nous savons que déjà en 1778 pendant son séjour à Bologne, le jeune peintre faisait de l'exercice en copiant des œuvres de Guercino (voir les instructions envoyées par Bianchi à son élève, publiées en L. Servolini, Un romantico in anticipo: il «focoso pittore» Felice Giani (1758-1823), en «L'arte», an LIII, vol. XVIII, juillet 1952 - décembre 1953, pp. 31-62, en particulier pp. 56-61).

- *il compito di togliere le tele dall'imballo e montarle sui telai (per i riferimenti sul Giani si rimanda ad A. Ottani Cavina, Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo, Milano 1999).*

*È verosimile che il dipinto fosse successivamente passato da Teresa Malaspina, deceduta nel 1809 senza figli, al nipote Luigi Malaspina e da costui destinato al proprio museo. Del resto, sembra di poter intuire che il Giani fosse stato introdotto presso i Botta Adorno proprio dai Malaspina. Inoltre, il marchese Malaspina stesso - verosimilmente Luigi, definito "mio protetore presso l'eccellenza vostra" dal pittore in una lettera a Luigi Botta Adorno - gli aveva personalmente fatto visita a casa nella primavera del 1782 (Tolomelli 2006, p. 262, doc. 25).*

*La Sibilla Persica compare come opera di Felice Giani nel catalogo dei dipinti del marchese Malaspina (I cataloghi manoscritti..., p. 178); nel 1874 era esposta nella sala delle stampe dello Stabilimento di Belle Arti (Vicini 1981, p. 22, nota 37) e all'inizio del XX secolo fu nuovamente registrata nell'inventario dei dipinti della Pinacoteca pavese (Maiocchi 1900 c.a. p. 22, n. 98). Concesso in prestito a Palazzo Mezzabarba, secondo il mai sufficientemente deprecato malcostume italiano di utilizzare i dipinti dei depositi dei musei come elemento di arredo dei pubblici uffici, il dipinto venne trafugato il 23 gennaio 1985, mediante il taglio della tela lungo i bordi, eseguito in modo grossolano (G. Moroni, Rubata una tela del Settecento: misterioso colpo in municipio, in "La Provincia Pavese", 24 gennaio 1985, p. 15). La Sibilla Persica - recuperata quasi due mesi dopo in casa di un pittore, arrestato per aver rotto il retro di una finestra dei Musei Cirici, probabilmente nel tentativo di un nuovo furto - era stata nel frattempo restaurata a cura del padre del ladro, restauratore di professione (G. Moroni, In casa del pittore la tela rubata in Comune, in "La Provincia Pavese", 16 marzo 1985, p. 12). Il dipinto, ulteriormente danneggiato dall'acqua in occasione del nubifragio del 29 agosto 1988, venne nuovamente restaurato nel 1990 da Paola Zanolini, che riuscì a riportarlo alle dimensioni originarie, ricomponendo la parte centrale ai bordi, circa sette centimetri per parte, decurtati nel furto e rimasti attaccati al vecchio telaio. Il dipinto documenta la formazione del giovane Felice Giani avvenuta, come di consueto, sui testi pittorici dei grandi maestri. Del resto, sappiamo che, già nel 1778 durante il soggiorno bolognese, il giovane si era esercitato a copiare, in particolare, opere di Guercino (si vedano le istruzioni inviate dal Bianchi all'ex allievo edite in L. Servolini, Un romantico in anticipo: il "focoso pittore" Felice Giani (1758-1823), in "L'Arte",*

La préférence pour Guercino n'est pas inhabituelle au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle et enfonce ses racines dans une interprétation critique de Carlo Cesare Malvasia, selon qui «Il (Barbieri) eut une façon contraire et opposée à Guido (Reni), où celui-ci fut trop désireux de charme, l'autre fut partisan de la fierté; et reprénant de Caravaggio ses couleurs fortes et son naturel, il l'embellit en adjoint plus de grâce» (C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, édition établie par M.Brascaglia, Bologna 1971, p. 560). C'est seulement la critique contemporaine qui a affranchi ce peintre de la responsabilité d'avoir corrigé les erreurs imputées à Caravaggio. D'ailleurs la fortune critique du XVIII<sup>ème</sup> siècle de Guercino est témoignée aussi par Goethe (J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milan 1983, pp. 109-111).

Enfin, si l'on compare la version de Guercino et celle de Giani, ce dernier utilise des couleurs plus froides selon le goût du siècle.

Bibliographie: R. Maiocchi, Catalogo dei quadri e degli oggetti d'arte e di curiosità raccolti nelle sale superiori del Museo Civico di Storia Patria di Pavia, ms. 1900 c. a, p. 22, n. 98

D. Vicini, Appunti sulla genesi della pinacoteca pavese: Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835), collezionista e mecenate, in Pavia. Pinacoteca Malaspina, Pavia 1981, p. 22, nota 37. A Sartori, in Ottocento e Novecento nelle collezioni d'arte dei Musei Civici di Pavia, Pavia 1984, p. 65.

I cataloghi manoscritti delle raccolte di Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835). Materiali per la storia del collezionismo, a cura di M. Albertario, Milano 1999, p. 178.

D. Tolomelli, Felice Giani e il marchese Luigi Botta Adorno. Documenti sull'attività giovanile del pittore tra Pavia, Bologna e Roma, in "Arte lombarda", 146-148, 2006/1-3, pp. 259-266.

D. Tolomelli, I marchesi Botta Adorno tra Lombardia e Piemonte. Il palazzo di città e le residenze di campagna, Voghera 2007, pp. 64-65.

"L'eterno femminino". Ritratti dell'800 e '900 dai depositi dei Musei Civici, a cura di S. Zatti, Pavia 2008, pp. 25, 94.

<sup>4</sup>. Pour un artiste tel que Felice Giani, le vrai catalogue des peintures, celui qui donne la mesure de son rôle historique, est sans doute le catalogue de ses cycles picturaux, complété par la graphique, car il s'agit d'un artiste qui n'aime pas les temps lents de la peinture à

anno LIII, vol. XVIII n. s., luglio 1952 - dicembre 1953, pp. 31-62, in particolare pp. 56-61).

*Questa predilezione per Guercino non è inusuale per il XVIII secolo e affonda le sue radici in un'interpretazione critica dovuta a Carlo Cesare Malvasia, secondo il quale «Ebbe egli [cioè il Barbieri] un fare a quello di Guido [Reni] contrario ed opposto, che dove questi della vaghezza troppo forse fu vago, della fierezza mostrossi egli seguace; e ripigliando del Caravaggio sudetto il colorire forte e la naturalezza, l'abbelli con molta correzione, r'aggionse più grazia» (C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, edizione consultata a cura di M. Brascaglia, Bologna 1971, p. 560). Solo la critica contemporanea avrebbe liberato il pittore di Cento dalla responsabilità di avere corretto gli errori imputati a Caravaggio alla luce della lezione di Lodovico Carracci. Del resto, la fortuna critica settecentesca del Guercino è testimoniata anche dall'entusiasmo con cui ne parla Goethe (J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, edizione consultata Milano 1983, pp. 109-111).*

*Va, infine, notato che, se confrontata con l'originale del Guercino, la versione del Giani è tradotta mediante l'uso di una tavolozza dai colori più freddi, conformemente al gusto di fine secolo.*

Bibliografia: R. Maiocchi, Catalogo dei quadri e degli oggetti d'arte e di curiosità raccolti nelle sale superiori del Museo Civico di Storia Patria di Pavia, ms. 1900 c. a, p. 22, n. 98

D. Vicini, Appunti sulla genesi della pinacoteca pavese: Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835), collezionista e mecenate, in Pavia. Pinacoteca Malaspina, Pavia 1981, p. 22, nota 37.

A Sartori, in Ottocento e Novecento nelle collezioni d'arte dei Musei Civici di Pavia, Pavia 1984, p. 65.

I cataloghi manoscritti delle raccolte di Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835). Materiali per la storia del collezionismo, a cura di M. Albertario, Milano 1999, p. 178.

D. Tolomelli, Felice Giani e il marchese Luigi Botta Adorno. Documenti sull'attività giovanile del pittore tra Pavia, Bologna e Roma, in "Arte lombarda", 146-148, 2006/1-3, pp. 259-266.

D. Tolomelli, I marchesi Botta Adorno tra Lombardia e Piemonte. Il palazzo di città e le residenze di campagna, Voghera 2007, pp. 64-65.

"L'eterno femminino". Ritratti dell'800 e '900 dai depositi dei Musei Civici, a cura di S. Zatti, Pavia 2008, pp. 25, 94.

<sup>4</sup>. Per un artista come Felice Giani il catalogo dei dipinti, quello vero, quello che dà la misura del suo inventare e del suo ruolo

<sup>5</sup>. L'ébauche, extraordinaire pour sa modernité, est gardée à la Pinacothèque Communale de Faenza, signalé par Madame Marcella Vitali, il devra être antidaté aux années du tableau de Pallavicino. Une autre importante ébauche venant d'une collection privée de Faenza, montre comment le retable eût été étudié par Giani avec plusieurs variantes (Saint Bernard avec la barbe et Saint Jean en un ton plus intime dans les ébauches de Faenza). Giani donc dut exécuter ces petites épreuves tout au long de son premier temps romain ou pendant les premiers travaux à Faenza, comme il est indiqué par la matière lourde et filante et par les figures à peine ébau-

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale a Faenza, segnalatomi dalla Prof. ssa Marcella Vitali, dovrà essere retrodatato agli anni del dipinto di Pallavicino. Un altro importante bozzetto proveniente da una collezione privata di Faenza, dimostra come la pala fosse stata studiata dal Giani con diverse varianti (San Bernardo con la barba e San Giovannino in tono più intimo nei bozzetti faentini).

Giani pertanto dovette eseguire queste piccole prove nel suo primo tempo romano o al più durante i primi lavori a Faenza, come stanno ad indicare la materia pesante e filante e le figure appena

<sup>5</sup>. Il bozzetto, straordinario per la modernità dimostrata, è conservato in Pinacoteca Comunale

chées, pas encore bouleversées par cette écriture chiffrée et foudroyante qui sera sa caractéristique particulière. La peinture n'est pas terminée dans la partie picturale et est rapportable à l'analogue version du même sujet déjà dans la collection Zauli-Naldi puis dans la Pinacothèque Communale de Faenza.

Bibliographie: Felice Giani: dipinti e disegni da collezioni private, Marcella Vitali 2003/4; A.Corbara en «Paragone», I, 1950, n.9.

6. Il vient de la collection Pozzi de Faenza et on peut le dater à la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. Un dessin d'une collection privée à Milan (aquarelle en sépia 20,5 x 25,5 cm) avec l'inscription «Ancio fui in arcadia» (Autrefois je fut en Arcadie) et en bas «Tempi felici» (Temps heureux) avait été exposé à l'exposition Felice Giani, dipinti e disegni da collezioni private, Brisighella / San Sebastiano Curone 2003/4.

Bibliographie: Anna Ottani Cavina, Felice Giani e la cultura di fine secolo Electa, Milano 1999; L'officina neoclassica. Francesco Leone, Fernando Mazzocca, Dall'Accademia d'E Pensieri all'Accademia d'Italia, Silvana Editoriale 2009.

7. Les trois peintures ovales devaient constituer une série inspirée aux tristes vicissitudes de certaines protagonistes de l'histoire romaine, selon la naissante sensibilité romantique. Dans ce cas, malgré l'inscription, le sujet n'est pas clair. Peut être il se réfère à Cecilia fille de Lucio Cecilio Metello Dalmatico. Elle devint la quatrième femme de Silla. A fin que son triomphe ne fût pas contaminé, Plutarque conte que Silla divorça d'elle quand elle était à la mort. A cet épisode de dramatique solitude et délaissement pourrait se référer la peinture. Au point de vue stylistique, il y a des analogies avec les œuvres de Giani de la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple les ovales avec Les aventures de Télémaque, identiques dans le format et dans les mesures (Anna Ottani Cavina Felice Giani e la cultura di fine secolo Electa, Milano 1999).

8. La petite toile représente un épisode secondaire de la légende de Rhéa Silvia, ensevelie vivante près de la porte Collina pour avoir perdu sa virginité par le dieu Mars. Condamnée à mourir lentement de faim et murée dans une cella avec une petite provision d'eau, de lait, de pain et d'huile (selon le conte de Plutarque), Rhéa Silvia fut aidée par sa cousine, la princesse Anto et conduite dans une éloignée pièce du palais, où Anto lui portait de la nour-

*abbozzate, non ancora stravolte da quella scrittura cifrata e fulminea che sarà la sua caratteristica peculiare.*

*Il dipinto non terminato per la parte pittorica, è riferibile all'analogia versione dello stesso soggetto già in coll. Zauli-Naldi poi in Pinacoteca Comunale di Faenza.*

*Bibliografia: Felice Giani: dipinti e disegni da collezioni private, Marcella Vitali 2003/4; A. Corbara in "Paragone", I, 1950, n° 9.*

6. *Proviene dalla raccolta Pozzi di Faenza. Databile al primo decennio dell'Ottocento.*

*Un disegno in collezione privata a Milano (penna acquerello in sepia cm 20,5 x 25,5) con scritta "Ancio fui in arcadia" ed in basso al centro "Tempi felici" è stato esposto nella mostra: Felice Giani, dipinti e disegni da collezioni private, Brisighella /San Sebastiano Curone 2003/4.*

*Bibliografia: Anna Ottani Cavina, Felice Giani e la cultura di fine secolo Electa, Milano 1999; L'officina neoclassica. Francesco Leone, Fernando Mazzocca, Dall'Accademia d'E Pensieri all'Accademia d'Italia, Silvana Editoriale 2009.*

7. *I tre dipinti in ovale dovevano costituire una serie ispirata alle vicende crudeli di alcune protagoniste della storia romana, sull'onda della nascente sensibilità romantica. In questo caso, nonostante la scrittta, il soggetto non è chiaro. Forse si riferisce a Cecilia, figlia di Lucio Cecilio Metello Dalmatico. Divenne la quarta moglie di Silla. Perché non venisse contaminato il proprio trionfo, Plutarco narra che Silla divorziò da lei quando era in punto di morte. A questo episodio di drammatica solitudine e abbandono potrebbe forse riferirsi il dipinto. Sul piano stilistico, le analogie sono con le opere di Giani databili all'ultimo decennio del Settecento, ad esempio gli ovali con Le avventure di Telemaco, identici nel formato e nelle misure (Anna Ottani Cavina Felice Giani e la cultura di fine secolo Electa, Milano 1999).*

8. *La piccola tela raffigura un episodio marginale della leggenda di Rea Silvia, sepolta viva presso la porta Collina per avere perduto la verginità ad opera di Marte. Condannata a morire lentamente di fame e murata in una cella con una piccola provvista di acqua, latte, pane e olio (secondo il racconto di Plutarco), Rea Silvia fu soccorsa dalla cugina, la principessa Anto, e condotta in una stanza remota del palazzo, dove Anto le portava il cibo*

riture en cachette (Anna Ottani Cavina Felice Giani e la cultura di fine secolo Electa, Milano 1999).

*Bibliographie: Faenza 2955, p. 19, n. 39; Ottani Cavina, 1979, ppp. 32,33, n. 51. Anna Ottani Cavina, Felice Giani e la cultura di fine secolo Electa, Milano 1999.*

*9. Emilia, fille de Enée et de Lavinie, mise enceinte par Mars, fut la mère de Romulus et de Rémus selon la légende recueillie dans les Vies de Plutarque. C'est évident une superposition avec le mythe de Rhéa Silvia, elle aussi vestale destinée à expier la faute d'avoir perdu la virginité. «Virginis Vestalis Maxima», l'inscription, était le titre attribué à la plus influente des vestales. (Anna Ottani Cavina Felice Giani e la cultura di fine secolo Electa, Milano 1999).*

*10. Encore une fois Giani révèle une verve confidentielle et ironique. A coté de la Vierge et l'Enfant Jésus, Saint Joseph est en train de tirer du vin d'une boîte, ayant posé le rabot et la scie sur sa table de menuisier. Le tableau semble être exécuté par jeu, avec des matériaux de fortune: une table épaisse et lourde préparée à plâtre, où le signe sommaire de la graphite est repris rapidement par le pinceau. (Anna Ottani Cavina Felice Giani e la cultura di fine secolo Electa, Milano 1999).*

*11. L'esquisse inachevée du tableau réalisé pour l'autel, est à rapporter à la version analogue de même sujet qui faisait autrefois partie de la collection Zauli-Naldi conservé à la Pinacothèque de Faenza (huile sur toile, cm 30 x 23), mais diffère de la toile de Pallavicino pour le Saint Bernard qui, représenté plus âgé, porte la barbe.*

*12. Il bozzetto per la pala d'altare, non terminato pour la partie pittorica è riferibile alla analoga versione dello stesso soggetto già in coll. Zauli-Naldi conservato in Pinacoteca Comunale di Faenza (olio su tavola, cm 30 x 23), ma differisce dalla pala di Pallavicino per il San Bernardo in versione più anziana con la barba.*

*13. Le format contraint l'artiste à dilater la scène et à resserrer les groupes en forçant les poses selon un surprenant rythme néo-maniériste où l'artiste élaboré la composition en recourant à un style fluide dans le traitement de la lumière, presque corrosif, très caractéristique des œuvres de sa maturité.*

*14. Il formato obbliga l'artista a dilatare la scena e a serrare i gruppi, a forzare le pose secondo sorprendenti ritmi neomanieristi o ad assecondare la struttura avvolgendo comunque di quel segno fluido, mosso, oppure sciolti nelle lumeggiate ture o quasi corrosivo che caratterizza le opere della maturità.*



Dessins

*Disegni*

Vincenzo Basiglio

**Carnet Sgarbi**

“Carnet des dessins”  
12,8 x 18,4 x 1,3 cm

La section réservée aux dessins, aquarelles et à la plume comprend de nombreux inédits parmi lesquels le “Carnet Sgarbi”, un recueil de dessins au crayon sur papier composé de 77 feuilles dessinées au recto et au verso pour 114 pages non numérotées, dans lequel Giani révèle un intérêt pour les fresques à Ferrare de Benvenuto Tisi da Garofolo, dit le Garofalo (Garofalo, 1481 (1476?) - Ferrara, 6 septembre 1559) avec diverses études de décoratifs particuliers; certaines vues avec la façade de palais Agnelli aujourd’hui siège de la Bibliothèque Ariostea à Ferrare, une vue externe de Palais Farnese à Caprarola et de Villa Médicis à Rome et du petit Temple de Saint Pierre en Montorio du Bramante sont d’un intérêt particulier, il fait une esquisse rapide d’ une Sainte Famille de Francesco Francia et certaines images viriles de Andréa del Sarto, il s’arrête ensuite pour contempler le Mosè de Saint Pierre en Vincoli à Rome, ainsi que la peinture du visage que lui a inspiré la sculpture de Lombardo à la Cathédrale de Ferrare.

Vincenzo Basiglio

**Il taccuino Sgarbi**

“Il taccuino dei disegni”  
cm 12,8 x 18,4 x 1,3

*La sezione dedicata ai disegni, acquerelli e penne comprende numerosi inediti tra cui il “Taccuino Sgarbi”, una raccolta di disegni a matita su carta composta da 77 fogli disegnati al recto e al verso per 114 pagine non numerate, nel quale Giani rivela un interesse per gli affreschi a Ferrara di Benvenuto Tisi da Garofolo, detto il Garofalo (Garofalo, 1481 (1476?) - Ferrara, 6 settembre 1559) con diversi studi di particolari decorativi; di grande interesse sono alcune vedute come la facciata di palazzo Agnelli ora sede della Biblioteca Ariostea a Ferrara, una veduta esterna di Palazzo Farnese a Caprarola e di Villa Medici a Roma e del Tempietto di S.Pietro in Montorio del Bramante; schizza poi velocemente una Sacra Famiglia di Francesco Francia ed alcune figure virili da Andrea del Sarto, si ferma a contemplare il Mosè in San Pietro in Vincoli a Roma, nonché la fisionomica ispiratagli dalle sculture del Lombardo alla Cattedrale di Ferrara.*



Étude du «Mosè»  
de Michel-Ange  
à Saint Pierre en Vincoli - Roma



Étude de «Bataille»

Studio dal “Mosè”  
di Michelangelo  
a San Pietro in Vincoli - Roma

Studio di “Battaglia”



Étude de «figure féminine de dos»

*Studio di "figura femminile di spalle"*



Étude  
de «Paysage avec ruines»

*Studio  
di "Paesaggio con rovine"*



Étude de  
«Palais Agnelli maintenant  
Bibliothèque Ariostea»

*Studio  
di "Palazzo Agnelli  
ora Biblioteca Ariostea"*



Étude par Garofalo, «Sainte Famille»

*Studio dal Garofalo, "Sacra Famiglia"*



Étude de «nus»  
de Andrea del Sarto

*Studio di "nudi"*  
*da Andrea del Sarto*



Étude de «Villa classique»  
avec inscription sur le fronton «Russie»

*Studio di "Villa classica"*  
*con scritta sul frontone "Russia"*



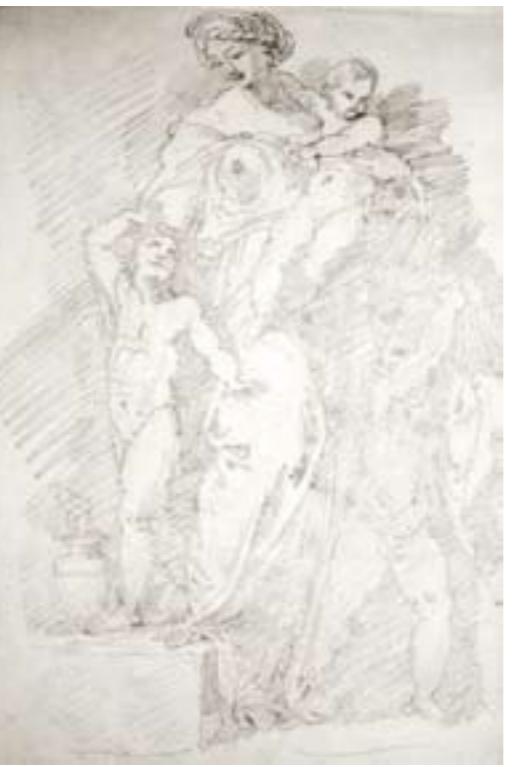
Étude  
pour le «Baptiste»

*Studio*  
*per il "Battista"*



Étude  
de «Garofalo Ferrare»

*Studio*  
*da "Garofalo Ferrara"*



Étude pour «*Mater Familias*<sup>1</sup>»

*Studio per "Mater Familias"*



Étude  
pour «paysage avec le  
peintre en premier plan»

*Studio  
per "Paesaggio con il  
pittore in primo piano"*



Étude de figures

*Studio di figure*



Étude de «sculptures de Lombardo  
de la Cathédrale de Ferrara. Saint Pierre et Saint André»

*Studio di "sculture del Lombardo  
dalla Cattedrale di Ferrara, San Pietro e Sant'Andrea"*



Étude de «Cariatide»

*Studio di "Cariatide"*



Étude  
de «Villa Médecis à Rome»

*Studio  
di "Villa Medici a Roma"*



Étude de «Sainte Famille»  
«Francia Bologne»  
de Francesco Francia

*Studio di "Sacra Famiglia"  
"Francia Bologna"  
da Francesco Francia*



Étude de «Baptistère du Bramante»  
dans Saint Pierre en Montorio à Rome

*Studio del "Battistero del Bramante"  
in San Pietro in Montorio a Roma*



Etude  
de «Palais Farnese» à Caprarola



Etude  
de «Profils classiques»

### Manuscrit Sgarbi

“Voyage philosophique et poétique,  
voyageurs amoureux, voyage amoureux”  
17,8 x 13 x 2,5 cm

### *Il manoscritto Sgarbi*

“Viaggio filosofico e poetico,  
viaggiatori innamorati, viaggio amoroso”  
cm 17,8 x 13 x 2,5

Un important bijou inédit est le manuscrit (“Voyage philosophique et poétique, voyageurs amoureux, voyage amoureux”), qui contient certaines lyriques sigle G.B.Q de calligraphie anonyme avec des corrections autographes de Giani et six dessins à la plume et à l'encre d'une élégance extraordinaire.

L'éditeur décide de publier au moment de la mort d'un ami poète, un petit Poème inédit, composé pendant qu'il vivait un amour intense, mais aussi des vicissitudes souffrées.

Le Poète afin de chercher du réconfort pour la perte d'une soeur, pour les événements historiques du moment et pour l'éloignement de la femme aimée écrivit ce petit Poème, dont on peut faire une distinction en trois parties, la première préparatoire, dans laquelle le poète parle de son amour, de la passion qui, tout d'abord le bouleversa et puis qui se transforma en un sentiment plus doux et où l'Amour le conduisit au temple de la Foi.

Dans la deuxième partie il fit semblant d'arriver à travers un voyage mystérieux sur la planète plus

*Un'altro gioiello inedito è il manoscritto (“Viaggio filosofico e poetico, viaggiatori innamorati, viaggio amoroso”), che contiene alcune liriche siglate G.B.Q di calligrafia anonima con correzioni autografe di Giani e sei disegni a penna e inchiostro di straordinaria eleganza.*

*L'editore decide di pubblicare al momento della morte di un amico poeta, un Poemetto inedito, composto mentre viveva un intenso amore, ma anche sofferte vicende.*

*Il Poeta per cercare conforto per la perdita di una sorella, per le vicende storiche del momento e per la lontananza dalla donna amata scrisse questo Poemetto, che può essere distinto in tre parti; la prima preparatoria, in cui il poeta parla dell'innamoramento, della passione che dapprima li travolse che poi si trasformò in un sentimento più dolce e dove Amore li condusse al tempio della Fede.*

*Nella seconda parte finge di arrivare attraverso un viaggio misterioso sul pianeta più vicino*

près du Soleil, où il rencontre certaines âmes qui se purgent. Dans cette partie il parle de géographie. Dans la troisième partie il imagine être conduit par Amour à travers le ciel pour décrire les signes du zodiaque dans lesquels on trouve les âmes les plus vertueuses, parmi lesquelles la soeur qui retient l'aimée du poète, lequel est transformé par les deux femmes en planète pour jouir, auprès d'elles, de la béatitude éternelle. Dans cette troisième partie l'Astronomie et les Sciences Métaphysiques et principalement le bonheur des hommes sages sont affrontés.

Le Poète qui exalte principalement un sentiment d'amour sensuel et fraternel entre temps il se sert de la fiction poétique pour développer des concepts en même temps élevés et délicats, en faisant prendre à son oeuvre un plus ample souffle en plus d'un but didactique.

## Canto I

Le poète est en train de réfléchir sur des concepts élevés et échappe aux flèches d'Amour qui mis en colère à la fin le frappe bouleversant la paix du poète. Un jour pendant qu'il cherche un abri dans une grotte dans une forêt, où il s'était arrêté pour se reposer après avoir poursuivi en vain un cerf, à peine pris par le sommeil le poète a été assailli par un cauchemar horrible

Trois enfants et un dragon arrivent que les trois enfants cachent dans un gouffre du terrain d'où sortent des flammes et tout de suite la forêt se remplit d'un miasme fétide, pendant ce temps quelques papillons arrivent en vol et sont investis par les mauvaises odeurs et meurent, suivies de quelques petits oiseaux qui une fois morts sont je-

*Sole, dove incontra alcuni anime purganti.  
questa parte discute di geografia.*

*la terza parte immagina di essere condotta Amore attraverso il cielo a descrivere i segni Zodiacali, nei quali si trovano le anime virtuose, tra le quali la sorella che tratta l'amata del poeta, il quale viene trasformato dalle due donne in pianeta per godere della beatitudine eterna accanto a loro. Si contano in questa terza parte l'Astronomia e Scienze Metafisiche e principalmente la civiltà degli uomini saggi.*

*Poeta che principalmente esalta un sentimento d'amore sensuale e fraterno si avvale della finzione poetica per sviluppare concetti elevati e delicati allo stesso tempo, facendo umere alla sua opera un più ampio respiro che uno scopo didattico.*

into  $I$

*poeta sta riflettendo su concetti elevati e  
ogge alle frecce di Amore che adirato alla  
lo colpisce scolvolgendo la quiete del po-  
Un giorno mentre cerca riparo in una ca-  
na in una foresta, dove si era fermato a  
posare dopo aver inseguito invano un cervo,  
pena colto dal sonno il poeta viene assalito  
un orrendo sogno.*

*raggiungono tre fanciulli e un drago che  
e nascondono in una voragine del terreno  
cui escono delle fiamme e subito la foresta  
piempi di un fetido miasmo, nel frattem-  
arrivano in volo alcune farfalle che vengo-  
investite dai maleodori e muoiono, seguite  
alcuni uccellini che una volta morti ven-*

tés dans la fosse par les enfants parce que les animaux qui les suivent ne sont pas allarmés de leur mort. Ainsi peu à peu une longue file d'animaux de chaque espèce tombe dans le trou, jusqu'à ce qu'un groupe de jeunes filles duquel fait partie la soeur du poète se présente.

Pris de terreur il émet un cri muet mais il arrive à trouver le courage de courir vers sa soeur et de lui toucher les épaules avant qu'il finisse dans l'horrible trou.

La femme se transforme en un phénix et vole dans le ciel vers une autre figure féminine que le Poète fixe comme en extase, mais en un instant les deux sont poussés dans le gouffre: lui se retrouve bouleversé et peiné pour la nouvelle perte de la femme.

On a décidé de publier en entier le proème original transcrit et le Chant I comme exemple important de texte littéraire Néo-classique inédit.

Proème de l'éditeur

Un Italien ingénieux dont la mémoire est reconnaissante à mon cœur a laissé en mourant ces vers qu'il a écrits pendant qu'il était épris d'un amour le plus noble et pur, et agité par beaucoup de passions mélancoliques.

Je crois donc qu'il ne sera pas déplaisant aux amateurs des fictions poétiques, que moi je les publie et que je fasse ce qu'il faut pour bien entrer dans l'intention de l'auteur qui avait envers moi une telle confidence que tout m'ouvrira à son âme, donc mieux que

*gono buttati nella fossa dai fanciulli perché gli animali che li seguono non siano allarmati dalla loro morte. Così a poco a poco una lunga fila di animali di ogni specie cade nella rupe, fino a che si fa avanti un gruppo di fanciulle della quale fa parte la sorella del poeta. Colto da terrore emette un grido muto ma riesce a trovare il coraggio di correre verso la sorella e di toccarle le spalle prima che finisca nell'orrida buca.*

*La donna si trasforma in una fenice e vola in cielo verso un'altra figura femminile che il Poeta fissa come in estasi, ma in un attimo i due vengono spinti nella voragine: lui si ritrova sconvolto e addolorato per la nuova perdita della donna.*

*Si è deciso di pubblicare per intero il proemio originale trascritto e il Canto I in quanto importante esempio di testo letterario Neoclassico inedito.*

*Proemio dell'editore*

*Un ingegno Italiano la cui memoria è grata al mio cuore ha lasciato morendo questi versi da esso scritti mentre era acceso da un amore il più nobile e puro, ed agitato da molte melanconiche passioni.*

*Credo pertanto non sarà discaro agli amatori delle poetiche finzioni, che io gli pubblich e faccia insieme palese quanto bisogna a bene entrare nello intendimento dell'autore il quale aveva in me tale confidenza che tutto mi apriva l'animo*

quiconque j'espère pouvoir élucider les choses qui à beaucoup sembleront obscures.

L'éloignement de l'objet de son amour, la perte d'une soeur, et les guerres d'Italie donnaient une occasion à sa tristesse, ni en celles-ci il trouvait à se restaurer sinon en rappelant à sa mémoire des discours et les études faites avec sa femme, ou en louant la suavité de sa coutume, la vertu de son cœur, et la pénétration de l'esprit, puis d'autres fois il se confortait en pleurant sur la mémoire de sa soeur, et en parlant de la vertu de cet enfant; au milieu à ces discours, moi je l'ai vu s'animer comme s'il était envahi par un feu poétique, ou demeurer immobile comme s'il était pris d'une très suave extase.

Ce fut précisément pour donner libre soulagement à de tels effets, qui tant l'agitaient, et le rendaient inapte à ses études les plus graves, qu'il imagina écrire le Petit poème, que maintenant je fais connaître publiquement.

Ce petit Poème peut se distinguer en trois parties: dans la première que moi j'appelle préparatoire, il expose la façon dont il est tombé amoureux, en commençant à montrer sa fermeté d'âme, des passions, qui l'ont radouci et de la compassion qu'il avait eue de sa femme, en exposant ensuite comment l'amour agitait depuis le début leurs âmes, et pour finir les conduisaient plus doucement, et les portaient au temple de la Foi, pour qu'ils puissent voir et considérer ce qu'il décrit après.

*suo, alchè meglio di qualunque io spero di poter delucidare le cose che a molti parranno oscure.*

*La lontananza dall'oggetto del suo amore, la perdita d'una sorella, e le guerre d'Italia davano occasione alla sua tristezza, né in quella trovava ristoro sennon richiamando alla mente discorsi, e gli studi fatti colla sua donna, o lodando la soavità del di lei costume, la virtù del suo cuore, e la penetrazione della mente, altre volte poi si confortava egli piangendo sulla memoria della sorella, e parlando delle virtù di questa fanciulla; in mezzo ai quali discorsi, io l'ho veduto animarsi come fosse invaso da fuoco poetico, o rimanersi immobile come fosse preso da estasi soavissima.*

*Fu appunto per dare libero sfogo a tali affetti, che tanto lo agitavano, e lo rendevano inetto alli suoi studi più gravi, che immaginò egli di scrivere il Poemetto, che ora do alla pubblica luce.*

*Questo Poemetto può considerarsi come distinto in tre parti; nella prima che io la dico preparatoria, espone il modo del suo innamoramento, cominciando a far cenno della fermezza dell'animo, delle passioni, che lo hanno ammollito e della compassione, che avea disposto quello della sua donna, esponendo poi come l'amore agitasse da principio le anime loro, e da ultimo gli guidasse più dolcemente, e gli conducesse al tempio della Fede, perché veder potessero, e considerare quanto appreso descrive.*

Dans la deuxième partie le poète feint que éloignés de ce temple ils soient conduits dans un voyage mystérieux, dans lequel ils visitent la planète la plus près du Soleil, et le trouvent très ressemblant à notre globe, sauf la dimension plus petite, et habitée par les esprits, qui vécurent sur la terre, condamnés par la justice suprême à purger quelques défauts. Dans cette partie l'auteur veut signifier avec un talent poétique l'étude de la géographie et de l'Histoire faite avec sa compagne.

Dans la troisième partie enfin il feint qu'ils soient conduit par l'amour du vrai, et avec un vol très rapide portés à visiter le ciel, à décrire les douze signes du zodiaque, ni ceux qui trouvent les âmes les plus sublimes de chaque genre de vertu, et en dernier, en visitant les cultivateurs des passions, ils rencontrent sa soeur, qui en se regardant à la glace de la vertu de la femme qu'il aime, et en voyant une autre elle-même, s'amourache, et veut qu'elle soit sa compagne dans cette bénédiction; comme il est resté seul, il se précipite du nuage qui le soutenait, et la pitié des deux femmes fait qu'il soit converti en une planète, et placée près d'elle, pour jouir une éternelle bénédiction.

Le poète veut avec cette troisième partie de son chant signifier l'étude de l'Astronomie et des Sciences Métaphysiques, et puisque de la connaissance de l'Histoire ils avaient relevé les maximes des Politiciens et des Prophètes, et connu la morale des plus grands hommes, et caractère nature de beaucoup de religions, ou ils font semblant que leurs esprits furent portés à des concepts sublimes, et rendus libres de chaque préjugés; et il veut mon-

*Nella seconda parte finge il poeta, che allontanati da quel tempio sieno guidati da un viaggio misterioso, in cui visitano il pianeta più vicino al Sole, e lo trovano somigliantissimo al nostro globo, accetto la piccolezza, ed abitato da spiriti, che vissero in terra, condannati per la suprema giustizia a purgare qualche difetto. Vuole in questa parte l'autore significare con poetico ingegno lo studio della geografia e della Storia fatto colla sua compagna.*

*Nella terza parte infine egli finge, che sieno guidati dall'amore del vero, e con rapidissimo volo portati a visitare il cielo, a descrivere i dodici segni del Zodiaco, né quali trovano le anime più sublimi di ogni genere di virtù, e da ultimo visitando i coltivatori delle passioni, incontrano la sorella sua, la quale specchian-  
dosi nelle virtù della donna amata da lui, e vedendo un'altra se stessa, se ne invaghisce, e la vuole compagna in quella beatitudine; onde egli rimasto solo, si precipita dalla nube che lo sosteneva, e la pietà delle due donne fa, che sia convertito in un pianeta, e collocato vicino ad esse, a godere eterna beatitudine.*

*Vuole il poeta con questa terza parte del suo canto significare lo studio dell'Astronomia, e della Scienze Metafisiche; e poiché dalla cognizione della Storia egli aveano rilevate le massime dei Politici, e dei Profeti, e conosciuta la morale dei più grandi uomini, e l'indole di molte religioni, o si finge che le menti loro fossero portate a più sublimi concetti, e fatte libere da ogni pregiudizio; e vuol mo-*

trer principalement dans cette dernière partie qu'elle est le bonheur des hommes sages, et la morale de vrais philosophes de notre temps.

De cette façon le Poète a voulu développer la philosophie et la morale de son siècle, et peindre nos coutumes en touchant délicatement beaucoup de passions, et en présentant à l'imagination des concepts très élevés sous des fictions poétiques, lesquelles semblent vraies et visibles, parce qu'il a personnifié les abstractions qui ont vie, sinon que dans les esprits des hommes et dans les descriptions des Poètes.

### Chant I - Canto I

*S'era fatto il cor duro qual pietra  
Per lungo meditar gli altri secreti  
Ch'unqua lo basso vulgo non penetra.  
Ond'amor mi tenea fuor di sue reti,  
E invano ebbe ver me più volte volti  
Gli strali che fan miseri, ed inquieti;  
Che spuntate sue freccie, e lacci sciolti,  
I m'avea ricovrato ad una grotta,  
U sempre al ciel teneva i pensier volti;  
  
Quando egli irato dopo lunga lotta  
Venne in pensiero di farmi suo servo;  
E allor mia cara pace fu interrotta  
  
Vidi nel sogno il mio destin proterro;  
Un di che lasso per lunga fatica  
D'andar cacciando un fuggitivo cervo  
Giunsi per entro ad una selva antica,*

*strare principalmente in quest'ultima parte quale sia la felicità degli uomini saggi, e la morale de veri filosofi del nostro tempo.*

*Per questo modo il Poeta ha voluto sviluppare la filosofia, e la morale del suo secolo, e dipingere i nostri costumi toccando delicatamente molte passioni, e presentando all'immaginazione concetti molto elevati sotto poetiche finzioni, i quali sembrano veri, e visibili, perché ha personificate le astrazioni, che hanno vita, sennonché, nelle menti degli uomini, e nelle descrizioni dei Poeti.*

*In cui la belva s'era ricovrata,  
E s'ascose ove più quella s'intrica:  
  
Onde ogni speme allora abbandonata,  
Mi posai per ristoro su di un sasso,  
Che era dal sonno la testa gravata.  
  
Non ebbi così tosto gli occhi in basso;  
Ch'io vidi in sogno, aprirsi orrido abisso,  
E quasi per timor rotorsi il passo:  
Ma vi stetti però col guardo fisso,  
E ficcai con sospetto in fuor la testa,  
Standomi al tronco di una quercia affiso  
  
In un batter di ciglio la foresta  
Tutta occupata fu d'alit immondi  
Talchè veder parea mare in tempesta*

*Da quelli... il verde delle fronde  
Ch'eran densi e del color dell'acqua  
Quando s'agitava il mar fin da suoi f...*

*Ma speme di salvezza in cor mi nacque  
Poi che udii tuonare alla sinistra il cielo  
E svani quel vapor, che in pria mi s..*

*Come al toglier dagli occhi un denso velo  
Nova luce comparve, in quelle sponde  
Molti fior vidi uscir da novo stelo;*

*Poi vidi un fiume d'argente onde  
Volgersi zampillando al fatal loco;  
E parea, che un incanto più gioconde  
Rendesse quelle piaggie, e a poco a poco  
Di verde si copria l'ampio vorago,  
D'onde uscia sol nel mezzo un legger foco:*

*Quando tre fanciulletti con un drago  
Vidi ratti venirvi, e sospettosi  
Nascosta la via bestia, a far più vago  
L'ardente sito, due gran massi erbosi  
Vi trassero sopra con fatale incanto;  
Poi l'un corcossi com'uom, che riposi;  
E gli altri duo stetter giocando accanto:  
Vennero in pria molte farfalle intorno,  
Né ebber quelle già volato alquanto,*

*Che si tosto cadean con turpe..  
Tarlate l'ali dal vapor funesto;  
Si che in aere no facean intorno.*

*Poi veniano cantando in tuono mesto  
Molti augelletti, e assai vaghe colombe,  
E gl'empì di star quieti si fer gesto;*

*Ch'ebber udito appena come l'aer rimbombe:  
Appunto in certi dì donne devote  
Van de parenti a visitar le tombe;  
Siccome a duo a duo con dolci note  
Venia cantando l'innocente storma;  
Ma ben tosto il vapor sì la percuote  
Che ciascun cade com'uom, che s'addorma  
E lesti i fanciulletti rigogliosi  
Gli gettavan nel fiume, ond'alcun..*

*Non rimanesse da far sospettosi  
Gli altri animai, che lor teneano dietro  
E come poi que tre' l'ebber ascosi,*

*Tanti ne giunser, che mio debil metro  
Più vidir non porria quanti ne vidi  
E come cadder nell'abisso tetro.  
Fieri animali ed altri cheti, e fidi  
Venian con essi, e per quel rivo a nuoto  
Scendeva il muto armento:...*

*Molte persone a me di nome ignoto  
Correvi molti miei fedeli amici;  
Ma per salvarli non potei far moto.*

*Vennero tante leggiadre alme felici  
A perder pace in questo infame loco  
Ove tutti son l'atti ingannatrici.*

*E chi non cede all'alito al foco,  
Convien, che ceda a loro iniqui strali  
Che per quell'empì è lo ferire un gioco*

*L'umane tempre son contr'essi frali,  
Onde quanti n'avean né lacci presi  
Oli riempian di ferite aspre, mortali.*

*Vidi persone di molti paesi,  
Benché oneste seguir l'altrui costume,  
E subito pietade al cor ne intesi.*

*Più giovanette su leggiere piume  
Venne volando a questi insani lidi;  
E mi scese di pianto un largo fiume,  
Poi che fra queste la sorella io vidi,  
Lei che nutria nel cor tanta virtude,  
Né mai lasciava suoi soavi nidi!*

*Non così tosto alcune fur cadute,  
Che m'avvisai di spinger fuor a voce,  
Ma ne uscir mie parole così mute  
Che non s'avvide del periglio atroce;  
Onde lascio mia quercia, e corro a lei  
Per salvarla da morte si feroce:*

*Appena in su le spalle io la battei,  
Stando sul luogo dell'alito ardente,  
E si volse gridando oimei, oimei!*

*Poi conversa in fenice; immantinente  
Spiegò suo volo al cielo, ove l'accolse  
Un beato spirto, alma innocente;  
Alla qual vista lo mio cor si dolse,*

*E per l'affanno allor divenni umile,  
Si che donna pietosa a me si volse,*

*Grave al contegno, alla forma gentile,  
Avea soave aspetto, semplicetta  
Veste l'ornava di leggiadro stile;*

*Tale che veder credei nova angioletta  
Dal ciel discesa per recar conforto  
A mia virtù, che s'era al cor ristretto.  
Stava mio spirto in rimirarla assorto,  
Dacchè drizzate ave aver me le...  
E per udirla l'orecchio avea porto;*

*Quando l'un l'altro fummo fatti innanti  
Fu respinta dal labbro la parola,  
Ch'allor m'assalse l'alito bruciante:  
Fessi smarrita qual tenera viola  
D'un tardo bue, che pasce in sul terre  
Sotto il piede oppressor caduta sola:*

*Cercando scampo io m'agito, e mi sfreno  
Ma ambedue rotolammo, ad un sol..  
Giù per quell'antro di miserie pieno.*

*M'ebbe allor tal paura il cor compunto,  
Ch'io mi destai, né fu però scemato  
Il pianto, ch'oltre il petto erami giunto.*

*E mi trovai ben tosto desolato  
Per nuovo duol, che m'ingramisce il cor  
D'aver la bella donna abbandonato.*



Du Manuscrit Poétique, Chan I: le Poète assiste impuissant à la chute de beaucoup de monde dans le gouffre, à la présence des trois enfants, pendant que dans le ciel apparaît une figure féminine gracieuse «il y en arrive tellement que mon interprétation limitée ne pourra répéter combien j'en vis et comment ils tombèrent dans l'abîme obscur»

*Dal Manoscritto Poetico, Canto I: il Poeta assiste impotente alla caduta di molte genti nella voragine, al cospetto di tre fanciulli, mentre in cielo compare una leggiadra figura femminile «tanti ne giunser, che mio debil metro più vidir non porria quanti ne vidi e come caddero nell'abisso tetro»*



Du Manuscrit Poétique, Canto II: Amore agite les âmes  
du Poète et de sa compagne «Riant d'amour,  
il ouvrit son drapeau et avec mille flèches les piqua toutes  
les deux, que la visière s'en trouva soulevée»

*Dal Manoscritto Poetico, Canto II: Amore agita le anime  
del Poeta e della sua compagna «Ridendo amor sbiegò  
la sua bandiera e con mille saette ambi ne punse,  
che ci trovò levata la visiera»*



Du Manuscrit Poétique: Amour assiste le Poète  
et sa compagne dans le voyage mystérieux

*Dal Manoscritto Poetico: Amore assiste il Poeta  
e la sua compagna nel viaggio misterioso*



Du Manuscrit Poétique:  
le Poète visite le temple de la foi avec sa bien aimée

*Dal Manoscritto Poetico:  
il Poeta visita il tempio della fede con la sua amata*



Du Manuscrit Poétique: le poète avec sa compagne se désaltère à la fontaine du savoir avec l'étude de l'Astronomie et des Sciences Métaphysiques. Le poète veut montrer principalement dans cette dernière partie le bonheur des hommes sages, et la morale des vrais philosophes de notre temps «Et prise ma main, dans laquelle il tenait son visage, je l'embrassa trois fois; l'impie sourit»

*Dal Manoscritto Poetico: il Poeta con la sua compagna che si disseta alla fonte del sapere con lo studio dell'Astronomia e delle Scienze Metafisiche. Il Poeta vuol mostrare principalmente in quest'ultima parte quale sia la felicità degli uomini saggi, e la morale de veri filosofi del nostro tempo «E la man mia presa, in cui tenea la sua face, tre volte la baciai; l'empio sorrise»*



Du Manuscrit Poétique: le Poète et sa compagne, conduits par Amour, avec un très rapide vol portés à visiter le ciel sur la planète la plus près du soleil

*Dal Manoscritto Poetico: il Poeta e la sua compagna, guidati da Amore, con rapidissimo volo portati a visitare il cielo sul pianeta più vicino al sole*

## Les dessins

## *I disegni*



**Psyché est adorée comme Vénus<sup>2</sup>**  
1794, dessin à la plume à encre brune et aquarelle colorée  
40,4 x 59,5 cm  
Esquisse préparatoire pour Palais Laderchi, collection privée

**Psiche è adorata come Venere<sup>2</sup>**  
1794, disegno a penna inchiostrato bruno e acquerello colorato  
cm 40,4 x 59,5  
Bozzetto preparatorio per Palazzo Laderchi, collezione privata



**Zéphir pour commande d'Amour transporte Psyché**  
1794, dessin à la plume, encre brune, aquarelle,  
40,5 x 59,5 cm  
Ebauche préparatoire pour Palais Laderchi, collection privée

**Zefiro per comando d'Amore trasporta Psiche**  
1794, disegno a penna, inchiostro bruno, acquerello,  
cm 40,5 x 59,5  
Bozzetto preparatorio per Palazzo Laderchi, collezione privata



**Allégorie de la Géométrie**  
dessin à la plume, encre et aquarelle gris-bleu sur papier,  
21,5 x 21,5 cm  
collection privée

**Allegoria della Geometria,**  
disegno a penna, inchiostro e acquerello grigio azzurro su carta,  
cm 21,5 x 21,5  
collezione privata



**Allégorie de la Sculpture**  
dessin à plume, encre et aquarelle gris-bleu sur papier,  
21,5 x 21,5 cm  
collection privée

**Allegoria della Scultura**  
disegno a penna, inchiostro e acquerello grigio azzurro su carta,  
cm 21,5 x 21,5  
collezione privata



**Dieu le Père et les anges**  
crayon gras sur papier  
35 x 45 cm  
collection privée

**Dio Padre e angeli**  
matita grassa su carta  
cm 35 x 45  
collezione privata



**Grâces dansantes**  
crayon couleur brune avec aquarellatura gris-bleu sur papier,  
25 x 19,5 cm  
collection privée, provenance Stanza del Borgo, Milan

**Grazie danzanti**  
penna color bruno con acquarellatura grigio-azzurra su carta  
cm 25 x 19,5  
collezione privata, provenienza Stanza del Borgo, Milano



**Les Trois Grâces dansantes**  
crayon couleur brune avec aquarelle gris-bleu sur papier,  
24,5 x 19,5 cm  
collection privée, provenance Stanza del Borgo, Milan

**Tre Grazie danzanti**  
penna color bruno con acquarellatura grigio-azzurra su carta,  
cm 24,5 x 19,5  
collezione privata, provenienza Stanza del Borgo, Milano



**Le cercueil de Raphaël exposé devant  
le retable de la transfiguration**  
dessin à la plume et à l'encre de sépia sur papier ivoire, 11 x 15 cm  
collection privée, ex Herbert List

**Il ferretto di Raffaello esposto davanti  
alla pala della Trasfigurazione**  
disegno a penna e inchiostro seppia su carta avorio - cm 11 x 15  
Collezione privata, ex Herbert List



**La Vierge à l'Enfant<sup>3</sup>**  
dessin au rayon gras sur papier  
26,5 x 18,5 cm  
collection privée

**Madonna con Bambino<sup>3</sup>**  
disegno a matita grassa su carta  
cm 26,5 x 18,5  
collezione privata



**Niobé et ses enfants frappés par la flèche d'Apollon et de Diane<sup>4</sup>**  
dessin à la plume sur papier, aquarelle brune,  
44,6 x 58,4 cm  
collection privée

**Niobe e i suoi figli colpiti dalla saetta di Apollo e Diana<sup>4</sup>**  
disegno a penna su carta, acquerello bruno  
cm 44,6 x 58,4  
collezione privata



**Père Eternel et anges**  
dessins au crayon peints à l'aquarelle à la sépia, 18 x 22 cm  
Direction: Entrée monumentale avec armoiries de Milan,  
provenance Galerie du Caminetto, Bologne



**Triomphe de Bacchus et Ariane**  
aquarelle colorée  
26 x 38 cm  
collection privée

**Trionfo di Bacco ed Arianna**  
acquerello colorato  
cm 26 x 38  
collezione privata



**Etude de décoration pariétale**  
dessin au crayon peint à l'aquarelle à la sépia  
22,5 x 16,5 cm  
collection privée

**Studio da decorazione parietale**  
disegno a penna acquarellato in seppia  
cm 22,5 x 16,5  
collezione privata



**Verso, Etudes de scènes classiques**  
dessin au crayon peint à l'aquarelle à la sépia  
22,5 x 16,5 cm

**Verso; Studi da scene classiche**  
disegno a penna acquarellato in seppia  
cm 22,5 x 16,5



**Esquisse de compartiment de plafond avec idées pour ornements et décos**<sup>5</sup>

Inscription autographe: "ne fait pas (sic) trop bien cet angle  
verso: "pour le Quirinal" (v. p. 51)

Dessin au crayon sur papier ivoire, 27,5 x 19 cm  
collection privée (inédit), ex collection Erbert List



**Phatéon larmes des soeurs**<sup>6</sup>

plume, encre brune, aquarelle gris-bleu sur papier  
29,5 x 15 cm

ex collection Zappi, Faenza (Inédito)



**Etudes pour papier à en-tête (République Cisalpine)**

Fragment. Crayon sur papier de soie oxydé

24 x 17 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédito)



**Allégorie de la musique (Muse Euterpe)**<sup>7</sup>

crayon gras, feuille irrégulière

44 x 29,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédito)

**Studi per carta intestata (Repubblica Cisalpina)**

Frammento. Penna su velina ossidata

cm 24 x 17

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédito)

**Allegoria della musica (musa Euterpe)**<sup>7</sup>

matita grassa, foglio irregolare.

cm 44 x 29,5

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédito)



**Uranie<sup>8</sup>**  
crayon sur papier, feuille irrégulière  
30 x 43 cm  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)



**Apollon et Ariane<sup>9</sup>**  
Crayon sur papier (irrégulier) - 31,5 x 44 cm  
Inscription autographe «Apollon et Ariane»  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza. (Inédit)



**Gros Ange<sup>10</sup>**  
Crayon gras sur papier, feuille irrégulière  
44,5 x 28,5 cm  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)



**Ange avec feston phytomorphe<sup>11</sup>**  
crayon gras sur papier, feuille irrégulière  
43,8 x 31 cm  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)

**Urania<sup>8</sup>**  
*matita su carta, foglio irregolare*  
*cm 30 x 43*  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*

**Apollo e Arianna<sup>9</sup>**  
*Matita su carta (irregolare) - cm 31,5 x 44*  
*Scritta autografa "Apollo e Arianna"*  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*

**Angiolone<sup>10</sup>**  
*matita grassa su carta, foglio irregolare*  
*cm 44,5 x 28,5*  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*

**Angelo con festone fitomorfo<sup>11</sup>**  
*matita grassa su carta, foglio irregolare*  
*cm 43,8 x 31*  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*



**Melpomène avec le masque et le bâton d'Héraclès<sup>12</sup>**  
crayon gras sur papier irrégulier filigrané 1804  
43 x 29,5 cm  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)



**Melpomène avec l'épée<sup>13</sup>**  
Crayon gras sur papier irrégulier filigrané 1804  
43 x 29,5 cm  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)



**Ange avec Arc et flèche**  
papier calque  
23 x 22,5 cm  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)



**Ange avec caducée**  
papier calque  
23 x 22,5 cm  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)



**Ange avec corne d'abondance**  
papier calque  
23 x 22,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)

**Angelo con cornucopia**  
*velina per spolvero*  
cm 23 x 22,5  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*



**Ange avec flambeau**  
papier calque  
23 x 22,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)

**Angelo con fiaccola**  
*velina per spolvero*  
cm 23 x 22,5  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*



**Ange musicien**  
papier calque  
23 x 22,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)

**Angelo musicante**  
*velina per spolvero*  
cm 23 x 22,5  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*



**Ange musicien**  
papier calque  
23 x 22,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)

**Angelo musicante**  
*velina per spolvero*  
cm 23 x 22,5  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*



**Ange avec carquois**  
papier calque  
23 x 22,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)

*Angelo con faretra*  
*velina per spolvero*  
*cm 23 x 22,5*  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*



**Ange avec armes**  
papier calque  
23 x 22,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)

*Angelo con armi*  
*velina per spolvero*  
*cm 23 x 22,5*  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*



**Ange avec amphore**  
papier calque  
23 x 22,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)

*Angelo con anfora*  
*velina per spolvero*  
*cm 23 x 22,5*  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*



**Anges avec fleurs**  
papier calque  
23 x 22,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)

*Angelo con fiori*  
*velina per spolvero*  
*cm 23 x 22,5*  
*collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza (Inedito)*



**Angé de la victoire**  
papier calque  
23 x 22,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)



**Angé musicien**  
papier calque  
23 x 22,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza (Inédit)



**Brasier ardent sur trépied**  
plume encre sur papier, feuille irrégulière  
18 x 12,5 cm

collection privée, ex collection Zappi, Faenza

**Bracere ardente su tripode**  
penna inchiostro su carta, foglio irregolare  
cm 18 x 12,5  
collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza



**Cadmos devant la statue d'Apollon reçoit l'ordre de fabriquer le dîner dans le champ où il aurait retrouvé une génisse pas encore soumise au joug.**(Atelier de Felice Giani)  
compartiment pour lunette, 28,2 x 40,2 cm  
crayon aquarelle sur papier

collection privée, ex collection Zappi, Faenza

**Cadmo davanti alla statua di Apollo riceve l'ordine di fabbricare la cena nel campo in cui avrebbe ritrovato una giovanca non ancora sottoposta al giogo.**(Bottega di Felice Giani)  
scomparto per lunetta, cm 28,2 x 40,2  
penna acquerello su carta  
collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza



**Compartiment pour plafond** (Atelier de Felice Giani)  
crayon aquarellé colorée sur papier  
20,5 x 12,5 cm  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza

**Scomparti per soffitto** (Bottega di Felice Giani)  
penna acquerello colorato su carta  
cm 20,5 x 12,5  
collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza



**Ange (putto) avec panier**  
Atelier de Felice Giani. Papier calque  
13 x 9,5 cm  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza

**Angelo (putto) con cesto**  
Bottega di Felice Giani. Velina per spolvero  
cm 13 x 9,5  
collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza



**Ange (putto) avec laurier**  
Atelier de Felice Giani. Papier calque  
13 x 9,5 cm  
collection privée, ex collection Zappi, Faenza

**Angelo (putto) con alloro**  
Bottega di Felice Giani. Velina per spolvero  
cm 13 x 9,5  
collezione privata, ex collezione Zappi, Faenza



**Victoire avec des ailes** (Atelier de Felice Giani)  
Dessin à la plume et encre de sépia rehaussé de céruse  
25 x 20,5 cm  
collection privée, provenance Galerie du Caminetto, Bologne

**Angelo con armi** (Bottega di Felice Giani)  
Disegno a penna e inchiostro seppia rialzato a biacca  
cm 25 x 20,5  
collezione privata, provenienza Galleria del Caminetto, Bologna

## NOTES

## Note

1. Auprès du pater familias dans la Rome antique, il y a la Mater familias, c'est-à-dire la femme, en mesure de donner au mari des enfants légitimes. Plus simplement, quand une jeune s'unissait en mariage, elle devenait mater familias: cela indique la reconnaissance que le droit romain fait, de l'honneur, de la majesté et de la dignité de la femme romaine, dans sa fonction de mère.

2. Les deux feuilles exceptionnelles appartiennent à une série qui provient des histoires de Amour et Psyché avec lesquelles Giani, en s'inspirant aux Métamorphoses de Apuleio, avait décoré, à partir de juin 1794, la Galerie de l'étage noble de Palais Laderchi à Faenza, édifié en 1780 par l'architecte bolonais Tadolini. Le thème, très cher au peintre et privilégié par la culture néo-classique, fut traité aussi dans les diverses décosrations des Palais Gessi de Faenza Montecuccoli de Modena, Baciocchi et della Lana di Bologne, Papiani de Modigliana. Du cycle de Palazzo Laderchi il existe aussi les dessins préparatoires auprès du fonds Piancastello de la Bibliothèque Civique de Forli (nn. 641-650 de l'album d'estampes et de dessins). Le raffinement graphique, exalté par le moyen savant de l'aquarelle, donne à ces feuilles une place toute exemplaire à l'intérieur du riche parcours de Giani dessinateur, même comme témoignage de la fortune réjouie par ses inventions mythologiques.

3. Le dessin en objet est l'étude de la peinture de Giulio Romano "Madonne avec Enfant" conservé dans la Galerie Rizzi à Sestri Levante. L'avocat Marcello Rizzi s'occupait des intérêts d'une vieille aristocratie locale si riche d'histoire qu'elle était désormais sans argent: les Balbi, par exemple, qui souvent lui payaient les parcelles, au lieu de le faire au comptant les payaient avec les tableaux, des meubles et de l'argenterie. Même ainsi, mais surtout en économisant chaque petite pièce de monnaie pour les dépenses chez les antiquaires, Rizzi réussit à regrouper une vaste collection qu'il laissa en 1960 en héritage à la Mairie de sa ville.

4. La scène représente un épisode mythologique chanté dans l'Iliade (XXIV, v. 602 sgg.) repris par Diodore Siculo, Pausanias, Ovide

1. Accanto al pater familias nell'antica Roma, c'è la mater familias, cioè la donna, in grado di dare al marito dei figli legittimi. Più semplicemente, quando una giovane si univa in matrimonio, diventava mater familias: ciò indica il riconoscimento che il diritto romano fa, dell'onore, della maestà e della dignità della donna romana, nella sua funzione di madre.

2. I due eccezionali fogli appartengono ad una serie derivata dalle storie di Amore e Psiche, con cui Giani, ispirandosi alle Metamorfosi di Apuleio, aveva decorato, ad iniziare dal giugno 1794, la Galleria del piano nobile di Palazzo Laderchi a Faenza, edificato nel 1780 dall'architetto bolognese Tadolini. Il tema, carissimo al pittore e privilegiato dalla cultura neoclassica, fu trattato anche nelle diverse decorazioni dei Palazzi Gessi di Faenza, Montecuccoli di Modena, Baciocchi e della Lana di Bologna, Papiani di Modigliana. Del ciclo di Palazzo Laderchi esistono anche i disegni preparatori presso il fondo Piancastelli della Biblioteca Civica di Forlì (nn. 641-650 dell'Album di stampe e disegni). La rifinitezza grafica, esaltata dalla sapiente acquerellatura, assegna a questi fogli un posto del tutto esemplare all'interno del ricco percorso del Giani disegnatore, anche come testimonianza della fortuna arrisa alle sue invenzioni mitologiche.

3. Il disegno in oggetto è lo studio del dipinto di Giulio Romano "Madonna con Bambino" conservato nella Galleria Rizzi a Sestri Levante. L'avvocato Marcello Rizzi curava gli interessi di una vecchia aristocrazia locale tanto ricca di storia quanto ormai squattrinata: i Balbi, per esempio, che sovente gli liquidavano le parcelle, anziché in contanti, in quadri e mobili ed argenteria. Anche così, ma soprattutto risparmiando ogni spicciolo per poterlo spendere dagli antiquari, Rizzi riuscì a mettere insieme una vasta collezione che nel 1960 lasciò in eredità al Comune della sua città.

4. La scena raffigura un episodio mitologico cantato nell'Iliade (XXIV, v. 602 sgg.) ripreso da Diodoro Siculo, Pausania, Ovidio

(Métamorphose, VI, 5-145) outre que par les tragédies de Eschyle et Sophocle, Niobé, fille de Tantale, était mère très fière de quatorze enfants, sept garçons et sept filles. Ils furent exterminés par les flèches d'Apollon et de Diane pour punir Niobé d'avoir offensé avec son mépris Latone - mère d'Apollon et de Diane - qui avait généré seulement deux enfants. Devenue folle de douleur, Niobé fut transformée en statue, ses larmes donnèrent naissance à une source.

L'écriture abrégée et d'effet, typique du style de Giani, imprime à la scène un rythme dynamique et néo-baroque, accentué par le coup de pinceau sûr, trempé dans l'aquarelle brune. La typologie de la feuille est celle destinée à des amateurs et des collectionneurs, documentés sur le marché du XVIII<sup>e</sup> siècle.

De belle qualité, spectaculaire et parfaitement conservé, la feuille devrait être datée de la fin des années 1700 par analogie stylistique avec d'autres dessins à la plume de Felice Giani (Fetente, pleuré par ses soeurs, Anna Ottani Cavina).

5. Inscription autographe: "ne fait pas (sic) trop bien cet angle; verso: "pour le Quirinal"

6. Le sujet est tiré de Ovide (métamorphose, II, 19sgg). Ebauche préparatoire pour Phaéton précipité du char d'Apollon, pleuré par ses soeurs transformées en peupliers. Le thème se retrouve dans la décoration de la salle d'Apollon dans le Palais Milzetti à Faenza 1802 - 1805 réalisé par les sculpteurs Giovanni Battista et Francesco Ballanti Graziani en un Bas-relief dans la salle d'Apollon dans le Palais Milzetti à Faenza. Collection privée (inédit) ex collection Zappi, Faenza

7.



#### Euterpe

voir A.O.C Euterpe (fig 1102)  
inv n 1901- 39-5213 Cooper H. NY  
crayon 437x292 cm (irrégulier)  
inscription Euterpe musique

(Metamorfosi, VI, 5-145) oltre che dalle tragedie di Eschilo e Sofocle. Niobe, figlia di Tantalo, era madre fierissima di quattordici figli, sette maschi e sette femmine. Furono sterminati dalle frecce di Apollo e di Diana per punire Niobe di avere offeso con il suo disprezzo Latone - madre di Apollo e di Diana - che aveva generato soltanto due figli, Impazzita per il dolore, Niobe venne tramutata in statua, il suo pianto diede origine a una sorgente.

La scrittura abbreviata e d'effetto, tipica dello stile di Giani, imprime alla scena un ritmo dinamico e neobarocco, accentuato dalla pennellata sicura, intinta nell'acquerello bruno.

La tipologia del foglio è quella destinata ad amatori e collezionisti, documentati sul mercato del XVIII secolo.

Di bella qualità, spettacolare e perfettamente conservato, il foglio dovrebbe datarsi allo scadere del Settecento per analogie stilistiche con altri disegni a penna di Felice Giani (Fetonte pianto dalle sorelle, Anna Ottani Cavina).

5. Scritta autografa: "non fa(sic) troppo bene questo angolo"; verso: "per il Quirinale".

6. Il soggetto è tratto da Ovidio/(metamorfosi, II, 19sgg). Bozzetto preparatorio per Fetonte precipitato dal carro di Apollo, pianto dalle sorelle tramutate in pioppi. Il tema si ritrova nella decorazione della sala di Apollo in Palazzo Milzetti a Feanza 1802 - 1805 realizzato dagli scultori Giovanni Battista e Francesco Ballanti Graziani in un Bassorilievo nella sala di Apollo in Palazzo Milzetti a Feanza. Collezione privata (inedito) ex collezione Zappi, Faeza

7.

**Euterpe**  
A. O. C. Euterpe (fig 1102)  
inv n 1901-39- 5213 Cooper H. NY  
matita 437x292 cm (irregolare)  
scritta Euterpe musica

Dans la mythologie grecque Euterpe est une des Muses, des filles de Zeus et Mnemosine.

C'est la muse de la musique, plus tard même de la poésie lyrique, et d'après certains, inventrice de l'aulos. Son nom dérive du grec eu (bien) et e τέρπ-εω (plaisir) et signifie "celle qui réjouit".

Selon la légende, elle fut la femme du dieu fluvial Strimone, de qui elle eut Rhésos.

8.



#### Vestale

voir A.O.C. Euterpe (fig 1102)  
inv n 1901-39- 5213 Cooper H. NY  
crayon 437x292cm(irrégulier)  
inscription Euterpe musique

Uranie (du grec antique Ouranos, « ciel ») est une figure de la mythologie grecque, fille de Zeus et de Mnemosine.

C'était la muse de l'astronomie et de la géométrie. Elle est représentée vêtue d'un habit bleu ciel, couronnée d'étoiles, alors qu'elle tient avec ses mains un globe qu'elle semble mesurer ou ayant près d'elle, toujours un globe placé sur un trépied et différents instruments mathématiques. Elle fut, selon Pausanias le Pariegeta, la mère du chantre Lino.

Selon Catulle, elle fut la mère de Hymen, le dieu des noces, dont le père était Bacchus.

9. 10. 11. Voir A.O.C. Euterpe (fig 1102) inv n 1901-39- 5213 Cooper H. NY crayon 437x292 cm (irrégulier) inscription Euterpe musique.

12. Voir A.O.C. Euterpe (fig 1102) inv n 1901-39- 5213 Cooper H. NY crayon 437x292 cm (irrégulier) inscription Euterpe musique.  
Melpomène, celle qui chante la Tragédie avec un masque, une épée et le bâton d'Héraclès.

13. Voir A.O.C. Euterpe (fig 1102) inv n 1901-39- 5213 Cooper H. NY crayon 437x292 cm (irrégulier) inscription Euterpe musique.

Nella mitologia greca Euterpe è una delle Muse, figlie di Zeus e Mnemosine.

È la musa della musica, più tardi anche della poesia lirica, e secondo alcuni inventrice dell'aulos. Il suo nome deriva dal greco eu (bene) e τέρπ-εω (piacere) e significa "colei che rallegra".

Secondo la leggenda fu la moglie del dio fluviale Strimone, da quale ebbe Reso.

8.



#### Vestale

A. O. C. Euterpe (fig 1102)  
inv n 1901-39- 5213 Cooper H. NY  
matita 437x292 cm (irregolare)  
scritta Euterpe musica.

Urania (dal greco antico Ouranos, « cielo ») è una figura della mitologia greca, figlia di Zeus e di Mnemosine.

Era la musa dell'astronomia e della geometria. Viene rappresentata vestita di un abito azzurro, coronata di stelle, mentre sostiene con le mani un globo che sembra misurare o avendo vicino a sé sempre un globo posto su di un treppiedi e diversi strumenti matematici.

Fu, secondo Pausania il Pariegeta, la madre del cantore Lino.

Secondo Catullo, fu la madre di Imene, il dio delle nozze, il cui padre era Bacco.

9. 10. 11. Vedi A. O. C. Euterpe (fig 1102) inv n 1901-39- 5213 Cooper H. NY matita 437x292 cm (irregolare) scritta Euterpe musica.

12. Vedi A. O. C. Euterpe (fig 1102) inv n 1901-39- 5213 Cooper H. NY matita 437x292 cm (irregolare) scritta Euterpe musica.  
Melpomene, colei che canta, la Tragedia con una maschera, una spada ed il bastone di Eracle.

13. Vedi A. O. C. Euterpe (fig 1102) inv n 1901-39- 5213 Cooper H. NY matita 437x292 cm (irregolare) scritta Euterpe musica.

## Bibliographie essentielle pour l'oeuvre peinte et le dessin Bibliografia essenziale per l'opera dipinta e il disegno

- S. Tumidei, *Antonio Trentanove e la scultura del Settecento in Romagna*, tesi di perfezionamento, Università di Bologna, anno accademico 1988-1989.
- F. Varignana, *Le Collezioni d'Arte detta Cassa di Risparmio in Bologna. I disegni. I. Dal Cinquecento al Neoclassicismo*, Bologna 1973.
- A. Varni, *Bologna napoleonica. Potere e società dalla Repubblica Cisalpina al Regno d'Italia*, Bologna 1973.
- G. Viroli, *La Pinacoteca Civica di Forlì*, Forlì 1980.
- G. Viroli, *I dipinti d'altare della Diocesi di Ravenna*, Bologna 1991.
- G. Viroli (a cura di), *Palazzi di Forlì*, Bologna 1995.
- E.Q. Visconti, *Saggi sul bello sulla poesia sullo stile*, a cura di A.M. Mutterle, Bari 1979.
- E.Q. Visconti, *Monumenti della Villa Pinciana*, Roma 1797.
- E.Q. Visconti, *Museo Pio-Clementino*, 1 vol., Milano 1818-1822.
- M. Vitali, *Artisti faentini*, in "Manfrediana", Bollettino della Biblioteca Comunale di Faenza, n. 26, 1992.
- G. Volpato, G. Ottaviani, L. Teseo, *Loggie di Raffaele nel Vaticano*, 3 vol., Roma 1772-1776.
- C.W. Westfall, *Antolini's Foro Bonaparte in Milan*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 32, 1969.
- S. Zamboni, *Per gli inizi di Felice Giani*, in "Arte antica e moderna", nn. 13-16, 1961.
- A. Zanolini, *Antonio Aldini e i suoi tempi. Narrazione storica con documenti inediti o poco noti*, 2 vol., Firenze 1864-1867.
- A. Zannoni, *Elogio di Pietro Tomba*, Faenza 1858.
- D. Zauli Naldi, *Cenni storici della famiglia Naldi di Faenza*, Faenza 1875.
- A. Scotti, *Il naufragio di un ideale*, in, *Il foro Bonaparte, un'utopia giacobina a Milano*, FMR Milano 1989.

- A. Ottani Cavina, voce *Basoli, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma 1965.
- A. Ottani Cavina, *Giani e i primitivi riminesi*, in "Paragone", nn. 317-319, 1976.
- A. Ottani Cavina, *Revolution, but with elegance*, in "Bologna Incontri", dicembre 1978.
- A. Ottani Cavina, *Felice Giani e la Francia. La decorazione di palazzo Baciocchi*, in AA.W. *Florence et la France. Rapports sous la Révolution et l'Empire*, "Atti del convegno Firenze 2-4 giugno 1977", Paris 1979.
- A. Ottani Cavina (a cura di), *L'età neoclassica a Faenza*, 1780-1820, cfr. in Esposizioni, Faenza 1979.
- A. Ottani Cavina, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VI, parte II, Torino 1982.
- A. Ottani Cavina, *La vita (riscoperta) di Felice Giani a Jesi*, in "Jesi e la sua valle", n. 7, 1983.
- A. Ottani Cavina, *Giani e la cerchia di Füssli a Roma*, in "Paragone", nn. 419-421-423, gennaio-marzo-maggio 1985.
- A. Ottani Cavina, *Immagini turchesche*, in *Il ratto dal serraglio di W.A. Mozart*, Teatro Comunale, Bologna 1986.
- A. Ottani Cavina, *Yankee in casa di milord. Washington. Le "country houses" degli avi inglesi*, in "Il Resto del Carlino", 11 marzo 1986.
- A. Ottani Cavina, *Arte per semidei. Felice Giani a palazzo Marescalchi*, in AA. W. *Nove secoli d'arte a Bologna*, Torino 1987.
- A. Ottani Cavina, *Giani, la residenza neoclassica, l'élite filofrancese: un episodio a Bologna*, in "Antologia di Belle Arti", n. 33, 34, 1988.
- A. Ottani Cavina, *Rome 1780: le thème du paysage dans le cercle de David*,

- P.D. Massar, *A Drawing by Felice Giani after Michelangelo*, in "Master Drawings", vol. XXII, n. 3, autunno 1984.
- P.D. Massar, *Forum: A Drawing of an Arcadian Subject by Felice Giani*, in "Drawing", vol. XV, n. 2, luglio-agosto 1993.
- P.D. Massar, M. Vitali, *Un gruppo di bozzetti di Felice Giani nel Cooper-Hewitt di New York*, in "Paragone", n. 363, maggio 1980.
- M. Mattarozzi, *I disegni di Felice Giani nel Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi a Firenze*, in "Gutenberg-Jahrbuch", Mainz 1965.
- A.M. Matteucci, *Architettura e decorazione a Bologna nell'epoca di Stendhal*, in "L'Archiginnasio", anni LXVI-LXVII-LXVIII, vol. II, 1971-1973.
- A.M. Matteucci, *Carlo Filippo Aldrovandi e Pelagio Palagi*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", vol. XI, 1974.
- A.M. Matteucci, *L'attività giovanile di Pelagio Palagi nei disegni dell'Archiginnasio di Bologna*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie III, vol. IV/2, 1974.
- A.M. Matteucci, *L'itinerario bolognese di Felice Giani*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie III, vol. IX, 1, 1979.
- E. Mauceri, *Disegni di pittori settecenteschi e neoclassici bolognesi*, in "Il Comune di Bologna", vol. I, 1934.
- E. Mauceri, *Arte decorativa del periodo neoclassico. Felice Giani*, in "Il Comune di Bologna", giugno-luglio 1939.
- A. Mazza, *La collezione di palazzo Tozzoni a Imola. Ipotesi per un catalogo*, Bologna 1981.
- A. Mazza, *Cultura figurativa a Imola fra dispersione e tutela (secoli XVIII-XIX)*, in "La Pinacoteca di Imola", a cura di C. Pedrini, Imola 1988.
- G. Mazzini, *Cincinnato Baruzzi, la vita i tempi le opere*, in "Atti dell'associazione per Imola storico-artistica", Imola 1949.
- G.L. Mellini, *Apertura per Luigi Ademollo*, in "Arte Illustrata", 57, 1974.
- G.L. Mellini, *"David a Roma". Recensione alla mostra, Roma dicembre 1981-febbraio 1982*, in "Labynthos", tomo I, nn. 1, 2, 1982.
- A. Messeri, A. Calzi, *Faenza nella storia e nell'arte*, Faenza 1909.
- G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli 1966.
- A. Mazzetti, *Palazzo Altieri*, Roma 1951.
- E. Mich, *Cristoforo Unterperger (1732-1798) pittore e architetto nella Roma di Clemente XII e Pio VI*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 1982-1983.
- D.C. Miller, *An Album of Drawings by Marcantonio Franceschini in the Accademia Carrara at Bergamo*, in "Master Drawings", vol. 21, n. 1, 1983.
- G. Missirini, *Guida raccontata di Forlì*, Forlì 1971.
- M. Missirini, *Memorie per servire alla Storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823.

- E. Modigliani, *Alcuni disegni di Felice Giani*, in "L'Arte", fase. Ili, X-XII, 1900.
- C. Monbeig Goguel, *Dessins des écoles italiennes*, in "La Revue du Louvre", n. 3, 1981.
- A. Montanari, *Guida storica di Faenza*, Faenza 1882.
- A. Montanari, *Uomini illustri di Faenza*, 2 vol., Faenza 1882-1886.
- M. Monteverdi, *La pittura italiana dell'Ottocento*, 2 vol., Milano 1975.
- A. Monti, *Il Teatro Comunale di Forlì*, in "Il Lavoro di Romagna", 1926.
- G. A. Morini, *Elogio funebre di Felice Giani* Faenza 1823.
- G. A. Meschini, *Guida per la città Venezia*, 2 vol., Venezia 1815.
- S. Muzzi, *Del Teatro di Pesaro, l'ultimo restauro operatori*, Boi 1854.
- T. Muzzi, *Vita di Ferdinando Marescalchi patrizio bolognese*, Mi 1932.
- G.K. Nagler, voce *Giani, felici U. Thieme - F. Becker, Allgemein Lexikon der bildenden Künstler*, V, Leipzig 1924.
- M. Natoli, M.A. Scarpati, *Il palazzo del Quirinale, il nodo artistico a Roma nel periodo Napoleonic*, 2 vol., Roma 1989.
- F. Hayez, *Le mie memorie*, Milano 1890.
- G. Hubert, *La Sculpture dans l'Italie Napoléonienne*, Paris 1964.
- A.M. Iannucci, *Palazzo Milzetti a Faenza. Storia e immagine*, in "Bollettino d'Arte", n. 10, aprile-giugno.
- H. Knozová, *Ztvorby... Felice Giani*, in "Moravská Galerie", Brno 1973.
- L'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 1974.
- F. Lanzoni, *San Cimiano dottore della Chiesa*, Faenza 1920.
- L. Laureati, L. Trezzani (a cura di), *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura Antica, la decorazione murale*, Milano 1993.
- E. Lavagnino, *L'arte moderna*, Torino 1956.
- R. Lefevre, *Palazzo Chigi*, Roma 1973.
- R. Lefevre, *La chiesetta settecentesca di Piazza di Siena: da Mario Asprucci e Felice Giani a Pietro Canonica*, in "Strenna dei Romanisti", 45, 1985.
- G. Levi, *Strutture familiari e rapporti sociali in una comunità piemontese fra Sette e Ottocento*, in *Storia d'Italia. Annali 1. Dal feudalesimo al capitalismo*, Torino 1978.
- A. Longhi, *Il palazzo Vizzani*, Bologna 1902.
- R. Longhi, *Nota su Felice Giani*, in "Paragone", I, n. 7, 1950.
- R. Longhi, *Due disegni del Giani*, in "Paragone", n. 27, marzo 1952.
- R. Longhi, *Il Goya romano e la "cultura di via Condotti"*, in "Paragone", n. 53, 1953.
- R. Longhi, *Presentazione della prima mostra delle opere di Felice Giani*, Milano 1955.
- R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone", n. 1, 1950.
- F. Lui, *Il Gusto e l'Antico a Bologna: la decorazione d'interni in età neo-classica*, tesi di laurea, Università di Bologna, 1990-1991.

- F. Lui, "Le boudoir de la mélancolie". "Amelie" di Camelia Rossi Martinetti: uno specchio letterario della dimora neoclassica, in "Comparativistica", anno V, Firenze 1993.
- G. Maccolini, *Elogio del Cav. Dionigi Strocchi detto nel pubblico ginnasio di Faenza il 19 settembre Imola 1850*.
- W. Magnavacchi, *Pitture di Felice Giani a Ravenna*, in "Bollettino Industria ed Agricoltura, Ravenna", VIII, n. 5, 1953.
- R. Mangili, *Filippo Comerio, dipinti, disegni, maioliche*, Bergamo 1978.
- V. Mariani, *Bartolomeo Pinelli* Roma 1948.
- V. Mariani, *Disegni di Felice Giani* in "Capitolium", 1947.
- G. Martinelli Braglia, *L'attività di Felice Giani: la "Sala di Psiche" nel palazzo Montecuccoli Laderchi*, in memorie. Deputazione di Storia patria per le Antiche Province Parmensi", 9, 1987.
- D. Massar, *Felice Giani in the Cooper-Hewitt Mus.*
- P. Gaddoni, O.F.M. Serafino, *Le chiese della diocesi di Imola*, Imola 1927.
- E. Gasparoni, *Cenni biografici del pittore da decorazione Felice Gianni*, in "Arti e Lettere", I, 1860.
- E. Gentile Ortona, *Giani e la pittura pompeiana. Un album di disegni dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*, in "Bollettino d'Arte", anno 24, marzo-aprile 1984.
- A. Ghidiglia Quintavalle, *La Galleria Nazionale*, Parma 1956.
- G. Chinassi (a cura di), *Lettere edite ed inedite del Cavaliere Dionigi Stracchi ed altre inedite a lui scritte da uomini illustri*, 2 vol., Faenza 1868.
- P. Giani, *Cronistoria del Borgo di San Sebastiano Curane*, in "Rivista di storia, archeologia e arte per la provincia di Alessandria", serie III, fase. 35, n. 9, 1925.
- E. Giordani, *Cronichetta di Castel Bolognese*, Bologna 1837.
- P. Giordani, *Brano di lettera per il soggiorno di Canova in Bologna*, in *Scritti editi e postumi*, a cura di A. Gussalli, vol. II, Milano 1856.
- E. Giorgi, *La Villa Baciocchi ora Cacciaguerra a Belpoggio presso Bologna. Notizie della vita bolognese nella prima metà del sec. XIX*, Bologna 1910.
- E. Giorgi, *Descrizione isterica del teatro di Tor di Nona*, Roma 1975.
- E. Godoli, *L'Académie de France a Roma e la diffusione della cultura architettonica francese nelle Legazioni di Romagna*; comunicazione tenuta al convegno *Il Settecento a Ravenna e nelle Legazioni*, Ravenna 2-3 dicembre 1977.
- E. Golfieri, *Architetture neoclassiche di Giuseppe Pistocchi faentino (1744-1814)*, in "Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura", Milano 1939.
- E. Golfieri, *Un palazzo faentino neoclassico*, in "Magie", anno III, 1948, numero speciale.

- E. Golfieri, *Artisti neoclassici in Faenza*, Faenza 1949.
- E. Golfieri, *Felice Giani (1758-1823)*, in "Paragone", I, n. 7, 1950.
- E. Golfieri, *Lineamenti dell'Ottocento artistico romagnolo*, in *Studi Romagnoli*, vol. IV, Faenza 1953.
- E. Golfieri, *Cultura, ideali spirituali e morali di felice Giani*, in "Julia Dertonata", Vili, fasce. 19-22, 1960.
- E. Golfieri, *Artisti ed opere d'arte nella vita di Dionigi Stracchi*, Convegno di studi sul poeta e patriota Dionigi Stracchi, Faenza 1962.
- E. Golfieri, voce *Ballanti Graziani, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma 1963.
- E. Golfieri, *Pinacoteca di Faenza*, Faenza 1964.
- E. Golfieri, voce *Bertolani Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9, 1967.
- E. Golfieri, *Il Cenacolo della fabbrica Ferniani e i pittori di genere a Faenza*, in AA.VV, Faenza, Faenza 1967.
- E. Golfieri, *La casa faentina dell'Ottocento*, 2 vol, Faenza 1969-1970.
- E. Golfieri, *L'arte a Faenza dal neoclassicismo ai nostri giorni*, vol. I, Imola 1975.
- C. Gori, *Decorazioni a Cesena dal Barocco all'Eclettismo*, Cesena 1991.
- M. Gori, *Contributo alla conoscenza dell'attività forlivese e cesenate di Felice Giani*, in "Il Carrobbio", XVIII, 1992.
- E. Govi, *Carlo Piancastelli (1868-1938) collezionista*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 1997-1998.
- O. Grossi, voce *Giani, Felice*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XIV, Roma 1932.
- J. Grot, *Corrispondenza di Caterina II con Grimm*, in "Sbornik rousskovo istoritcheskavo obchthstva", 15, 1875, 23, 1878.
- Damiani, *Giuseppe Bernardino Bison*, Palmanova 1962.
- D'Amico, M. Verdone, A. Zanella, *Il teatro Valle*, Roma 1998.
- L. Dania, *Inediti di felice Giani*, in AA.VV, Per A.E. Popham, Parma 1981.
- L. Dania, *Inediti di Felice Giani a Jesi*, in "Romagna arte e storia", n. 8, 1983.
- J. Daniels, *Cross Country Culture*, in "Art and Artists", novembre 1979.
- D. De Grazia Bohlin, *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVIII secolo*, in "Atti del XXIV Congresso C.I.H.A. Bologna 10-18 settembre 1979", Bologna 1982.
- E.J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*. Souvenirs, Paris 1854.
- P. Della Pergola, *La Galleria Borghese in Roma*, Roma 1954.
- P. Della Pergola, *Villa Borghese*, Roma 1962.
- P. Della Pergola, *Itinerari dei musei, gallerie e monumenti d'Italia*.
- G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900.
- B. Di Gaddo, *Villa Borghese. Il giardino e le architetture*, Roma 1985.
- G. Elleni, P.G. Brigliadori, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*. Forlì, Biblioteca Comunale "A. Saffi" Collezione Piancastelli, Firenze 1979.
- L. Elleni, A. Paglionico, *Catalogo delle edizioni dantesche e delle illustrazioni inedite della Divina Commedia conservate nella Biblioteca Comunale di Forlì*, Forlì 1965.
- A. Emiliani, *Il volto della regione*, in AA.VV, *Questa Romagna*, 2, Bologna 1968.
- G.M. Emiliani, *Emiliani Giuseppe Maria, faentino, a quegli artisti che grati a Felice Giani, pittore... onorarono con pompa funebre... la memoria del loro amico e maestro, questi versi si danno...*, Faenza 1823.
- G.M. Emiliani, *Poesie*, Faenza
- G.G. De Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann, pittrice*, Firenze 1810.
- I. Falldi, *Opere romane di Felice Giani*, in "Bollettino d'Arte", XXXVII, 1952.
- I. Falldi, *Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI al XIX*, Roma 1954.
- I. Falldi, *La festa patriottica della Federazione in due dipinti di Felice Giani*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", vol. II, nn. 1, 2, 1955.
- I. Falldi, *Gli inizi del Neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento*, in *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, Accademia Nazionale dei Lincei, n. 26, Roma 1977.
- E. Farneti, S. van Riel, *L'architettura teatrale in Romagna*, 1757-1857, Firenze 1975.
- L. Ferrara, *La stanza di Elena e Paride nella Galleria Borghese*, in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", III, 1954.
- L. Ferrara, *Villa Borghese*, Novara 1957.
- P. N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduti dalla galleria degli Uffizi*, Roma 1890.
- S. Fiorentini, *Inventario dei manoscritti detta Biblioteca comunale di Faenza*, Firenze 1918.
- A. Fiori, voce *Chigi, Sigismondo*, *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 24, Roma 1980.
- M. Foschi, G. Virola, *Il San Domenico di Forlì, la chiesa, il luogo, la città, serie Rapporti*, n. 65, Bologna 1991.
- A. Franceschini, *Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo e il politico Constabili di Ferrara*, in "Paragone", n. 543-545, maggio-luglio 1995.
- E. Calbi, N. Frabbi, *I disegni di Giovani Battista Dell'Era nel Museo Civico di Treviglio*, 3 vol., Bologna 1993-1997.
- G. Calegari, *Immagini inedite di Felice Giani in palazzo Perticari, Pesaro città e contrade*. Rivista della Società pesarese di studi storici", 1, 1991.

- R. Callegaris, *Felice Giani*, in "La Provincia di Alessandria", marzo 1957.
- R. Callegaris, *Felice Giani (1758-1823). Contributo alla conoscenza e allo studio della vita e delle opere del pittore*, in "Julia Dertona", anno IX, 1961.
- R. Callegaris, *Due quadri di Felice Giani a San Sebastiano Curane*, in "La Provincia di Alessandria", XVII, n. 1, 1970.
- A. Cametti, *Il Teatro di Tordinona*, 2 vol., Roma 1938.
- A. Canova, *I quaderni di viaggio (1779-1789)*, a cura di E. Bassi, Venezia-Roma 1959.
- A. Cappi, *Elogio di Francesco Rosaspina*, Ravenna 1843.
- M.T. Caracciolo, *L'ispirazione letteraria di Giuseppe Cades* in "Antologia di Belle Arti", n. 1, 1977.
- M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades (1750-1799) et la Rome de son temps*, Paris 1992.
- M.T. Caracciolo, *Deux toiles de Cades retrouvées en Russie. Théories et pratique de la peinture à l'encaustique à Rome, vers 1780*, in "Gazette des Beaux-Arts", octobre 1996.
- L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento*, vol. I, Milano 1975.
- G. Carletti, *Le Antiche Camere delle Terme di Tito e le loro pitture*, Roma 1776.
- E. Casadei, *Guida artistica di Forlì*, Forlì 1928.
- M.C. Casadei, *Decorazione di palazzo Cavina a Faenza e attività di Domenico Gallamini*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 1977-1978.
- S. Casadei, *Pittura dell'Ottocento e Novecento dalle collezioni detta Pinacoteca Comunale di Faenza*, Faenza 1993.
- S. Casadei, *Il museo nascosto. Arte moderna nella Pinacoteca di Faenza*, Faenza 1994.
- V. Casale, *Liborio Coccetti e la grottesca ai tempi di papa Braschi*, in "Labyrinthos", 7/8, 1985.
- G. Casali, *Guida per la città di Forlì*, Forlì 1838.
- G. Casalis, *Dizionario storico-statistico commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, vol. XVIII, Torino 1849.
- A.-Cl.-Ph. de Thubières, comte de Caylus, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et à la ciré*, Genève 1755.
- G. Cencetti, *Inventario delle Carte Aldini*, Bologna 1935.
- A. Chastel, *Les fastes du XVIII siècle émilien*, in "Le Monde", 18 ottobre 1979.
- S. Ciampi, *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze... dell'Italia con la Russia, colla Polonia ed altre parti settentrionali*, 3 vol., Firenze 1839.

- L.N. Cittadella, *Guida del forestiero in Ferrara*, Ferrara, 1873.
- A.M. Clark, *Pompeo Batoni*, Oxford 1985.
- M. Coccia, *Biografia di Felice Giani*, in "La Pittura in Italia: il Settecento, a cura di G. Briganti", Milano 1990, II, pp. 733, 734.
- A. Colombi Ferretti, E. Golfieri, Ottani Gavina, *Il museo nazionale dell'età neoclassica di palazzo Milzetti a Faenza*, Bologna 1983.
- A. Corbara, *Ancora sul Giani preromantico*, in "Paragone", I, i 1950.
- E. Crippa, *Felice Giani*, tesi di laurea, 3 vol., Università di Bologna 1954-1955.
- G. Cuppini, *Palazzi Senatori*, Bologna 1974.
- N. Dacos, *Le Logge di Raffaello ecc.* Roma 1977.
- Barroero, *La pittura a Roma nel Settecento*, in "La pittura in Italia. Il Settecento", a cura di G. Briganti, I, villano 1990.
- E. Bassi, *Palazzi di Venezia*, Venezia 1976.
- Belli Barsali, M.G. Branchetti, *Ville della campagna romana. Lazio*
- F. Bellonzi, *La pittura di storia dell'Ottocento italiano*, Milano 1967.
- F. Bertoni, *Nuovi documenti sull'attività di Giovanni Antonio Antolini a Faenza, in Architettura in Emilia Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione*, Firenze 1977.
- F. Bertoni, *Giovanni Antonio Antolini e Achille Laderchi: simbolismo ermetico e massoneria nella faenza giacobina*, in "Il Settecento a Ravenna e nelle Legazioni: fabbrica, progetto, società", Faenza 1979.
- U. Beseghi, *I palazzi di Bologna*, Bologna 1956.
- D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995.
- G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1825.
- S. Borghesi, *Felice Giani e la decorazione dei palazzi*, Severoli, Pasolini Dall'Onda a Faenza, tesi di laurea, Università di Bologna, anno accademico 1994-1995.
- F. Borsi, *Il Palazzo del Quirinale*, Roma 1991.
- F. Boyer, *Le Monde des Arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Torino 1969.
- G. Briganti, *Il palazzo del Quirinale*, Roma 1962.
- G. Briganti, *I pittori dell'immaginario*, Milano 1977.
- F. Buonincontri, M.C. Rodeschini Calati, *Giovanni Battista Dell'Era, il I pittori bergamaschi*. Il Settecento Bergamo 1996.
- E. Busmanti, *Lineamenti per una storia della decorazione neoclassica Bolognese*, tesi di laurea, Università e Bologna, a.a. 1978-1979.
- E. Busmanti, *Calvi e Giani: quattro opere e due temi*, in "Paragone", r 353, luglio 1979.
- AA.VV. *Questa Romagna 2*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1968.

- AA.VV, *L'architettura teatrale nelle Marche*, Jesi 1983.
- AA.VV, *Le grandi dimore stanche in Emilia Romagna. Palazzi privati urbani*, Milano 1986.
- AA.VV, *La pittura in Italia. Il Settecento, a cura di G. Briganti*, 2 vol., Milano 1990.
- AA.VV, *La pittura in Italia. l'Ottocento, a cura di E. Castelnuovo*, 2 vol., Milano 1991.
- AA.VV, *Palazzo Altieri*, introduzione di G. Spagnesi, testi di F. Borsi, G. Morelli, M. Caperna, A. Cesarei, A. Cipriani, G. Casale, M. Bevilacqua, Roma (cit. 1991b).
- AA.W, *Palazzo Ranuzzi Baciocchi*, Bologna 1994.
- S. Acquaviva, M. Vitali, *Felice Giani: un inedito a Faenza*, in "Antichità viva", anno XV, n. 3, 1976.
- S. Acquaviva, M. Vitali, *Felice Giani. Un maestro nella civiltà figurativa faentina*, Faenza 1979.
- D. Andreucci, *Disegni di Felice Giani*, in "Sodalizio", Bologna, n. 5, 1951.
- C. Annibaldi, *Il Teatro di Jesi*, Jesi 1882.
- C. Annibaldi, *Guida storico artistica industriale di Jesi*, Jesi 1902.
- C. Annibaldi, *Le cento città d'Italia illustrate. Jesi città della seta*, Jesi 1902.
- A. Archi, *La Pinacoteca di Faenza*, Faenza 1957.
- A. Archi, *Guida di Faenza*, Faenza 1958.
- A. Archi, M. T. Piccinini, *Faenza com'era*, Faenza 1973.
- A. Arduini, *L'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, in "Illustrazione Vaticana", VII, I, 1-15 gennaio 1936.
- G.C. Argan, *Studi sul Neoclassico*, in "Storia dell'Arte", nn. 7, 8, 1970.
- F. Argnani, *La Pinacoteca Comunale di Faenza*, Faenza 1881. *Borghèse*, in "Piranèse et les français", colloque tenu à la P. Arizzoli-Clémentel, C. Gastinel-Coural (a cura di), *Progetto di arredo del Quirinale nell'età napoleonica*, in "Bollettino d'Arte", 1991, supplemento al n. 70, stampato nel 1995.
- R. Assunto, *L'Antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 1973.
- Atti della Accademia Clementina, ms. IV, Bologna, Accademia di Belle Arti.
- A. Baccilieri, J. Bentini, *Patrimonio culturale della provincia di Bologna*, Bologna 1973.
- G. Ballardini, *La Galleria delarozzi*, in "Il Piccolo", Faenza, 1906.
- C. Bandini, *Roma nel Settecento. Quadri e scorci d'ambiente*, Roma (s.d.) 1922.
- Giorgio Antonio Merini, *Elogio di Felice Giani*, Tipografia Pietro Con-
- ti, Faenza 1823.
- *Disegni inediti di Felice Giani nella raccolta Faella*, catalogo della mostra (Forlì, Pinacoteca Civica, Gabinetto Disegni e Stampe, ottobre-dicembre 1952), Società Tipografica Forlivese, Forlì 1952.
- Stefano Acquaviva, Marcella Vitali, *Felice Giani: un maestro nella civiltà figurativa faentina*, Lega, Faenza 1979.
- *L'età neoclassica a Faenza*, 1780-1820, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti, 9 settembre-26 novembre 1979), a cura di Anna Ottani Cavina et..., introduzione di Andrea Emiliani, Alfa, Bologna 1979.
- *L'album di viaggio da Faenza a Marradi di Felice Giani (1758-1823)*, catalogo della mostra (Brisighella, Museo Civico "Giuseppe Ugona", 13 dicembre 1998 - 10 aprile 1999), a cura di Beatrice Buscaroli Fabbri, Litografica Faenza, Faenza 1998.
- Anna Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Electa, Milano 1999 (con documenti e bibliografia precedente).
- *Felice Giani: dipinti e disegni da collezioni private*, catalogo della mostra (Brisighella, Galleria Comunale d'Arte e Museo Civico "Giuseppe Ugona", 1° novembre 2003 - 6 gennaio 2004- San Sebastiano Curone 2004), a cura di Marcella Vitali, presentazione di Andrea Emiliani, Edit Faenza, Faenza 2003.
- *Le stanze del Conte: temperie di Felice Giani da Palazzo Caddi*, catalogo della mostra (Forlì, Pinacoteca Civica, 22 maggio-30 giugno 2004), a cura di Luciana Prati e Ulisse Tramonti, Edisai, Ferrara 2004.



Gravures

*Incisioni*

Vincenzo Basiglio

## La gravure néo-classique

Au moment où J.L.David retourne à Rome en 1784 pour peindre le "Serment des Horaces", manifeste indiscutable du néo-classicisme mondial, un peintre de San Sebastiano Curone (petite commune rurale dans la province d'Alessandria), Felice Giani (né le 17 décembre 1758) fils de Giulio Domenico Giani et Angela Maria Callegari (Callegaria), gagna le II<sup>e</sup> prix de l'Académie Nationale de Parme avec "le Samson prisonnier". L'œuvre, fortement innovatrice pour les contenus et la technique, est ainsi commentée: «La franchise du pinceau foudroyant qui, presque au même moment ombragea et «trompa» rapidement son dessin et le répandit entièrement de vives scintilles d'une heureuse impatience». Felice Giani deviendra toujours plus le point de référence de la culture Néo-classique italienne, en mettant les bases pour les générations futures. Il sortit du choeur grâce à une formation décidément avancée, due aussi aux fréquentations de beaucoup d'intellectuels italiens, mais surtout de l'étude d'Angelica Kauffmann où se rencontraient Mengs, Hamilton, Thorvaldsen, vivant directement les politiques du visionnaire et du fantastique de ces artistes qui jouissent, aujourd'hui, d'une grande réévaluation internationale comme Barry,

*Vincenzo Basiglio*

## *L'incisione neoclassica*

*Nel momento in cui J. L. David ritorna a Roma nel 1784 per dipingere il "Giuramento degli Orazi", manifesto indiscutibile del neoclassicismo mondiale, un pittore di San Sebastiano Curone (piccolo comune rurale in provincia di Alessandria), Felice Giani (nato il 17/12/1758) figlio di Giulio Domenico Giani e Angela Maria Callegari (Callegaria), vince il II premio all'Accademia Nazionale di Parma con "Il Sansone prigioniero".*

*L'opera, fortemente innovativa per i contenuti e la tecnica, viene così commentata: "La franchezza del fulmineo pennello che quasi al tempo stesso adombra e inganno rapidamente il suo disegno e tutto lo sparse di vive scintille d'una felice impazienza".*

*Felice Giani diventerà sempre più il punto di riferimento della cultura Neoclassica italiana, ponendo le basi per le future generazioni. Uscì dal coro grazie ad una formazione decisamente avanzata, dovuta anche alle frequentazioni di molti intellettuali italiani, ma soprattutto dello studio di Angelica Kauffmann dove si incontravano Mengs, Hamilton, Thorvaldsen, vivendo direttamente le politiche del visionario e del fantastico di quegli artisti che*

Füssli, Flaxman, etc.

En affrontant cette étude pour éclaircir les hauts et les bas liés à l'activité de Giani dans la période parisienne, on est convaincu de fournir un instrument de travail pour une analyse critique de l'artiste et de son oeuvre plus approfondie, avec l'espoir de retrouver les dessins, qui ne nous sont pas parvenus, de cette importante collaboration pour une des œuvres graphiques les plus importantes de la période napoléonienne. L'incision française à l'époque de Louis XVI (1774-1793) marque un moment de décadence aussi bien pour les arts du graveur que pour tous les genres cultivés pendant le règne de Louis XV. Seulement la xylographie et l'eau-forte résistent alors que les arts de la gravure de cette période tentent à imiter le dessin. Au XIX siècle, avec l'Empire et l'ordre, la gravure renaît comme renaissent tous les Arts et l'incision, récupère son statut avec l'école des grands graveurs italiens, de Vasi<sup>1</sup> à Bartolozzi<sup>2</sup> à Piranesi<sup>3</sup>, alors que le dessin se perfectionne à l'école classique.

Les gravures du recueil «Le Musée Français» représentent les peintures conservées dans la collection nationale de l'Empereur qui étaient «dessinées» par les meilleurs artistes et reproduites par les plus importants buriniers de l'époque, parmi lesquels Francesco Bartolozzi, qui à l'âge vénérable de 85 ans, donnait une contribution significative en commençant une plaque terminée ensuite par un de ses élèves pour l'édition «Le Musée Royal» de 1816-1818.

La technique de gravure se perfectionne ultérieurement et s'enrichit de nouveaux procédés qui consentent un dépassement presque complet des limites linéaires de l'eau-forte. Par rapport à la continuité relative qui lie entre eux les plus grands épisodes de l'histoire de l'eau-forte, de Parmigianino à Piranesi, la période Néo-clas-

godono oggi di grande rivalutazione internazionale come Barry, Füssli, Flaxman, ecc. Affrontando questo studio per chiarire le vicende legate all'attività di Giani nel periodo parigino, si è convinti di fornire uno strumento di lavoro per una più approfondita analisi critica dell'artista e della sua opera, con la speranza di ritrovare i disegni, a noi non pervenuti, di questa importante collaborazione per una delle opere grafiche più importanti del periodo napoleonico. L'incisione francese all'epoca di Luigi XVI (1774-1793) segna un momento di decadenza sia per le arti incisorie che per tutti i generi coltivati durante il regno di Luigi XV: solo la xilografia e l'acquaforse resistono mentre le arti della stampa di questo periodo tendono ad imitare il disegno. Nel XIX secolo, invece, con l'Impero e l'ordine, la stampa rinascere come rinascono tutte le Arti e l'incisione recupera il suo status con la scuola dei grandi incisori italiani, da Vasi<sup>1</sup> a Bartolozzi<sup>2</sup> a Piranesi<sup>3</sup>, mentre il disegno si perfeziona alla scuola classica. Le incisioni della raccolta "Le Musée Français" raffiguravano i dipinti conservati nella collezione nazionale dell'Imperatore che venivano "disegnati" dai migliori artisti e riprodotti dai più importanti bulinisti dell'epoca, tra cui il grande Francesco Bartolozzi che alla veneranda età di 85 anni dava un contributo significativo iniziando una lastra poi terminata da un suo allievo per l'edizione "Le Musée Royal" del 1816-1818.

La tecnica incisoria si perfeziona ulteriormente e si arricchisce di nuovi procedimenti che consentono un superamento pressoché completo dei limiti lineari dell'acquaforse.

Rispetto alla relativa continuità che lega tra loro i maggiori episodi della storia dell'acquaforse, da

sique et cette œuvre représente un perfectionnement raffiné des techniques en relançant le burin. Au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle les gravures de traduction, jusqu'à ces temps-là moins appréciées que les «gravures originales» en particulier les eaux-fortes de Rembrandt ou des autres peintres-graveurs qui s'exerçaient directement sur la matrice, furent objet d'une fortune toujours plus grande. En grande partie celles-ci reproduisaient des peintures et pendant la deuxième moitié du siècle une attention croissante fut prêtée par les principaux graveurs, comme Giovanni Volpato<sup>4</sup>, dans la traduction de chefs d'œuvre du seizième et dix-septième siècle célébrés comme des modèles d'excellence artistique. Luigi Lanzi devait penser à de telles gravures quand il écrivait en 1789 «Le siècle où j'écris est appelé, par certains, le siècle du cuivre, parce qu'il a été le... MEN fécond des grands génies et des grandes œuvres pittoresques; mais, si je ne me trompe pas, il pût avoir le même nom que les gravures sur cuivre, qui ont rejoint au cours de ces dernières années les plus grands honneurs. Le nombre de ses adeptes s'est accru en tout lieu. On augmente à démesure leurs prix, on multiplie les livres qui en parlent, et savoir les noms, discerner l'incision, individualiser les œuvres les plus belles de chaque artiste sont une partie importante de la culture civile. Ainsi parmi la décadence de la peinture, l'art de l'incision en cuivre s'est accru».

L'Académie des Beaux-Arts de Paris, à sa fondation en 1803, accueille parmi ses rangs seulement les burinistes, dont elle réserve l'année suivante un «prix de Rome de gravure».

Le rôle exercé par les artistes préromantiques comme Giani est décisif pour ce qui concerne la technique, puisque, pour la première fois, l'eau-forte fut utilisée comme moyen irremplaçable pour les représentations

*Parmigianino a Piranesi, il periodo Neoclassico e quest'opera rappresentano un raffinato perfezionamento delle tecniche, rilanciando il bulino. Nel corso del XVIII secolo le incisioni di traduzione, sino ad allora meno apprezzate delle "stampe originali", in particolare le acquaforti di Rembrandt o degli altri pittori-incisori che si esercitavano direttamente sulla matrice, furono oggetto di una sempre maggiore fortuna. In larga parte esse riproducevano dipinti e durante la seconda metà del secolo una crescente attenzione venne posta dai principali incisori, come Giovanni Volpato<sup>4</sup>, nella traduzione dei capolavori del Cinque e Seicento celebrati come modelli di eccellenza artistica.*

*A tali stampe doveva pensare Luigi Lanzi quando scriveva nel 1789 «Il secolo in cui scrivo è da alcuni chiamato il secolo del rame, perché è stato il men seconde di grandi geni e di grandi opere pittoresche; ma, se io non erro, poté avere lo stesso nome dalle incisioni in rame, salite in questi ultimi anni al più grande onore. Il numero dei suoi adepti è cresciuto in ogni luogo; si aggravano a dismisura i lor prezzi, si moltiplicano i libri che ne discorrono; ed è gran parte della civile cultura sapere i nomi, discernere il taglio, individuare le opere più belle di ogni artista. Così fra la decadenza della pittura l'arte dell'intaglio in rame si è elevata».*

*L'Accademia di Belle Arti di Parigi, alla sua fondazione nel 1803, accoglie tra le sue file soltanto i bulinisti, a cui riserva l'anno successivo un "prix de Rome de gravure". Il ruolo svolto dagli artisti preromantici come Giani è decisivo per quanto riguarda la tecnica, in quanto per la prima volta l'acquaforte viene usata come mezzo insostituibile*

du sujet (entendu aussi bien comme paysage que comme objet).

Les incisions des marbres canoviani se basent, eux aussi, sur des peintures et des dessins réalisés par des artistes que, lui-même, avait choisi et guidé de façon que les figures puissent être reproduites de la même manière qu'il voulait qu'elles soient observées. Les multiples possibilités du signe, la succession des morsures, le combiné des procédés, c'est-à-dire l'extraordinaire capacité de l'eau-forte de dépasser les limites linéaires pour le rendement sensible de la lumière à travers une gamme très vaste de valeurs, étaient littéralement redécouverts et explorés jusqu'aux dernières expériences romantiques. Reliées en volume ou publiées sur des feuilles libres à recueillir dans des chemises cartonnées ou encadrées et exposées, les gravures pouvaient rejoindre un vaste public qui, très rarement - si non jamais - aurait eu l'occasion de voir les originaux.

Le recueil «Le Musée Français» était à l'époque, sans doute, très estimé surtout parce que composé d'incisions de reproduction, toutefois Giani était ainsi directement impliqué dans leur réalisation pour les faire considérer un genre «d'apprentissage» qui l'accompagnera, pour toute la vie, dans les rapports de travail avec ses amis graveurs Camporese<sup>5</sup>, Farina<sup>6</sup>, Pinelli<sup>7</sup>, Rosaspina<sup>8</sup>, Rossini<sup>9</sup>, etc.



«L'école de dessin de Francesco Rosaspina»  
Gravée par G. Tomba  
sur dessin de Felice Giani.

*le per la rappresentazione del soggetto (inteso sia come paesaggio che come oggetto)*

*Le incisioni dei marmi canoviani si basavano anch'essi su dipinti o disegni eseguiti da artisti che lui stesso aveva scelto e guidato in modo che le figure potessero venire riprodotte così come voleva venissero osservate. Le molteplici possibilità del segno, la successione delle morsure, la combinazione dei procedimenti, cioè la straordinaria capacità dell'acquaforte di superare i limiti lineari per la resa sensibile della luce attraverso una vastissima gamma di valori, erano letteralmente riscoperti ed esplorati fino alle ultime esperienze romantiche. Rilegate in volume o pubblicate in fogli sciolti da raccogliere in cartelle o incorniciare ed esporre, le stampe potevano raggiungere un vasto pubblico che molto di rado - se non mai - avrebbe avuto occasione di vedere gli originali.*

*La raccolta «Le Musée Français» era all'epoca, senza dubbio, molto valutata soprattutto in quanto composta da incisioni di riproduzione; tuttavia Giani era così direttamente coinvolto nella loro realizzazione da farle considerare una sorta di «apprendistato» che lo accompagnerà per tutta la vita, nei rapporti di lavoro con gli amici incisori Camporese<sup>5</sup>, Farina<sup>6</sup>, Pinelli<sup>7</sup>, Rosaspina<sup>8</sup>, Rossini<sup>9</sup>, ecc.*

*«La scuola di disegno di Francesco Rosaspina»  
incisa da G. Tomba  
su disegno di Felice Giani*

Un exemple de l'action de divulgation des propres connaissances est le travail édité en collaboration avec le graveur Achille Farina de «Silhouettes choisies de Felice Giani incisées à l'eau-forte et à usage de n'importe quel Artiste».



Album de  
«Silhouettes Choisies»  
gravées par  
Achille Farina  
sur dessin de Felice Giani.



Allégorie de l'Architecture



Danseuses

*Un esempio dell'azione di divulgazione delle proprie conoscenze è il lavoro edito in collaborazione con l'incisore Achille Farina di "Figure Scelte di Felice Giani Incise all'Acquaforte ad uso di qualunque Artista".*

Album di "Figure Scelte"  
incise da Achille Farina  
su disegno di Felice Giani  
Biblioteca Civica Forlì  
Fondo Piancastelli

Allegoria dell'Architettura

Danzatrice

Allégorie de la peinture



Allegoria della Pittura

Une démonstration de la modernité et des grandes capacités innovatrices de Giani et de l'affinité avec le graveur sont les trois planches de l'aquatinte, réalisées avec l'Architecte Giuseppe Camporese pour l'édition romaine de «Les Nuits romaines» (1804) d'Alessandro Verri (Milan 9 novembre 1741) - Rome 23 septembre 1816.

Cette oeuvre littéraire d'inspiration Junghiana est considérée le chef d'oeuvre de Verri, qui se dédia même au théâtre tragique en traduisant Shakespeare et en publiant deux œuvres dramatiques, «La Conspiracy de Milan» et la «Pantea».

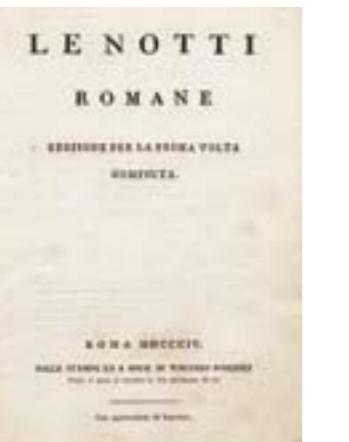
D'autres éditions de «Les Nuits Romaines» sont connues: à Rome en 1792, imprimée par Filippo Neri, toujours à Rome, imprimée par Domenico Raggi avec la date de l'année VII républicaine, en plus deux éditions à Milan, une éditée par l'imprimerie à San Zeno en 1798 et l'autre par Dones en 1800, une édition à Paris aux soins de Gio.Claudio Molini en 1797, deux autres éditions à Gênes aux soins de Frugoni en 1798 et en 1803. Deux éditions en langue anglaise sont en outre connues (de ces dernières, malheureusement, nous ne savons pas si elles contiennent des gravures sur dessin de Felice Giani)

*Un saggio della modernità e delle grandi capacità innovative di Giani e dell'affinità con l'incisore sono le tre tavole all'acquatinta, realizzate con l'Architetto Giuseppe Camporese per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri (Milano, 9 novembre 1741 - Roma, 23 settembre 1816).*

*Quest'opera letteraria di ispirazione Junghiana è considerata il capolavoro di Verri, che si dedicò anche al teatro tragico traducendo Shakespeare e pubblicando due opere drammatiche, "La Congiura di Milano" e la "Pantea".*

*Sono note altre edizioni de "Le Notti Romane": in Roma nel 1792, stampata da Filippo Neri; sempre in Roma, stampata da Domenico Raggi con la data dell'anno VII repubblicano; quindi due edizioni in Milano, una edita dalla Stamperia a San Zeno nel 1798 e l'altra da Dones nel 1800; una edizione in Parigi a cura di Gio. Claudio Molini nel 1797; altre due edizioni in Genova a cura del Frugoni nel 1798 e nel 1803.*

*Sono inoltre conosciute due edizioni in lingua inglese (di queste, purtroppo, non sappiamo se contengono incisioni su disegno di Felice Giani).*



Les planches de l'édition romaine présentent des caractéristiques stylistiques proches des expériences des artistes nordiques à Rome (comme l'introduction des aspects d'équarrissage et de simplifications des figures de fond) et à l'expérience de l'ami Fortunato Duranti et plus en arrière dans le temps au génois Luca Cambiaso.

Les planches (de 21,2 x 13,6 cm) - dimension plaque de Giani/Camporesi dans la première édition représentée, imprimée par l'éditeur Vincenzo Poggiali à Rome en 1804 sont:



Première Nuit  
«Déjà l'esprit s'embourbe dans la haute  
mer ténébreuse» proème

*Notte prima  
“Già la mente s’ingolfara  
nel pelago tenebroso” proemio*

*Le tavole dell'edizione romana presentano caratteristiche stilistiche vicine alle esperienze degli artisti nordici a Roma (come l'introduzione di aspetti di squadratura e di semplificazione delle figure di fondo) e all'esperienza dell'amico Fortunato Duranti e più indietro nel tempo al genovese Luca Cambiaso.*

*Le tavole (di cm 21,2 x 13,6 - dim. lastra) di Giani/Camporesi nella prima edizione figurata stampata dall'editore Vincenzo Poggiali a Roma nel 1804 sono:*



Deuxième Nuit (quatrième entretien)  
«À la fin, elle déclina le menton sur sa poitrine délicate en une tenue humble et comme fatiguée par la douleur sur une tombe, elle se laissa aller»



Troisième Nuit (quatrième entretien)  
«Quand il vit s'agiter  
sa chevelure et siffler dans cette  
dernière des reptiles dédaigneux»

Il existe une édition milanaise par l'éditeur - imprimeur Agnello Nobile toujours en 1904, qui contient les mêmes planches dessinées par Giani mais gravées par Luigi Rados (Parme, 1773 - Milan, 1844) avec des caractéristiques qualitatives nettement inférieures. On signale un autre dessin préparatoire pour la gravure réalisée par l'ami Francesco Rosaspina (Montescudo, Forlì, 1762 - Bologne, 1841) par un faux-titre, d'atmosphère romantique «Ainsi,celle-ci qui

*Notte seconda (colloquio quarto)*  
“Alla fine declinò il mento  
sul delicato petto in umile contegno  
e come stanca di dolore sopra  
una tomba si abbandonò”

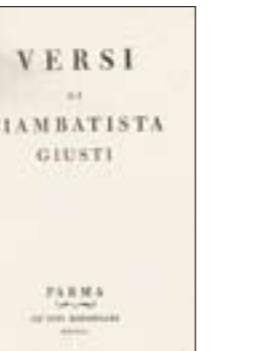
*Notte terza (colloquio quarto)*  
“quando vidi agitarsi la sua capellatura  
e sibillare in quella rettili saegnosi”

*Esiste un'edizione milanese a cura dell'editore - stampatore Agnello Nobile sempre nel 1904, che contiene le stesse tavole disegnate da Giani ma incise da Luigi Rados (Parma, 1773 - Milano, 1844) con caratteristiche qualitative nettamente inferiori. Si segnala un altro disegno preparatorio per l'incisione realizzata dall'amico Francesco Rosaspina (Montescudo, Forlì, 1762 - Bologna, 1841) per l'antiporta, di atmosfera romantica «Così costei,*

est un soleil parmi les femmes, tournant vers moi ses rayons comme de beaux yeux, crie d'Amour pensées, actes et paroles» de l'œuvre «*Versi*» de Giambattista Giusti édité à Parme par Bodoni en 1801.



Felice Giani dessin préparatoire



Frontispice



Gravure de Francesco Rosaspina du frontispice par «*Versi*» de G.Giusti édité par Bodoni, Parme 1801

*ch'è tra le Donne un Sole, in me movendo de begli occhi i rai, crie d'Amor pensieri, atti e parole».* dell'opera «*Versi*» di Giambattista Giusti edito a Parma da Bodoni nel 1801.

Felice Giani, disegno preparatorio

Frontespizio

Incisione del frontespizio di Francesco Rosaspina per «*Versi*» di G. Giusti edito da Bodoni, Parma 1801

Comme Raphaël est devenu fameux par les gravures de Marcantonio Raimondi, de même Parmigianino et Le Corrège, mais aussi les meilleurs peintres du dix-septième siècle bolonais jusqu'à arriver à Andrea Appiani, sont devenus très célèbres par les gravures de Francesco Rosaspina.

Professeur à l'Académie Clementina, ami de Giovan Battista Bodoni et de l'Appiani même, dans les mille plaques par lui produites au cours d'une longue carrière artistique, Rosaspina a construit une galerie idéale de la peinture italienne du XVI<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle. L'œuvre qui rivalisa par importance avec l'édition à laquelle participa Giani a été certainement la «Galerie de Florence et du Palais Pitti, tableaux, statues, bas-relief et camées dessinés par J.B. Wicar et M. Wicar peintre, etc. Vol 4 en fol. Imprimée à Paris entre 1789 et 1807»<sup>10</sup>.

Dans les dessins pour les gravures Giani se garantissait en même temps de la fidélité documentaire et d'une qualité technique élevée, si bien que les plaques meilleures sont d'authentiques chefs d'œuvre de l'art graveur, comme cela était pratiqué en Italie dans les dernières décennies du XVIII<sup>ème</sup> siècle et aux débuts du siècle suivant. Mais, elles ont été jusqu'ici si peu étudiées que le présent essai peut n'être considéré rien d'autre qu'une tentative préliminaire de recueillir les nouvelles actuellement disponibles sur l'argument.

En ce qui concerne le travail pour Robillard, Peronville et Laurent on remarque ce qui est reporté à la suite:

Frontispice de l'édition de 1805



Frontespizio dell'edizione del 1805

*Come Raffaello è divenuto famoso attraverso le incisioni di Marcantonio Raimondi, così Parmigianino e il Correggio, ma anche i maggiori pittori del Seicento bolognese fino ad arrivare ad Andrea Appiani, sono divenuti celeberrimi attraverso le incisioni di Francesco Rosaspina.*

*Docente all'Accademia Clementina, amico di Giovan Battista Bodoni e dell'Appiani stesso, nelle mille lastre da lui prodotte in una lunga carriera artistica, Rosaspina ha costruito una galleria ideale della pittura italiana dal Cinque all'Ottocento.*

*L'opera che gareggiò per importanza con l'edizione a cui partecipò Giani è stata certamente la "Galerie de Florence et du Palais Pitti, tableaux, statues, bas-relief, et camées dessinés par J. B. Wicar et M. Wicar peintre etc. Vol 4 in fol., stampata a Parigi tra il 1789 e il 1807"*<sup>10</sup>.

*Nei disegni per le incisioni Giani si garantiva allo stesso tempo la fedeltà documentaria e un'elevata qualità tecnica, tanto che le lastre migliori sono autentici capolavori dell'arte incisoria così come veniva praticata in Italia negli ultimi decenni del Settecento e agli inizi del secolo successivo. Ma*

*sono state finora così poco studiate che il presente saggio può essere considerato nient'altro che un tentativo preliminare di raccogliere le notizie attualmente disponibili sull'argomento.*

*Per quanto riguarda il lavoro per Robillard, Peronville e Laurent si veda quanto di seguito riportato:*

**Le Musée Français: Recueil complet des tableaux, statues et bas-relief qui composent la collection nationale: Avec l'explication des Sujets et des discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure<sup>11</sup>.**

Auteur: S - C Croze-Magnan (1786 - 1805)<sup>12</sup>.

Publiée par Robillard, Peronville et Pierre Laurent, entre 1803 et 1809, dédiée à l'Empereur dans l'imprimerie de L. É. Herhan en 4 volumes en feuille (h. 61 cm), composé de nombreuses illustrations reproduites à l'eau-forte, ont collaboré pour les textes Ennio Quirino Visconti (1751-1818)<sup>13</sup>, Emeric-David Toussaint Bernard (1755-1839)<sup>14</sup>. Dans le faux-titre une dédicace des éditeurs à Bonaparte:

Citoyen Premier Consul.

Dans le cours de vos victoires vous avez conquis les principaux chefs d'œuvre des Beaux Arts, et vous en avez enrichi la France. La collection des gravures qui peut les faire connaître à l'Europe entière est un hommage qui est dû. Nous vous l'offrons avec reconnaissance et respect.

L'éditeur du Musée Français

Robillard, Peronville, Laurent

L'édition consultée est conservée à la British Library de Londres et composée de 4 volumes dimension des feuilles 60 x 43,5 cm dont:

**Le 1<sup>er</sup> Tome** publié en 1803, reprend les théories du discours historique sur la peinture ancienne de 140 pages, «Discours historique sur la peinture ancienne» de Croze-Magnan et composé de 88 tables gravées, avec la reproduction dans la première partie du tome «Tableau d'historique» d'une gravure de Rosaspina

**Le Musée Français: Recueil complet des tableaux statues et bas-relief qui composent la collection nazionale; avec l'explication des Sujets, et des Discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure<sup>11</sup>.**

Autore: S. - C. Croze-Magnan (1786-1805)<sup>12</sup>.

Pubblicata da Robillard, Peronville et Pierre Laurent, tra il 1803 e il 1809, dedicata all'Imperatore nella stamperia di L. É. Herhan in 4 volumi in foglio (h. cm 61), composto da numerose illustrazioni riprodotte ad acquaforte, hanno collaborato per i testi Ennio Quirino Visconti (1751-1818)<sup>13</sup>, Eméric-David Toussaint Bernard (1755-1839)<sup>14</sup>. Nell'antiporta una dedica degli editori a Bonaparte:

Citoyen Premier Consul.

Dans le cours de vos victoires vous avez conquis les principaux chef-d'œuvre de Beaux-Arts, et vous en avez enrichi la France. La collection des gravures qui peut les faire connaître à l'Europe entière est un hommage qui est dû. Nous vous l'offrons avec reconnaissance et respect.

Le Éditeur du Musée Français

Robillard, Peronville, Laurent

L'edizione consultata è conservata alla British Library di Londra e composta di 4 volumi dimensioni dei fogli cm 60 x 43,5 di cui:

**Il Tomo I** pubblicato nel 1803, riprende le teorie del discorso storico sulla pittura antica di 140 pagine, "Discours historique sur la peinture ancienne" di Croze - Magnan e composto di 88 tavole incise, con la riproduzione nella prima parte del tomo "Tableau d'historique" di un incisione di Rosaspina (Ste.

(Ste Marguerite. Et la Vierge) par Parmigianino, alors que dans la deuxième partie compare une œuvre d'un autre ami de Giani dessinée et gravée par Mauro Gandolfi «Le repos en Égypte» de Guido Reni, à partir de là, c'est-à-dire de la deuxième partie, commence la collaboration de Felice Giani avec les éditeurs des «Musées Français», avec l'œuvre:

- «**Vénus jouant avec l'amour**» d'un tableau peint par Palma le jeune, dessiné par Giani (Giani) et gravé par Pietro Bonato (Bassana 1765-1825 env)

Dans la troisième partie, nous trouvons:

- «**La naissance de la Vierge**» [p. 152-a] d'un tableau de Francesco Albani, dessiné par Giani et gravé par Francesco Rosaspina (Montescudo, Forli, 1762 - Bologne, 1841), avec l'annotation «gravé à Bologne».

- «**L'enfant prodigue**» [p. 152-b] d'un tableau de Lionello Spada, dessiné par Giani et gravé par Fosseyeux Jean-Baptiste (Paris 1752-1824)

- «**La Saveur du monde**» [p. 152-c] d'un tableau de Bartolomeo di San Marco, dessiné par Giani et gravé à Florence par F. Calendi.

- «**L'incredulité de St Thomas**» [p. 152-d] d'un tableau de Rubens, dessiné par Giani et gravé par Jac. Schnuzer de l'Académie des Arts de Vienne.

- «**Le couronnement d'épines**» d'un tableau de Tiziano, dessiné par Giani et gravé par Jean François Ribault (Paris 1768-1820).

- «**Le Christ porté au tombeau**» [p. 153-a] d'un tableau de Caravaggio, dessiné par Giani et gravé par Pierre Audouin, membre de l'Académie Impériale de Vienne (Paris 1768-1822).

- «**St. Romuald**» [p. 153-b] d'un tableau d'Andrea Sacchi, dessiné par Giani et gravé par An-

Marguerite. Et la vierge) dal Parmigianino, mentre nella seconda parte compare un'opera di un altro amico di Giani disegnata ed incisa da Mauro Gandolfi "Le repos en Égypte" da Guido Reni, da questo punto e cioè dalla seconda parte, inizia la collaborazione di Felice Giani con gli Editori dei "Musée Français" con l'opera:

- «**Vénus jouant avec l'amour**» da un quadro dipinto da Palma il Giovane, disegnato da Giani (Gianni) ed inciso da Pietro Bonato (Bassano 1765-1825 ca.).

Nella terza parte, troviamo:

- «**La naissance de la Vierge**» [p. 152-a] da un quadro di Francesco Albani, disegnato da Giani ed inciso da Francesco Rosaspina (Montescudo, Forli, 1762 - Bologna, 1841), con la nota "incisa a Bologna".

- «**L'enfant prodigue**» [p. 152-b] da un quadro di Lionello Spada, disegnato da Giani ed inciso da Fosseyeux Jean Baptiste (Parigi 1752-1824).

- «**Le Saveur du monde**» [p. 152-c] da un quadro di Bartolomeo di San Marco, disegnato da Giani ed inciso a Firenze da F. Calendi.

- «**L'incredulité de St. Thomas**» [p. 152-d] da un quadro di Rubens, disegnato da Giani ed inciso da Jac. Schnuzer de l'Académie des Arts de Vienne.

- «**Le couronnement d'épines**» da un quadro di Tiziano, disegnato da Giani ed inciso da Jean Francois Ribault (Parigi 1768-1820).

- «**Le Christ porté au tombeau**» [p. 153-a] da un quadro di Caravaggio, disegnato da Giani ed inciso da Pierre Audouin, membre de l'Académie Impériale de Vienne (Parigi 1768-1822).

- «**St. Romuald**» [p. 153-b] da un quadro di Andrea Sacchi, disegnato da Giani ed inciso da An-

dreas Metzger (Strasbourg, actif jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle).

Le tome termine avec une énième collaboration d'un ami de Giani, «Le Bénédicité», œuvre peinte par Le Brun, dessinée par Duchemin et gravée par Mauro Gandolfi.

**Le 2<sup>ème</sup> Tome** comprend «planches de genre et portraits» publié en 1805 en 98 pages et 98 planches, il comprend dans la première partie une autre collaboration d'un ami de Giani, «Portrait n° 4», d'un tableau peint par Rubens, dessiné par Fragonard (fils) et gravé par Francesco Rosaspina.

Dans la deuxième partie:

- «**La famille de Rubens**» d'un tableau de Rubens, dessiné par Giani et gravé par Jacob Mathias II Schmuzer (Vienne 1733 - 1811).

Dans la troisième partie:

- «**La famille de Gérard Douw**», [p. 153-c] d'une œuvre peinte par Gérard Douw, dessinée par Giani et gravée par F.Defrey.

- «**Le Remouleur**», d'un tableau de Denis Teniers, dessiné par Giani et gravé par Heinric Guttemberg (Wohrd, 1745 - Nuremberg, 1818).

- «**Un officier assis près d'une jeune femme**», [p. 153-d] d'un tableau de Terbourg, dessiné par Giani et gravé par Pierre Audouin, membre de l'Académie Impériale de Vienne (Paris, 1768 - 1822).

- «**Un cavalier partant pour la promenade**» d'une peinture de Kujp dessinée par Giani et gravée par Lavalé (Jacques Lavallé actif à Toulouse au XVIII<sup>e</sup>/XIX<sup>e</sup> siècle).

- «**Un cavalier revenant de la promenade**» [p. 154-a] d'un tableau peint de Kujp, dessiné par Giani et gravé par Jacques Lavallé (Toulouse XVIII/XIX siècle).

*dreas Metzger (Strasburgo, attivo alla fine del XVII secolo).*

*Il tomo termina con un'ennesima collaborazione di un amico di Giani, "Le Bénédicité", opera dipinta da Le Brun, disegnata da Duchemin ed incisa da Mauro Gandolfi.*

*Il tomo II comprende "tarole di genere e ritratti", pubblicato nel 1805 in 98 pagine e 98 tavole, comprende nella prima parte un'altra collaborazione di un amico di Giani, "Portrait n° 4", da un quadro dipinto da Rubens, disegnato da Fragonard (figlio) ed inciso da Francesco Rosaspina.*

*Nella seconda parte:*

- "La Famille de Rubens" da un quadro dipinto da Rubens, disegnato da Giani ed inciso da Jacob Mathias II Schmuzer (Vienna 1733-1811).*

*Nella terza parte:*

- "La Famille de Gerard Douw" [p. 153-c] da un'opera dipinta da Gerard Douw, disegnata da Giani ed incisa da F. Defrey.*

- "Le Remouleur" da un dipinto di Denis Teniers, disegnato da Giani ed inciso da Heinric Guttemberg (Wohrd, 1745 - Norimberga, 1818).*

- "Un officier assis près d'une jeune femme" [p. 153-d] da un dipinto di Terbourg, disegnato da Giani ed inciso da Pierre Audouin, membre de l'Académie Imperiale de Vienne (Parigi, 1768 - 1822).*

- "Un cavalier partant pour la promenade" da un dipinto di Kujp disegnato da Giani ed inciso da Lavalé (Jacques Lavallé attivo a Tolosa nel XVIII/XIX).*

- "Un cavalier revenant de la promenade" [p. 154-a] da un quadro dipinto da Kujp, disegnato da Giani ed inciso da Jacques Lavallé (Tolosa XVIII/XIX secolo).*

- «**Portrait**» [p. 154-b] d'un tableau de Van Dyck., dessiné par Giani, gravé par Johann Conrad Ulmer (Bersolzheim, 1783 - Francfort-sur-le-Main, 1820). Dans cette section on remarque une ultérieure collaboration de l'entourage de Giani avec «Portrait» depuis une œuvre de Raphaël avec dessin et gravures de Mauro Gandolfi.

Dans la quatrième partie:

- «**Un jeune mendiant**» d'un tableau de Murillo, dessiné par Giani, gravé par Boutrois Filibert (Paris, actif 1775 - 1814). Dans la description de l'œuvre jointe à la gravure, on lit l'annotation «Ce tableau a été autrefois dans les appartements du château de Versailles».

- «**La Sainte Famille**» [p. 154-c] d'un tableau peint par L.t De La Hire, dessiné par Giani et gravé par Ponce Nicolas (Paris 1746 - 1831).

- «**Les inconvenients du Jeu**» [p. 154-d] d'un tableau peint par Adrien Van Ostade, dessiné par Giani et gravé par Dupréel (Duprehel actif en France entre le XVIII et le XIX<sup>e</sup> siècle).

- «**L'arracheur de dents**» d'un tableau peint par Dou, dessin de Giani et gravé par Aloyskester.

**Le 3<sup>ème</sup> Tome** «Tableaux de Paysage marines et vues» réalisé en 1807 par E.Q .Visconti et T.B.Kmercic David et publié encore par Robillard, Peronville et Laurent, Il ne présente plus aucune collaboration de Giani et de son entourage, on remarque la collaboration unique du dessinateur Storelli.

**Il 4<sup>ème</sup> Tome** «Statue ancienne et antiquité» réalisé en 1809 par E.Q. Visconti et publié encore par Robillard, Peronville et Laurent: Il ne présente aucune collaboration de Giani et de son propre entourage.

**Le 5<sup>ème</sup> Tome** de la version consultée à la British

- «**Portrait**» [p. 154-b] da un quadro di Van Dyck, disegnato da Giani, inciso da Johann Conrad Ulmer (Berzolzheim, 1783 - Francoforte sul Meno, 1820). In questa sezione si nota un'ulteriore collaborazione dell'entourage di Giani con "Portrait" da un'opera di Raffaello con disegno ed incisione di Mauro Gandolfi.

*Nella quarta parte:*

- «**Un jeune mendiant**» da un dipinto di Murillo, disegnato da Giani, inciso da Boutrois Filibert (Parigi, attivo 1775 - 1814). Nella descrizione dell'opera allegata all'incisione, si legge la nota "Ce tableau a été autrefois dans les appartements du château de Versailles".

- «**La Sante Famille**» [p. 154-c] da un quadro dipinto da L. t De La Hire, disegnato da Giani ed inciso da Ponce Nicolas (Parigi 1746-1831).

- «**Les inconvenients du Jeu**» [p. 154-d] da un quadro dipinto da Adrien Van Ostade, disegnato da Giani ed inciso da Dupréel (Duprehel attivo in Francia tra il XVIII e il XIX secolo).

- «**L'arracheur de dents**» da un quadro dipinto da Dou, disegno di Giani ed inciso da Aloyskester.

**Il Tomo III** "Tableaux de Paysage marines et vues" realizzato nel 1807 da E. Q. Visconti e T. B. Kmercic David e pubblicato ancora da Robillard, Peronville e Laurent, non presenta più nessuna collaborazione di Giani e del suo entourage, si noti l'unica collaborazione nel disegnatore Storelli.

**Il Tomo IV** "Statue ancienne et antiquité" realizzato nel 1809 da E. Q. Visconti e pubblicato ancora da Robillard, Peronville et Laurent; non presenta alcuna collaborazione di Giani e del proprio entourage.

**Il Tomo V** della versione consultata alla British Li-

Library est un traité sur la Peinture ancienne, sur la Gravure, sur le Sculpture ancienne et sur la Peinture moderne, avec de nombreuses citations d'œuvres de philosophes Grecs (Plutarque, Oeuvres Morales, etc.) et Romains (Pline, etc.), alors que les théories néo-classiques de Wickelmann sont reprises et commentées en divers points.

Il existe aussi une version bilingue en Français et Anglais sans date mais publiée sûrement après 1815 (on suppose entre 1829 et 1830) avec un titre légèrement différent: **Musée Français - Recueil des plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs qui existaient au Louvre avant 1815, avec l'explication des sujets et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure** par Jean Duchesne ainé, publié à Paris par A. et W. Galignani rue Vivienne et à Londres par J.O. Robinson, Poultry imprimé par Jules Didot l'ainé imprimeur du Roi, rue du Pont-de-Lodi, en 4 volumes (l'édition consultée appartient à Oxford Library) dimension des feuilles 63 x 47 cm. L'édition consultée devrait être la deuxième édition du texte original imprimé par Robillard, Peronville et Laurent à Paris entre 1803 et 1811. Les planches dessinées par Giani correspondent exactement (même dans les dimensions de la plaque) à celles publiées dans la première édition mais elles sont reliées dans un ordre inverse.



Frontispice de «Le Musée Royal» 1818

*brary è un trattato sulla Pittura antica, sull'Incisione, sulla Scultura antica e sulla Pittura moderna, con numerose citazioni da opere di filosofi Greci (Plutarco - Oevres Morales ecc.) e Romani (Plinio ecc.), mentre sono riprese e commentate in diversi punti le teorie neoclassiche del Wickelmann.*

*Esiste anche una versione bilingue in Francese e Inglese senza data ma pubblicata sicuramente dopo il 1815 (si presume tra il 1829 e il 1830) con un titolo leggermente diverso: Musée Français - Recueil des plus beaux tableaux, statues, et bas-reliefs qui existaient au Louvre avant 1815, avec l'explication des sujet, et des discours historiques sur la peintur, la sculture, et la gravure a cura di Jean Duchesne ainé, pubblicato a Parigi da A. e W. Galignani rue Vivienne e a Londra da J. O. Robinson, Poultry stampato da Jules Didot l'ainé imprimeur du Roi, rue du Pont-de-Lodi, in 4 volumi (l'edizione consultata appartiene alla Oxford Library) dimensione dei fogli cm 63 x 47. L'edizione consultata dovrebbe essere la seconda*

*edizione del testo originale stampato da Robillard, Peronville et Laurent a Parigi tra il 1803 e il 1811. Le tavole disegnate da Giani corrispondono esattamente (anche nelle dimensioni della lastra) a quelle pubblicate nella prima edizione ma sono rilegate in ordine inverso.*

Frontespizio de Le Musée Royal 1818

Une collaboration ultérieure avec Henri Laurent (1799 - 1844) sont une série de dessins pour l'édition de: **Le Musée Royal - Recueil de gravures d'après les plus beaux tableaux, statue et bas-relief de la collection Royale, avec description des sujets, notices littéraires et discours sur les Arts** publiée entre 1816 et 1818 composée de 2 volumes (l'édition consultée appartient à la Manchester Library) en feuille (h:63 cm.) du même Henri Laurent (graveur du Cabinet du Roi), recueil de gravures traitées dans les œuvres de la collection Royale, dédiée au Roi, imprimée par P.Didot l'aîné, imprimeur du Roi. La description des textes a été préparée par Ennio Quirino Visconti (1751-1818), Clarac Charles Othon Frédéric Jean Baptiste (1777-1847) et Guizot M. (1787-1874) en langue française. Le 1er volume comprend différentes gravures sur dessin de Giani, après le frontispice, un tableau récapitulatif est publié sur une page entière avec l'indication de l'auteur de l'œuvre du dessinateur et du graveur, Felice Giani est indiqué avec le nom de «Gianni» à la française, les œuvres sont les suivantes:

- Premier Volume, deuxième série «Histoire»
  - «**L'annonciation**» [p. 155-a] peinture de Gentileschi, dessinée par Giani et gravée par Bettelini.
  - «**Le mariage de Sainte Catherine**» peint par le Corrège, dessiné par Giani et gravé par Giovanni Folo (Bassano, 1764 - Rome, 1836).
  - «**Vénus jouant avec l'amour**» peint par Palma le Jeune, dessinée par Giani et gravée par Pietro Bonato (Bassano, 1765 - 1825 env.)
  - «**Voyage de faunes satyres et hamadryades**» [p. 156-a] Peint par Poussin, dessiné par Giani et

*Un'ulteriore collaborazione con Henri Laurent (1799-1844) sono una serie di disegni per l'edizione de: Le Musée Royal - Recueil de gravures d'après les plus beaux tableaux, statue et bas-relief de la collection Royale, avec description des sujets, notices littéraires et discours sur les arts pubblicata tra il 1816 e il 1818 composta di 2 volumi (l'edizione consultata appartiene alla Manchester Library) in foglio (h. 63 cm.) dallo stesso Henri Laurent (graveur du cabinet du Roy), raccolta di incisioni tratte dalle opere della collezione Reale, dedicata al Re, stampata da P. Didot l'aine, stampatore del Re.*

*La descrizione dei testi è a cura di Ennio Quirino Visconti (1751-1818), Clarac Charles Othon Frédéric Jean Baptiste (1777-1847) e Guizot M. (1787-1874) in lingua francese.*

*Il I volume comprend diverse incisioni su disegno di Giani, dopo il frontespizio è pubblicata a piena pagina una tabella riassuntiva con l'indicazione dell'autore dell'opera del disegnatore e dell'incisore, Felice Giani è indicato con il nome alla francese "Gianni", le opere sono le seguenti:*

- Primo Volume, seconda serie "Histoire"*
  - «**L'Annunciazione**» [p. 155-a] dipinto da Gentileschi, disegnato da Giani e inciso da Bettelini.
  - «**Le mariage de Sainte Catherine**» dipinto dal Correggio, disegnato da Giani ed inciso da Giovanni Folo (Bassano, 1764 - Roma, 1836).
  - «**Venus jouant avec l'amour**» dipinto da Palma il Giovane, disegnato da Giani ed inciso da Pietro Bonato (Bassano, 1765 - 1825 ca.).
  - «**Voyage de faunes, satyres et hamadryades**» [p. 156-a] dipinto da Poussin, disegnato da Giani ed

gravé par Maurice Blot (Paris 1753 - 1818).

Premier Volume, deuxième série «Genre»

- «**La femme hydropique**» [p. 156-b] peint par Gérard Dou, dessiné par Giani et gravé par Fosseyeux Jean Baptiste (Paris 1752 - 1824).
- «**La Cuisinière Hollandaise**» [p. 156-c] peinte par Gérard Dou, dessinée par Giani et gravée par Lips (Johann Lips, né à Kloten 1758 - mort à Zurich en 1817).

Deuxième volume, deuxième série «Historie»

- «**Saint Jerom**» peint par Correggio, dessiné par Giani et gravé par Gaetano Stefano Bartolozzi (Florence, 1757 - Paris, 1821) et Leopold Muller (Vienne, 1750 - 1826).
- «**La Nativité**» [p. 156-d] peint par A .Carracci, dessiné par Giani et gravé par Johann Lips (né à Kloten 1758 - mort à Zurig 1817) et François Forster (Suisse, 1790 - Paris 1872).
- «**Faustulus apportant Rémus et Romulus**» [p. 157-a] peint par Pietron da Cortona, dessiné par Giani et gravé par Gilles Jacques Petit (actif à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle).
- «**Hercule entre le Vice et la Vertu**» [p. 157-b] peint par G. de Lairesse, dessiné par Giani et gravé par Pietro Fontana (Bassano, 1762 - Rome, 1837).
- «**La Madeleine au désert**» peint par Gennari dessiné par Giani et gravé par Jean Marie Leroux (Paris 1788-1878).
- «**Suzanne au bain**» [p. 158-a] peint par Santere, dessiné par Giani et gravé par Mauro Gandolfi (Bologne 1764 - 1834).
- «**Le mariage de la Vierge**» [p. 158-b] peint par C.Vanloo, dessiné par Giani et gravé par Jean Bein (Goxweiler 1789 - Paris 1857).

*inciso da Maurice Blot (Parigi, 1753 - 1818).*

*Primo Volume, seconda serie “Genre”*

- «**La femme Hydropique**» [p. 156-b] *dipinto da Gerard Dou, disegnato da Giani ed inciso da Fosseyeux Jean Baptiste (Parigi 1752-1824).*
- «**La Cusinière Hollandaise**» [p. 156-c] *dipinta da Gerard Dou disegnata da Giani ed incisa da Lips (Johann Lips, nato a Kloten 1758 - morto a Zurigo 1817).*

*Secondo Volume, seconda serie “Historie”*

- «**Saint Jerom**» *dipinto dal Correggio disegnato da Giani ed inciso da Gaetano Stefano Bartolozzi (Firenze, 1757 - Parigi, 1821) e Leopold Muller (Vienna, 1750 - 1826).*
- «**La Nativité**» [p. 156-d] *dipinto da A. Carracci, disegnato da Giani ed inciso da Johann Lips (nato a Kloten 1758 - morto a Zurigo 1817) e Francois Forster (Svizzera, 1790 - Parigi, 1872)*
- «**Faustulus apportant Rémus et Romulus**» [p. 157-a] *dipinto da Pietron da Cortona, disegnato da Giani ed inciso da Jilles Jacques Petit (attivo a Parigi nel XVIII secolo).*
- «**Hercule entre le Vice et la Vertu**» [p. 157-b] *dipinto da G. de Lairesse disegnato da Giani ed inciso da Pietro Fontana (Bassano, 1762 - Roma, 1837).*
- «**La Madeleine au désert**» *dipinto da Gennari disegnato da Giani ed inciso da Jean Marie Leroux (Parigi 1788-1870).*
- «**Suzanne au bain**» [p. 158-a] *dipinto da Santere, disegnato da Giani ed inciso da Mauro Gandolfi (Bologna 1764-1834).*
- «**Le mariage de la Vierge**» [p. 158-b] *dipinto da C. Vanloo, disegnato da Giani ed inciso da Jean Bein (Goxweiler 1789-Parigi 1857).*

Deuxième volume, deuxième série «Genre»

- «**La Marchande de volaille**» [p. 158-c] peint par Metzu dessiné par Giani et gravé par Pierre Audouin membre de l'Académie Impériale de Vienne (Paris 1768-1822).
- «**L'Alchimiste en méditation**» [p. 158-d] peint par Th .With, dessiné par Giani, gravé par Victor André Texier (La Rochelle 1777- Paris 1864).
- «**La mauvaise nouvelle**» [p. 159-a] peint par Netscher père, dessiné par Giani et gravé par Dequevailliers.

Dans la dernière partie dédiée au paysage, les collaborations de Felice Giani n'apparaissent plus.

Il existe aussi une version bilingue en Français et en Anglais sans date mais publiée sûrement après 1815 (on suppose entre 1829 et 1830) avec un titre légèrement différent: **Musée Français - Recueil des plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs qui existaient au Louvre avant 1815**, avec l'explication des sujets et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure par Jean Duchesne ainé publié à Paris par A. et W. Galignani, rue Vivienne et à Londres par J.O. Robinson, Poultry imprimé par Jules Didot l'ainé imprimeur du Roi, rue du Pont-de-Lodi, en 4 volumes (l'édition consultée appartient à l'Oxford Library) dimension des feuilles 63 x 47 cm.

On pense que celle-ci est la deuxième édition du texte original imprimé par Robillard, Peronville et Laurent à Paris entre 1803 et 1809.

Les planches dessinées par Giani correspondent exactement (même dans les dimensions de la plaque) à celles publiées dans la première édition mais en ordre inverse.

*Secondo Volume, seconda serie “Genre”*

- «**La Marchande de volaille**» [p. 158-c] *dipinto da Metzu disegnato da Giani ed inciso da Pierre Audouin, membre de l'Académie Imperiale di Vienna (Parigi 1768-1822).*
- «**L'Alchimiste en méditation**» [p. 158-d] *dipinto da Th. With, disegnato da Giani inciso da Victor André Texier (La Rochelle 1777-Parigi 1864).*
- «**La mauvaise nouvelle**» [p. 159-a] *dipinto da Netscher père, disegnato da Giani ed inciso da Dequevailliers.*

*Nell'ultima parte dedicata al paesaggio non compaiono più collaborazioni di Felice Giani.*

*Esiste anche una versione bilingue in Francese e Inglese senza data ma pubblicata sicuramente dopo il 1815 (si presume tra il 1829 e il 1830) con un titolo leggermente diverso: Musée français - Recueil des plus beaux tableaux, statues, et bas-reliefs qui existaient au Louvre avant 1815, avec l'explication des sujet, et des discours historiques sur la peintur, la sculture, et la gravure a cura di Jean Duchesne ainé pubblicato a Parigi da A. e W. Galignani rue Vivienne e a Londra da J. O. Robinson, Poultry stampato da Jules Didot l'ainé imprimeur du Roi, rue du Pont-de-Lodi, in 4 volumi (l'edizione consultata appartiene alla Oxford Library) dimensione dei fogli cm 63 x 47.*

*Si ritiene che questa sia la seconda edizione del testo originale stampato da Robillard, Peronville et Laurent a Parigi tra il 1803 e il 1809.*

*Le tavole disegnate da Giani corrispondono esattamente (anche nelle dimensioni della lastra) a quelle pubblicate nella prima edizione ma in ordine inverso.*

- «**La famille de Rubens**» [p. 159-b] d'un tableau peint par Rubens, dessiné par Giani et gravé par Jacob Mathias II Schmuizer (Vienne, 1733 - 1811).
- «**Le Remouleur**» [p. 159-c] d'une peinture de Denis Teniers, dessinée par Giani et gravée par Heinric Guttemberg (Wohrd, 1745 - Nuremberg, 1818).
- «**Un cavalier partant pour la promenade**» [p. 159-d] d'une peinture de Kujp dessinée par Giani et gravée par Lavalé (Jacques Lavallé actif à Toulouse au XVIII/XIX<sup>e</sup> siècle).
- «**Un jeune mendiant**» [p. 160-a] d'un tableau de Murillo, dessiné par Giani, gravé par Boutrois Filibert (Paris, actif 1775-1814), Dans la description de l'œuvre jointe à la gravure, on peut remarquer l'inscription «Ce tableau a été autrefois dans les appartements du château de Versailles».
- «**L'arracheur de dents**» [p. 160-b] d'un tableau peint par Dou, dessiné par Giani et gravé par Aloyskester.

Dans une édition inconnue imprimée par F.Hermet, Imprimeur, à Paris.

- «**Vénus et l'amour**» [p. 160-c] d'un tableau peint par Zustris, dessiné par Giani (Gianni) et gravé par Romanet Antoine Louis (Paris, 1748-1810 env.).

Quelques planches qui utilisent les mêmes plaques, récupérées sur le marché d'objets anciens, existent aussi mais elles sont imprimées par Chardon Ainé et publiées par Danlos Ainé; de ces planches, on n'a pas pu individualiser l'édition d'appartenance, peut-être une utilisation ultérieure de ces mêmes plaques dans des éditions différentes ou la preuve de nouvelles plaques ou de nouvelles gravures pour de nouvelles publications, démonstrations

- «**La Famille de Rubens**» [p. 159-b] da un quadro dipinto da Rubens, disegnato da Giani ed inciso da Jacob Mathias II Schmuizer (Vienna, 1733 - 1811).
- «**Le Remouleur**» [p. 159-c] da un dipinto di Denis Teniers, disegnato da Giani ed inciso da Heinric Guttemberg (Wohrd, 1745 - Norimberga, 1818).
- «**Un cavalier partant pour la promenade**» [p. 159-d] da un dipinto di Kujp disegnato da Giani ed inciso da Lavalé (Jacques Lavallé attivo a Tolosa nel XVIII/XIX).
- «**Un jeune mendiant**» [p. 160-a] da un dipinto di Murillo, disegnato da Giani, inciso da Boutrois Filibert (Parigi, attivo 1775-1814). Nella descrizione dell'opera allegata all'incisione, si può notare la nota «Ce tableau a été autrefois dans les appartements du château de Versailles».
- «**L'arracher de dents**» [p. 160-b] da un quadro dipinto da Dou, disegno di Giani ed inciso da Aloyskester.

*Da una edizione sconosciuta stampata da F. Hermet, Imprimeur, a Parigi*

- «**Venere et l'amour**» [p. 160-c] da un quadro dipinto da Zustris, disegnato da Giani (Gianni) ed inciso da Romanet Antoine Louis (Parigi, 1748 - 1810ca.).

*Esistono anche alcune tavole recuperate sul mercato antiquario che utilizzano le stesse lastre ma sono stampate da Chardon Ainé e pubblicate da Danlos Ainé; di queste tavole non si è potuta individuare l'edizione di appartenenza, forse un ulteriore utilizzo delle stesse lastre in edizioni diverse o la prova di nuove lastre e di nuove incisioni per nuove pubblicazioni, dimostrazione che Giani, anche senza le prove certe*

que Giani même sans les preuves certaines des décorations des Tuileries et de Malmaison mais avec la réalisation des décorations de la Villa du Secrétaire d'Etat du Règne d'Italie à Montmorency (près de Paris) entre novembre 1812 et juillet 1813, eut un rôle très important dans l'ambiance culturelle française, même dans un secteur comme «le reproducteur de chef d'œuvre du passé» qui le signale pour la capacité technique, les soins et la rigueur pour le rendement d'après nature, en contradiction avec le génie et l'innovation démontrée dans l'activité graphique, rivalisant avec les artistes les plus importants de son époque.

- «**La Madeleine au Désert**» [p. 160-d] peinture de Gennari dessinée par Giani et gravée par Jean Marie Leroux (Paris 1788-1870).
- «**Le couronnement d'épines**» [p. 161-a] d'un tableau de Tiziano, dessiné par Giani et gravé par Jean François Ribault (Paris 1768-1820).
- «**Le Triomphe de l'Amour**» [p. 161-b] Cette plaque ne résulte pas dans les éditions précédentes et ne peut donc pas être datée. Peint par Domenichino, dessiné par Giani et gravé par Petrelli.

*delle decorazioni delle Tuileries e Malmaison ma con la realizzazione delle decorazioni della villa del Segretario di Stato del Regno d'Italia a Montmorency (vicino a Parigi) tra il novembre 1812 e luglio 1813, ebbe un ruolo molto importante nell'ambiente culturale francese anche in un settore come "il riproduttore di capolavori del passato" che lo segnala per capacità tecnica, cura e rigore per la resa dal vero, in antitesi con l'estro e l'innovazione dimostrata nell'attività grafica, rivaleggiando con i più importanti artisti della sua epoca.*

- «**La Madeleine au Désert**» [p. 160-d] dipinto da Gennari disegnato da Giani ed inciso da Jean Marie Leroux (Parigi 1788-1870).
- «**Le couronnement d'épines**» [p. 161-a] da un quadro di Tiziano, disegnato da Giani ed inciso da Jean François Ribault (Parigi 1768-1820).
- «**Le Triomphe de L'Amour**» [p. 161-b] Questa lastra non risulta nelle edizioni precedenti e quindi non è databile. Dipinto da Domenichino, disegnato da Giani ed inciso da Petrelli.



a - p. 143



b - p. 143



a - p. 143



b - p. 143



c - p. 143



d - p. 143



c - p. 144



d - p. 144



a - p. 144



b - p. 144



c - p. 145



d - p. 145



a - p. 147



a - p. 147



b - p. 148



a - p. 148



c - p. 148



d - p. 148



b - p. 148



a - p. 148



b - p. 148



a - p. 149



b - p. 150



c - p. 149



d - p. 149



c - p. 150



d - p. 150



a - p. 150



b - p. 150



a - p. 151



b - p. 151



c - p. 150



d - p. 151

## NOTES

<sup>1</sup>. Giuseppe Vasi (Corleone, le 27 août 1710 - Rome le 16 avril 1782) a été un des plus grands graveurs italiens de tous les temps, architecte et paysagiste.

Entre 1746 et 1761 Vasi publia 10 volumes avec 240 gravures des monuments de Rome. Dans ces mêmes années la période baroque de Rome s'approchait de sa fin, de même que ses impressions constituent une sorte d'inventaire. Parmi ses élèves, on compte Giovanni Battista Piranesi qui est intéressé de façon plus détaillée aux ruines de l'antique Rome, alors que l'objectif de Vasi était la représentation de Rome de son propre temps. Comme formation, Vasi était un architecte et il était donc en mesure de représenter les monuments de Rome avec précisions dans tous les détails.

Les livres de Vasi, qui peuvent être tranquillement indiqués comme un guide de voyage parmi les monuments de Rome, étaient organisés selon les thèmes:

- livre I - Les portes et le remparts de Rome - 1747
- livre II - Les Places principales avec les obélisques, les colonnes et autres ornements - 1752
- livre III - les Palais et les rues les plus célèbres - 1754
- livre IV - les Basiliques et les Eglises anciennes
- livre V - Les Ponts et les édifices sur le Tibre - 1754
- livre VI - Les églises paroissiales - 1756
- livre VII - Les Couvents et les maisons des clercs réguliers - 1756
- livre VIII - Les monastères et les conservateurs de femmes - 1758
- livre IX - Les collèges, les hôpitaux et les lieux saints - 1759
- livre X - Les villas et les jardins les plus remarquables - 1761

<sup>2</sup>. Francesco Bartolozzi (Florence, le 25 septembre 1727 - Lisbonne, le 7 mars 1815) à été dessinateur, peintre et graveur.

Fils du maître orfèvre Gaetano Bartolozzi, à neuf ans, il savait déjà dessiner et connaissait les premiers rudiments de la technique de l'eau-forte et de la gravure. Sa première œuvre, une effigie de Saint-Antoine, réalisée à l'âge de seulement dix ans fit écrier au prodige. A peine plus qu'adolescent, il fréquenta l'Académie de Florence avec les maîtres Giovanni Domenico Ferretti, dit l'Imola, et Ignazio Hugford, appréciant principalement l'étude des techniques de gravures. En collaboration avec Hugford il réalisa le recueil *Les cent pensées du peintre florentin Anton Domenico Gabbiani*.

Pour se perfectionner, il se transféra à Venise où, de 1748 à 1754,

## NOTE

*1. Giuseppe Vasi (Corleone, 27 agosto 1710 Roma, 16 aprile 1782) è stato uno dei più grandi incisori italiani di tutti i tempi, architetto e vedutista.*

*Tra il 1746 ed il 1761 Vasi pubblicò 10 volumi con 240 incisioni dei monumenti di Roma. In quegli stessi anni il periodo barocco di Roma si avvicinava alla sua fine, così che le sue stampe costituiscano una specie di inventario. Tra i suoi allievi si annovera Giovanni Battista Piranesi, che è interessato in forma più dettagliata alle rovine dell'antica Roma, mentre l'obiettivo di Vasi era la rappresentazione della Roma del proprio tempo. Per formazione Vasi era un architetto ed era quindi in grado di rappresentare i monumenti di Roma con precisione in tutti i dettagli.*

*I libri di Vasi, che possono essere tranquillamente indicati come una guida di viaggio tra i monumenti di Roma, erano organizzati tematicamente:*

- *Libro I - Le Porte e le Mura di Roma - 1747*
- *Libro II - Le Piazze principali con obelischi, colonne ed altri ornamenti - 1752*
- *Libro III - I Palazzi e le vie più celebri - 1754*
- *Libro IV - Le Basiliche e Chiese antiche*
- *Libro V - I Ponti e gli edifici sul Tevere - 1754*
- *Libro VI - Le Chiese parrocchiali - 1756*
- *Libro VII - I Conventi e case dei chierici regolari - 1756*
- *Libro VIII - I Monasterj e conservatori di donne - 1758*
- *Libro IX - I Collegi, Spedali e luoghi pii - 1759*
- *Libro X - Le Ville e giardini più rimarchevoli - 1761*

*2. Francesco Bartolozzi (Firenze, 25 settembre 1727 Lisbona, 7 marzo 1815) è stato disegnatore, pittore e incisore.*

*Figlio del maestro orafo Gaetano Bartolozzi, a nove anni già sapeva disegnare e conosceva i primi rudimenti della tecnica dell'acqua-forte e dell'incisione. La sua prima opera, un'effigie di Sant'Antonio, realizzata ad appena dieci anni fece gridare al prodigo. Poco più che adolescente frequentò l'Accademia di Firenze con i maestri Giovanni Domenico Ferretti, detto l'Imola, e Ignazio Hugford, apprezzando principalmente lo studio delle tecniche incisorie. In collaborazione con Hugford realizzò la raccolta I Cento Pensieri del pittore fiorentino Anton Domenico Gabbiani.*

*Per perfezionarsi si trasferì a Venezia dove, dal 1748 al 1754, ope-*

il opéra dans la boutique prestigieuse de Joseph Wagner (Thalendorf 1706 - Venise 1786): dans cette chalcographie (impression en taille-douce), parmi les plus importantes d'Europe et fréquentée par les grands aquafortistes vénitiens de ces temps (Giambattista Brustolon, Giovanni Volpato, Cristoforo Dall'Acqua, Antonio Baratti, Bernardo Zilotti et Giovanni Battista Piranesi), il perfectionna sa technique et amplifica ses connaissances pratiques et théoriques en particulier sur l'utilisation conjointe de l'eau-forte et du burin: Dans ses différentes impressions de cette période apparaît l'inscription: «*Bartolozzi incid. appo J. Wagner*».

Wagner l'engagea surtout à graver à l'eau-forte certains paysages tirés des travaux de Marco Ricci et de Francesco Zuccarelli. Bartolozzi publia certaines de ces impressions qui devinrent tout de suite célèbres principalement à Milan et à Florence. Les graveurs commencèrent à rivaliser pour se décerner ses illustrations et ses frontispices à insérer dans les œuvres à imprimer, qu'ils publiaient. Même les marchands d'estampes s'intéressèrent à son travail en cherchant d'obtenir une de ses impressions quelconque, à compter dans leurs catalogues ou dans leurs collections.

En 1756, Bartolozzi se transféra à Rome pour entrer à la Chalcographie Camerale, un laboratoire polygraphique institué en 1738 par le Pape Clément XII. Parmi les gravures romaines exécutées par l'artiste on rappelle particulièrement la série de portraits pour les Vignes de Vasari, les gravures des fresques de Domenichino à Grottaferrata (1756 - 1757) et le Portrait de Domenico Lazzaroni.

Puis il retourna à Venise en 1760 où il reprit la collaboration avec Wagner, mais il se consacra aussi à la production de ses gravures comme la série dédiée à Guercino. Il travailla aussi pour la typographie Albrizzi et c'est là, qu'avec Giovanni Battista Piazzetta et Felicita Sartori, il illustra le célèbre *Tasso del Piazzetta*.

Sa renommée de graveur fut telle, qu'en 1764, Richard Dalton, libraire du Roi Giorgio III, le convaincu à se transférer à Londres en lui faisant conférer le titre de «Engraver to the King» et entra tout de suite à faire partie de la Incorporated Society of Artist. Quatre ans après, il reçut même le titre de Royal Academician puisqu'il était parmi les fondateurs de la Royal Academy of Arts.

Dans les plus de 40 ans de séjour londonien, Bartolozzi produisit plus de 2 000 planches, presque toutes avec la technique du «plâtre rouge», un composé de kaolin et d'hématite inventé pendant ces années-là en France, mais porté sous les feux de la rampe et élevé au niveau d'art propre par Bartolozzi. Non par hasard, ses élèves l'appelaient «god of drawing», il dio del disegno. Tra le œuvres les plus famosées du périod inglese: le

*rò nella prestigiosa bottega di Joseph Wagner (Thalendorf 1706 - Venezia 1786). In questa calcografia, tra le più importanti d'Europa e frequentata dai maggiori aquafortisti veneti di quei tempi (Giambattista Brustolon, Giovanni Volpato, Cristoforo Dall'Acqua, Antonio Baratti, Bernardo Zilotti e Giovanni Battista Piranesi), perfezionò la sua tecnica e ampliò le sue conoscenze pratiche e teoriche in particolare sull'uso congiunto dell'acquaforse e del burino. In diverse sue stampe di questo periodo compare la scritta: «F. Bartolozzi incid. appo J. Wagner».*

*Wagner lo impegnò soprattutto ad incidere ad acquaforte alcuni paesaggi tratti dai lavori di Marco Ricci e da Francesco Zuccarelli. Bartolozzi pubblicò alcune di quelle stampe che divennero subito celebri principalmente a Milano e a Firenze. Gli stampatori cominciarono, a gareggiare per aggiudicarsi le sue vignette e i suoi frontespizi da inserire nelle opere a stampa che pubblicavano. Anche i mercanti di stampe si interessarono al suo lavoro cercando di ottenere una qualche sua stampa da annoverare nei loro cataloghi o nelle loro collezioni.*

*Nel 1756 Bartolozzi si trasferì a Roma per entrare alla Calcografia Camerale, un laboratorio poligrafico istituito nel 1738 da papa Clemente XII. Fra le incisioni romane eseguite dall'artista si ricordano particolarmente la serie di ritratti per le Vite del Vasari, le incisioni dagli affreschi del Domenichino a Grottaferrata (1756 - 1757) e il Ritratto di Domenico Lazzaroni.*

*Poi ritornò a Venezia nel 1760 dove riprese la collaborazione con Wagner ma si dedicò anche alla produzione di incisioni proprie come la serie dedicata a Guercino. Lavorò anche per la tipografia Albrizzi ed è qui che insieme a Giovanni Battista Piazzetta e Felicita Sartori illustrò il famoso *Tasso del Piazzetta*.*

*La sua fama di incisore fu tale che nel 1764 Richard Dalton, libraio di re Giorgio III, lo convinse a trasferirsi a Londra facendogli conferire il titolo di «Engraver to the King» ed entrò subito a far parte della Incorporated Society of Artist. Quattro anni dopo ricevette anche il titolo di Royal Academician in quanto tra i fondatori della Royal Academy of Arts.*

*Negli oltre 40 anni di soggiorno londinese Bartolozzi produsse più di 2.000 tavole, quasi tutte con la tecnica del «gesso rosso», un composto di caolino ed ematite inventato in quegli anni in Francia ma portato alla ribalta ed elevato al livello di arte proprio da Bartolozzi. Non a caso i suoi allievi lo chiamavano «god of drawing», il dio del disegno. Tra le opere più famose del periodo inglese: le*

«drawing» le dieu du dessin. Parmi les œuvres les plus fameuses de la période anglaise: les illustrations du Paradis perdu de John Milton, de nombreuses reproductions des tableaux de Sir Joshua Reynolds et encore le «Royal Academy Diploma», «The Marlborough Gems» et les «Illustrations to Shakespeare». En 1802 Bartolozzi, désormais de soixantequinze ans, se déplaça à Lisbonne où il fut investi chevalier et alla diriger la Salle de la Gravure auprès de l'Académie de Lisbonne jusqu'en 1815, année de sa mort. Les collaborateurs de Bartolozzi ont été: Angelica Kauffman et Francis Wheatley.

Giovanni Battista Piranesi dit aussi Giambattista (Mogliano Veneto, le 4 octobre 1720 - Rome le 9 novembre 1778) a été architecte, graveur, peintre de décors et théoricien de l'architecture. Ses planches gravées, marquées par une intonation dramatique, apparaissent caractérisées à une idée de dignité et de magnificence toute romaine, exprimée à travers le grandiose et l'isolement des éléments architecturaux, de façon à parvenir à un sublime sentiment de grandeur du passé ancien.

Fils d'Angelo, humble tailleur de pierres vénitien, et de Laura Lucchesi, il fut introduit au latin et aux bases de la littérature ancienne par son frère Angelo, moine chartreux. Il commença sa carrière d'architecte au Magistrato delle Acque introduit par son oncle Matteo Lucchesi, ingénieur vénitien spécialisé dans les fouilles et responsable de l'entretien de la Lagune Vénitienne.

Après un différend avec son oncle, il continua ses études avec Giovanni Antonio Scalfarotto. Encore engagé dans un domaine d'ingénierie (la Magistrature delle Acque s'occupait de canaux, de ponts et de défense côtière), il apprit, par la suite, la possibilité qu'offrait l'art de la décoration, s'intéressant en particulier à l'illusion et à la perspective.

Il faut se rappeler, qu'en cette période, à Venise, en particulier grâce à Canaletto, l'art des paysages avait rejoint un niveau très élevé.

En 1740, il voyagea comme dessinateur à la suite de Marco Foscarini, l'envoyé vénitien à Rome. Il se logea à Palais Venezia et il commença l'étude de l'architecture romaine. Les anciennes ruines de la ville excitèrent son enthousiasme mais très vite Piranesi se rendit compte que les perspectives de travail à Rome comme architecte étaient maigres. Il y avait, au contraire, des possibilités dans le domaine de la peinture, spécialement à cause des premiers touristes qui venaient à Rome. Un an après, il commença sa formation avec le peintre des paysages Giuseppe Vasi, qui l'introduisit à la technique de l'eau-forte et de la gravure sur cuivre.

*illustrazioni del Paradiso perduto di John Milton, numerose riproduzioni dei quadri di Sir Joshua Reynolds e ancora il "Royal Academy Diploma", "The Marlborough Gems", e le "Illustrations to Shakespeare".*

*Nel 1802 Bartolozzi, ormai settantacinquenne, si spostò a Lisbona dove fu investito cavaliere e andò a dirigere l'Aula de Gravura presso l'Accademia de Lisboa fino al 1815, anno della sua morte. Collaboratori di Bartolozzi sono stati: Angelica Kauffman e Francis Wheatley.*

*3. Giovanni Battista Piranesi detto anche Giambattista (Mogliano Veneto, 4 ottobre 1720 Roma, 9 novembre 1778) è stato un architetto, incisore, scenografo e teorico dell'architettura. Le sue tavole incise, segnate da un'intonazione drammatica, appaiono improndate ad un'idea di dignità e magnificenza tutta romana, espressa attraverso la grandiosità e l'isolamento degli elementi architettonici, in modo da pervenire ad un sublime sentimento di grandezza del passato antico.*

*Figlio di Angelo, umile tagliapietre veneziano, e Laura Lucchesi, fu introdotto al latino e alle basi della letteratura antica dal fratello Angelo, monaco certosino. Iniziò la sua carriera di architetto al Magistrato delle Acque introdotto dallo zio Matteo Lucchesi, ingegnere veneziano specializzato in scavi e responsabile della manutenzione della Laguna Veneta.*

*Dopo una controversia con lo zio, continuò gli studi con Giovanni Antonio Scalfarotto. Ancora impegnato in ambito ingegneristico (la Magistratura delle Acque si occupava di canali, ponti e difese costiere), apprese in seguito le possibilità che offriva l'arte della decorazione, interessandosi in particolare all'illusione e alla prospettiva. Si ricordi che in questo periodo a Venezia, in particolare per merito del Canaletto, l'arte delle vedute aveva raggiunto un livello altissimo.*

*Nel 1740 viaggiò come disegnatore al seguito di Marco Foscarini, l'inviatore veneziano a Roma. Prese alloggio a Palazzo Venezia ed iniziò lo studio dell'architettura romana; le antiche rovine della città accesero il suo entusiasmo ma molto presto Piranesi si rese conto che le prospettive di lavoro a Roma come architetto erano scarse. C'erano invece possibilità nel campo della pittura, specialmente a causa dei primi turisti che venivano a Roma. Un anno dopo iniziò la sua formazione con il vedutista Giuseppe Vasi, che lo introdusse alle tecniche dell'acquaforte e dell'incisione su rame.*

Piranesi rompit très vite avec Vasi et, avec des étudiants de l'Académie de France, il travailla à une série de petites vues de Rome, qui apparurent plus tard, en 1745, comme Différentes Vues de Rome Antique et Moderne. Déjà en 1743, il avait publié son premier travail Première partie d'Architecture et de Perspectives - vues de la ville avec une technique du burin et de l'eau-forte. Il dédia son travail à Nicola Giobbe, un constructeur vénitien, qui avait encouragé son arrivée à Rome.

De 1743 à 1747 il s'arrêta principalement à Venise, où il fréquenta, d'après quelques sources, même Giovanni Battista Tiepolo. Finalement il retourna à Rome où il ouvrit un atelier, rue du Corso. Dans les années entre 1748 et 1774 il créa une autre séquence de vues de monuments anciens et baroques, les Vues de Rome, qui, illuminées habituellement par une forte lumière solaire - donnent un effet monumental particulier. Ces Vues contiennent aussi des compositions d'images du type des Capricci. En 1756, Piranesi étudia et mesura une quantité innombrable d'édifices de l'antique Rome.

La conséquence fut la publication en quatre volumes de vues des antiquités romaines, les Antiquités Romaines du temps de la première République et des premiers empereurs; dans la planche, avec les Fondations du Mausolée d'Adrien, ces dernières sont transformées en une montagne gigantesque d'où on n'arrive pas à voir le sommet. En 1761, il fut admis à l'Académie de Saint Luc à Rome. La même année, il ouvrit un nouvel atelier avec une propre imprimerie. Dans un Catalogue des Œuvres, il présenta ses estampes avec leurs prix. En 1762, il publia le recueil des gravures Champ de Mars de l'antique Rome.

En 1763 le Pape Clément XIII confia à Piranesi la charge de restaurer le chœur de Saint Jean

qui, cependant, n'alla pas au-delà du projet. L'année suivante, Piranesi fut chargé par le cardinal Giovanni Battista Rezzonico de la restauration de Sainte Marie du Prieuré (Prieurat) qui fut son unique œuvre architectonique réalisée.

En 1767 le Pape le nomma Chevalier. Dans les années 1777-78 il publia un recueil de gravures sur Paestum, Différentes vues de Pesto, d'où la disproportion voulue entre les édifices et les personnages est mitigée en un nouveau rapport qui tient compte du rôle déterminant de l'élément humain, jusqu'ici mis en second plan par rapport à l'héroïcité des ruines antiques.

Piranesi mourut en 1778 à Rome après une longue maladie. Il fut enterré dans l'église de Sainte Marie de Prieuré qu'il avait projetée comme c'était la coutume de le faire.

Sa main imita fidèlement les vraies ruines: son invention, en partant

*Piranesi ruppe molto presto con Vasi e assieme a studenti dell'Accademia di Francia lavorò ad una serie di piccole vedute di Roma, che apparvero in seguito nel 1745 come Varie Vedute di Roma Antica e Moderna. Già nel 1743 aveva pubblicato il suo primo lavoro Prima parte di Architettura e Prospettive - vedute della città con una tecnica di bulino ed acquaforte. Dedicò il suo lavoro a Nicola Giobbe, un costruttore veneziano, che aveva promosso il suo arrivo a Roma.*

*Dal 1743 al 1747 si fermò per lo più a Venezia, dove frequentò, secondo alcune fonti, anche Giovanni Battista Tiepolo. Finalmente tornò a Roma, dove aprì una bottega a via del Corso. Negli anni tra il 1748 ed il 1774 creò un'altra sequenza di vedute di monumenti antichi e barocchi, le Vedute di Roma, che - illuminate usualmente da una forte luce solare - danno un peculiare effetto monumentale. Queste Vedute contengono anche composizioni d'immagini del tipo dei Capricci. Nel 1756 Piranesi studiò e misurò una quantità innumerevole di edifici dell'antica Roma.*

*La conseguenza fu la pubblicazione in quattro volumi di viste degli antichi monumenti romani, le Antichità Romane dÈ tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori; nella tavola con le Fondamenta del Mausoleo di Adriano, queste sono trasformate in una montagna gigantesca di cui non si riesce a vedere la cima. Nel 1761 fu ammesso all'Accademia di San Luca a Roma. Lo stesso anno aprì una nuova bottega con una stamperia propria. In un Catalogo delle Opere presenta le sue stampe con i prezzi. Nel 1762 pubblica la raccolta di incisioni Campo Marzio dell'antica Roma. Nel 1763 papa Clemente XIII affidò a Piranesi l'incarico di restaurare il coro di San Giovanni che però non andò oltre lo stadio di progetto. L'anno successivo Piranesi fu incaricato dal cardinale Giovanni Battista Rezzonico della ristrutturazione di Santa Maria del Priorato che fu la sua unica opera architettonica realizzata.*

*Nel 1767 il Papa lo nominò cavaliere. Negli anni 1777-78 pubblicò una raccolta di incisioni su Paestum, Differentes vues de Pesto, in cui la voluta sproporzione fra edifici e figure è mitigata in un nuovo rapporto che tiene conto del ruolo determinante dell'elemento umano, finora messo in secondo piano rispetto all'eroicità delle rovine antiche.*

*Piranesi morì nel 1778 a Roma dopo una lunga malattia. Fu sepolto nella chiesa di Santa Maria del Priorato da lui progettata, com'era usanza fare.*

*La sua mano imitò fedelmente le reali rovine; la sua invenzione,*

des dessins de l'architecte d'origine, fournit les parties manquantes, son habileté introduisit des groupes de vases, d'autels, de tombes, et sa vaste et scientifique distribution de la lumière et des ombres compléta l'image en jetant un effet considérable sur le tout. Il a exécuté une gravure après l'autre avec beaucoup de lumière et, quand le travail augmentait, le zèle de l'artiste devenait plus fort. Dans le temps, il devint nécessaire d'appeler en aide tous ses enfants et beaucoup d'autres élèves. En effet, il ne réduisit pas ses engagements jusqu'à sa mort, en 1778. Le fils et collaborateur de Piranesi, Francesco, réunit et préserva ses planches dans lesquelles les lignes les plus libres de l'eau-forte remplacèrent, en grande partie, la sévérité du travail du burin. Vingt-neuf volumes en folio contenant environ 2000 estampes apparaissent à Paris (1835 - 1837). Ses reproductions des ruines réelles et reconstruites de Rome exercèrent une forte influence pendant le Néo-classicisme.

Il a été écrit beaucoup sur l'influence déterminante de l'œuvre graphique de Piranesi pour le développement de la sensibilité néo-classique. En effet, le noyau du discours artistique de Piranesi s'insère à l'intérieur de la caractéristique fondamentale du langage néo-classique de la récupération de l'antique, pour le projeter dans le présent.

Toutefois, il faut remarquer que le rapport culturel avec Piranesi des principaux architectes néo-classiques qui vinrent le connaître à Rome, surtout anglais, fut très controversé, oscillant entre l'admiration (Robert Adam, George Dance, Robert Mylne) et la vive critique (John Soane). Sur le plan théorique, Piranesi fut le plus grand adversaire à la théorie de la supériorité de la culture artistique grecque, vue comme source originale de celle romaine, soutenue par des principaux intellectuels néo-classiques (Marc-Antoine Laugier, Johann Joachim Winckelmann). En outre son unique œuvre architectonique réalisée, révèle une remarquable complexité linguistique et interprétative, telle à avoir été lue de façons, même contrastantes, par la critique, jusqu'à être considérée une mince et mélancolique résistance de la vitalité baroque au néo-classicisme. De cette façon on ne peut pas simplement homologuer l'œuvre du grand artiste au naissant néo-classicisme international. En effet, Piranesi tire des colossales ruines, le sentiment nouveau et nostalgique d'un monde idéal, incommensurable et grandiose, désormais perdu et corrodé.

Cela en fait un précurseur de la sensibilité romantique comme Felice Giani.

La célébrité de Piranesi est due aussi aux seize planches des «Prisons» de 1745-1750, images d'architectures fantastiques. Les Prisons d'in-

ndo dai disegni dell'architetto originale, fornì le parti man-  
la sua abilità introdusse gruppi di vasi, altari, tombe, e  
vasta e scientifica distribuzione della luce e delle ombre  
etò l'immagine gettando un notevole effetto sopra il tutto.  
eguito un'incisione dopo l'altra con molta brillantezza e,  
lo il lavoro aumentara, lo zelo dell'artista diventara più  
Nel tempo divenne necessario chiamare in aiuto tutti i suoi  
parecchi altri allievi. Infatti non diminuì il suo impegno fino  
norte nel 1778. Il figlio e collaboratore di Piranesi, France-  
suni e preservò le sue tavole nelle quali le linee più libere  
e quaforte in gran parte suppliscono alla severità del lavoro  
lino. Venticinque volumi in folio contenenti circa 2000 stam-  
parvero a Parigi (1835 - 1837). Le sue riproduzioni delle  
reali e ricostruite di Roma esercitarono una forte influenza  
te il Neoclassicismo.

è stato scritto sull'influenza determinante dell'opera grafica di Piranesi per lo sviluppo della sensibilità neoclassica. In effetti il ruolo del discorso artistico di Piranesi si inserisce all'interno della caratteristica fondamentale del linguaggio neoclassico del recupero dell'antico, per proiettarlo nel presente.

ria occorre notare che il rapporto culturale con Piranesi dei vari architetti neoclassici che lo vennero a conoscere a Roma, tutt'esso inglese, fu molto controverso, oscillando tra l'ammirazione (Robert Adam, George Dance, Robert Mylne) e l'accesa critica (John Soane). Sul piano teorico Piranesi fu il maggior avversario della teoria della superiorità della cultura artistica greca, vista come fonte originaria di quella romana, sostenuta dai principali attuali neoclassici (Marc-Antoine Laugier, Johann Joachim Winckelmann). Inoltre la sua unica opera architettonica realizzata una notevole complessità linguistica e interpretativa, tale da essere stata letta in modi anche contrastanti dalla critica, fino a essere considerata una sottile e malinconica resistenza della cultura barocca al neoclassicismo. In tal modo non si può semplicemente omologare l'opera del grande artista al nascente neoclassicismo internazionale. In effetti Piranesi trae dalle colossali rovine un sentimento nuovo e nostalgico di un mondo ideale, incommensurabile e grandioso, ormai perduto e corroso.

*o ne fa un precursore della sensibilità romantica come Felice*

lebilità di Piranesi è dovuta anche alle sedici tavole delle  
ri del 1745-1750, immagini di architetture fantastiche. Le

vention sont une série de 16 estampes produites en deux éditions, qui montrent d'énormes souterrains quelques fois avec des escaliers et de puissants outillages. Ces gravures influencèrent le Romanticisme de Giani et le Surréalisme de Dali mais aussi les scénographies théâtrales du XVIII<sup>e</sup> siècle.

4. Giovanni Volpato (Bassano del Grappa, 1735 - Roma, 1803) est considéré un des plus grands graveurs du XVIII<sup>ème</sup> siècle; il commença son activité artistique dans l'atelier de Giambatista Remondini pour, ensuite, se transférer dans la ville de Venise où il publia de nombreuses planches dédiées aux antiquités de Pozzoli, Cumna Baja et Paestum. En 1771, à la suite du mécène vénitien Girolamo Zulian, il résida à Rome où il vécut jusqu'à sa mort. Dans la ville éternelle où il participe à la vie culturelle de la ville.

Il y grave les tables pour la Scholae Italicae Picturae, qui représentent les chefs d'œuvre du classicisme romain et qui lui ont été commissionnées par l'antiquaire anglais Gavin Hamilton.

Il grava son plus grand recueil, comme les planches pour *Les loges de Raphaël dans la Cité du Vatican*, œuvre qui a influencé les arts décoratifs français à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Destinées essentiellement aux grands princes européens de la fin du dix-huitième siècle, et rendues célèbres par Catherine II de Russie qui en commanda aux peintres Cristoforo Unterperger, Giuseppe Cades et Felice Giani la copie exacte à grandeur nature pour l'Hermitage de Saint-Pétersbourg sous la direction du célèbre architecte Giacomo Quarenghi (dans les premiers jours de janvier 1780 il arriva à Saint-Pétersbourg, et il entra en service à la cour impériale de Catherine II. C'est ainsi que débute son extraordinaire carrière d'architecte en Russie, projetant et construisant à un rythme soutenu aussi bien dans la capitale que dans les domaines impériaux des alentours et à Moscou. En 1783, les interventions commencent dans la capitale (l'Académie des Sciences, la Galerie des Loges de Raphaël, Bourse, Banque d'Etat, Ateliers des Argentiers, etc.).

Les quarante-trois planches des Loges, exceptionnelles pour leur format, la technique et les couleurs, ont contribué à répandre dans toute l'Europe les modèles de Raphaël, fond d'inspiration pour les artistes et les décorateurs.

A partir de 1779, il entreprend une activité de fouilles à Rome, appréciées par des antiquaires et des collectionneurs du monde entier. En 1785, il commence une fabrique de petites statues en biscuit, qui imitent les sculptures classiques des collections romaines (on voit des exemples

*Carceri d'invenzione* sono una serie di 16 stampe prodotte in due edizioni, che mostrano enormi sotterranei a volta con scale e possenti macchinari. Queste incisioni influenzarono il Romanticismo di Giani ed il Surrealismo di Dalí ma anche le scenografie teatrali del '700.

*4. Giovanni Volpato (Bassano del Grappa, 1735 Roma, 1803) è considerato uno dei maggiori incisori del XVIII secolo; iniziò la sua attività artistica nella bottega di Giambattista Remondini, per poi trasferirsi nella città di Venezia, dove pubblica numerose tavole dedicate alle antichità di Pozzuoli, Cuma, Baja e Paestum..*

Nel 1771, a seguito del mecenate veneziano Girolamo Zulian, risiedette a Roma, dove visse fino alla morte. Nella città eterna dove partecipa alla vita culturale della città. Qui incide le tavole per la Scholae Italicae Picturae, raffiguranti i capolavori del classicismo romano, commissionategli dall'antiquario inglese Gavin Hamilton. Incise la sua massima raccolta, quali le tavole per le Logge di Raffaello nella Città del Vaticano opera che ha influenzato le arti decorative francesi alla fine del XVIII secolo. Destinate essenzialmente ai grandi principi europei della fine del Settecento, e rese celebri da Caterina II di Russia che ne commissiona ai pittori Cristoforo Unterperger, Giuseppe Cades e Felice Giani la copia esatta a grandezza naturale per l'Ermitage di San Pietroburgo sotto la direzione del celebre architetto Giacomo Quarenghi (Nei primi giorni del gennaio 1780 giunge a San Pietroburgo, ed entra in servizio alla corte imperiale di Caterina II. Prende così avvio la sua straordinaria carriera di architetto in Russia, progettando e costruendo ad un ritmo incalzante tanto nella capitale che nelle tenute imperiali dei dintorni e a Mosca.

*Nel 1783 iniziano gli interventi nella capitale Accademia delle Scienze, Galleria delle Logge di Raffaello, Borsa, Banca di Stato, Botteghe degli Argentieri, ecc.).*

*Le quarantatré tavole delle Loges, eccezionali per il loro formato, la tecnica e i colori, hanno contribuito a diffondere in tutta Europa i modelli raffaelleschi, fonte di ispirazione per artisti e decoratori. A partire dal 1779 intraprende un'attività di scavo a Roma apprezzata da antiquari e collezionisti di tutto il mondo.*

*Nel 1785 avvia una fabbrica di piccole statuine in biscuit, che imitano le sculture classiche delle collezioni romane (si vedano gli esempi esposti presso l'Accademia Tadini a Lovere), di cui realizzerà anche un catalogo inciso, destinato a consolidare la sua fama*

exposés auprès de l'Académie Tadini à Lovere), dont il réalisera aussi un catalogue gravé, destiné à consolider sa renommée auprès des voyageurs et des collectionneurs qui, de toute l'Europe, arrivaient à Rome, attirés par le renom de la Ville Eternelle.

5. Giuseppe Camporese (Roma 1761 - Roma, 1822) habile graveur et architecte.

Il appartient à une famille d'architectes qui développèrent une intense activité entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'Etat de l'Eglise.

Il était le fils de Pietro Camporese il Vecchio (1726 - 1781), frère de Giulio Camporese et père de Pietro Camporese il Giovane (1792 - 1873). Giuseppe et Giulio travaillèrent souvent ensemble (par exemple dans le projet de la Collégiale de la Très Sainte Trinité à Genzano de Rome ou de la Collégiale Saint Nicola de Bari à Soriano nel Cimino) et collaborèrent avec leur père (par exemple dans les travaux pour le Dôme et le Séminaire annexe de Subiaco).

Comme son père, il fut accueilli parmi les académiciens de Saint Luc et enseigna Architecture pratique dans les écoles d'art de la même académie. Il commença à travailler au Vatican à partir de 1786 alors qu'il fut nommé architecte pontifical à seulement vingt-trois ans. Comme architecte pontifical, il porta à bonne fin le pré tendu vestibule des quatre portails et la Salle des Biges.

Les œuvres de jeunesse dénotent un langage et des schémas du nouveau XVI<sup>e</sup> siècle de marque sangallesca et de Le Vignole.

Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le synthétisme marqué de Camporese tend à prendre une connotation «révolutionnaire» sur l'exemple des «combinaisons» architectoniques osées des architectes parisiens de l'époque, surtout celle de Claude-Nicolas Ledoux. Une ligne néo-classique plus austère et plus conventionnelle, en harmonie avec l'idéologie impériale et avec le typique scolasticisme de l'enseignement dans les écoles d'art réformées par Napoléon Bonaparte, caractérise l'œuvre de Camporese pendant les années du gouvernement français (et au-delà), quand, avec une charge officielle, il s'occupe, avec d'autres collègues académiciens, d'œuvres d'utilité publique, ««embellissement» et restauration pour la ville «impériale» de Rome. Avec Raffaele Stern, du reste, il est à l'époque expert de la députation de spectacles publics.

Felice Giani lui dessine trois planches, réalisées par l'Architecte Giuseppe Camporesi à l'aquatinte, pour l'édition romaine de «Les nuits romaines» (1804) d'Alessandro Verri.

Collégiale de la Très Sainte Trinité (Genzano de Rome)

Église de Sainte Marie de Montserrat des Espagnols

*presso viaggiatori e collezionisti che da tutta Europa giungevano a Roma, attratti dalla fama della Città Eterna.*

5. Giuseppe Camporese (Roma, 1761 Roma, 1822) valente incisore ed architetto.

*Appartenne a una famiglia di architetti che svolse una intensa attività tra il XVIII e il XIX secolo nello Stato della Chiesa. Era figlio di Pietro Camporese il Vecchio (1726-1781), fratello di Giulio Camporese e padre di Pietro Camporese il Giovane (1792-1873). Giuseppe e Giulio lavorarono spesso in coppia (per es., nella progettazione della Collegiata della SS. Trinità a Genzano di Roma o della Collegiata San Nicola di Bari a Soriano nel Cimino) e collaborarono con il padre (per es., nei lavori per il Duomo e l'annesso Seminario di Subiaco).*

*Come il padre, fu accolto fra gli accademici di San Luca e insegnò Architettura pratica nelle scuole d'arte della stessa accademia. Cominciò ad operare in Vaticano fin dal 1786 allorché venne nominato architetto pontificio a soli ventitré anni. Come architetto pontificio portò a termine il cosiddetto Atrio dei quattro cancelli e la Sala delle Bighe.*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta, per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri.*

*Collegiata della Santissima Trinità (Genzano di Roma)*

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*

*Chiesa di Sant'Anna a Carbognano*

*Collegiata dei Santi Giovanni e Andrea a Canino*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta, per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri.*

*Collegiata della Santissima Trinità (Genzano di Roma)*

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*

*Chiesa di Sant'Anna a Carbognano*

*Collegiata dei Santi Giovanni e Andrea a Canino*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta, per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri.*

*Collegiata della Santissima Trinità (Genzano di Roma)*

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*

*Chiesa di Sant'Anna a Carbognano*

*Collegiata dei Santi Giovanni e Andrea a Canino*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta, per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri.*

*Collegiata della Santissima Trinità (Genzano di Roma)*

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*

*Chiesa di Sant'Anna a Carbognano*

*Collegiata dei Santi Giovanni e Andrea a Canino*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta, per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri.*

*Collegiata della Santissima Trinità (Genzano di Roma)*

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*

*Chiesa di Sant'Anna a Carbognano*

*Collegiata dei Santi Giovanni e Andrea a Canino*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta, per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri.*

*Collegiata della Santissima Trinità (Genzano di Roma)*

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*

*Chiesa di Sant'Anna a Carbognano*

*Collegiata dei Santi Giovanni e Andrea a Canino*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta, per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri.*

*Collegiata della Santissima Trinità (Genzano di Roma)*

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*

*Chiesa di Sant'Anna a Carbognano*

*Collegiata dei Santi Giovanni e Andrea a Canino*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta, per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri.*

*Collegiata della Santissima Trinità (Genzano di Roma)*

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*

*Chiesa di Sant'Anna a Carbognano*

*Collegiata dei Santi Giovanni e Andrea a Canino*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta, per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri.*

*Collegiata della Santissima Trinità (Genzano di Roma)*

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*

*Chiesa di Sant'Anna a Carbognano*

*Collegiata dei Santi Giovanni e Andrea a Canino*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta, per l'edizione romana de "Le Notti romane" (1804) di Alessandro Verri.*

*Collegiata della Santissima Trinità (Genzano di Roma)*

*Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*

*Chiesa di Sant'Anna a Carbognano*

*Collegiata dei Santi Giovanni e Andrea a Canino*

*Le opere giovanili denotano un linguaggio e schemi neocinquecentistici di marca sangallesca e vignolesca. Sullo scorcio del '700, lo spiccatissimo del Camporese tende ad assumere una connotazione "rivoluzionaria", sull'esempio delle ardite 'combinazioni architettoniche degli architetti parigini del tempo, soprattutto quelle di Claude-Nicolas Ledoux. Un'austera e più convenzionale linea neoclassica, in tono con l'ideologia cesarea e col tipico scolasticismo dell'insegnamento nelle scuole d'arte riformate da Napoleone Bonaparte, caratterizza l'opera di Camporese negli anni del governo francese (ed oltre), quando, con incarico ufficiale, si occupa con altri colleghi accademici di opere di pubblica utilità, "abbellimento" e restauro per la città "imperiale" di Roma. Con Raffaele Stern, peraltro, è all'epoca perito della deputazione dei pubblici spettacoli.*

*Felice Giani gli disegna tre tavole, realizzate dall'Architetto Giuseppe Camporesi all'acquatinta*

et de l'élévation de la qualité artistique et technique de la céramique dans la deuxième partie du XIX<sup>ème</sup> siècle à Faenza lui revient donc, au prix de fatigues, d'essais répétés, de déceptions aussi, mais avec son authentique passion soutenue par l'intelligence, avec sa fine éducation artistique et de la culture prouvée, il ne céda pas, en s'affirmant pour sa qualité compétitive dans les expositions internationales et italiennes de Forlì et de Milan en 1871, de Vienne et de Florence en 1873, de Faenza en 1875, de Philadelphie en 1876, de Naples en 1877, jusqu'à l'insuccès partiel de Paris de 1878 qui l'attrista beaucoup.

Dans l'intense expérimentation et dans les vicissitudes artistiques de Farina des années 1864 - 1878 on démontre le lien indissoluble entre l'art, la technologie, les processus et les changements économiques et de productivité. Ses premiers essais intéressent l'obtention des améliorations techniques se déroulèrent dans le petit four construit en 1864 près de la petite villa, édifiée sur le projet de Tomba, de sa propriété dans le Stradello dei Cappuccini. Il s'agit de la société «A.Farina & C.» constituée en 1872 rue des Cappuccini grâce à la collaboration entre Mylius et plusieurs personnages de Faenza, généreux comme Giuseppe Pasolini Zanelli, Francesco Zauli Naldi, Tommaso Gessi, Nino Tampieri, Paolo Acquaviva, Gaetano Carboni. È dello stesso anno l'assegnazione a Farina della Croce di Cavaliere, per meriti artistici. Purtroppo ai riconoscimenti artistici non corrispose un buon successo economico - finanziario e, nonostante una sezione commerciale affiancata alle ceramiche d'arte, si dovette giungere allo scioglimento della società per i ripetuti disavanzi, nel 1874. Ma nel 1876, il 5 marzo, si ricostituì la «Società Ceramica Farina» in via dei Cappuccini che si sciolse a sua volta il 19 maggio 1877. Farina era intanto tornato alla sua fornacetta per aprire nel corso dello stesso anno una fabbrica di ceramiche artistiche «A. Farina e figlio» in Stradello Cappuccini, che chiuderà nel 1888, nove anni dopo la morte di Achille. Achille morì l'11 gennaio 1879, lasciando al figlio un azienda in difficoltà.

Farina était, pendant ce temps, rentré au petit four pour ouvrir, au cours de la même année, une fabrique de céramique artistique «A.Farina et fils» dans Stradello Cappuccini, qui fermera en 1888, neuf ans après la mort de Achille. Achille mourut le 11 janvier 1879, en laissant à son fils une entreprise en difficulté.

7. Bartolomeo Pinelli (Rome, 1781 - 1835) graveur, peintre et céramiste, artiste graphique extrêmement prolifique, dont il a été récemment estimé qu'il ait produit environ quatre mille gravures et dix mille dessins. Dans ses gravures il a illustré les coutumes des peuples italiens, les grands chefs d'œuvre de la littérature: Virgilio, Dante, Tasso, Ariosto, Cervantes, Manzoni, et des sujets de l'histoire romaine, grecque, napoléonienne, etc. Le thème en général qui revient plus souvent est Rome, ses habitants, ses monuments, la ville antique est celle pour

*educazione artistica e dall'assodata cultura, non cedette, affermandosi per qualità competitiva nelle esposizioni internazionali e italiane di Forlì e Milano nel 1871, di Vienna e Firenze nel 1873, di Faenza del 1875, di Filadelfia del 1876, di Napoli del 1877, fino al parziale insuccesso di Parigi del 1878 che tanto lo amareggiò. Nell'intensa sperimentazione e nelle vicende artistiche di Farina degli anni 1864-1878 si comprova il nesso indissolubile fra arte, tecnologia, processi e mutamenti economici e produttività. Le sue prime prove volte al conseguimento di miglioramenti tecnici si svolsero nella piccola fornace costruita nel 1864 vicino alla villetta, edificata su progetto del Tomba, di sua proprietà nello Stradello dei Cappuccini. Si trattò della società "A. Farina & C." costituita nel 1872 in via dei Cappuccini grazie alla collaborazione fra Mylius e parecchi faentini generosi quali Giuseppe Pasolini Zanelli, Francesco Zauli Naldi, Tommaso Gessi, Nino Tampieri, Paolo Acquaviva, Gaetano Carboni. È dello stesso anno l'assegnazione a Farina della Croce di Cavaliere, per meriti artistici. Purtroppo ai riconoscimenti artistici non corrispose un buon successo economico - finanziario e, nonostante una sezione commerciale affiancata alle ceramiche d'arte, si dovette giungere allo scioglimento della società per i ripetuti disavanzi, nel 1874. Ma nel 1876, il 5 marzo, si ricostituì la "Società Ceramica Farina" in via dei Cappuccini che si sciolse a sua volta il 19 maggio 1877. Farina era intanto tornato alla sua fornacetta per aprire nel corso dello stesso anno una fabbrica di ceramiche artistiche "A. Farina e figlio" in Stradello Cappuccini, che chiuderà nel 1888, nove anni dopo la morte di Achille. Achille morì l'11 gennaio 1879, lasciando al figlio un azienda in difficoltà.*

7. Bartolomeo Pinelli (Roma, 1781-1835) inciseur, peintre et céramiste, artiste graphique extrêmement prolifique, est stato récemment estimé que l'ait produit environ quatre mille gravures et dix mille dessins. Dans ses gravures il a illustré les coutumes des peuples italiens, les grands chefs d'œuvre de la littérature: Virgilio, Dante, Tasso, Ariosto, Cervantes, Manzoni, et des sujets de l'histoire romaine, grecque, napoléonienne, etc. Le thème en général qui revient plus souvent est Rome, ses habitants, ses monuments, la ville antique est celle pour

Nelle sue stampe ha illustrato i costumi dei popoli italiani, i grandi capolavori della letteratura: Virgilio, Dante, Tasso, Ariosto, Cervantes, Manzoni, e soggetti della storia romana, greca, napoleonica ecc. Il tema in generale più ricorrente è Roma, i suoi abitanti, i suoi monumenti, la città antica e quella a lui contemporanea. Ha avuto fra i propri allievi il noto ritrattista goriziano Giuseppe Tominz. La sua opera di illustratore possiede, oltre all'intrinseco valore artistico, un rilevante significato documentario per l'etno-

lui contemporaine. Il a eu parmi ses propres élèves le portraitiste connu de Gorizia, Giuseppe Tominz. Son œuvre d'illustrateur possède, outre l'intrinsèque valeur artistique, un considérable documentaire de valeur pour l'ethnographie de Rome, de l'Italie et de la Suisse.

Son père était un modeleur de statues de dévotions, et il l'achemina à l'art de la manipulation de la céramique. Toutefois ses capacités dans le domaine de la figuration se seraient expliquées surtout à travers les techniques de la gravure, du dessin et de la peinture. Il se forma, d'abord, à l'Académie des Beaux Arts de Bologne, ville où la famille s'était transférée en 1792, et puis à l'Académie de Saint Luc à Rome, où il était retourné en 1799. Dans la même année 1799 il commença la collaboration avec Fraz Kaisermann, pour lequel il peignit les images de ses vues à l'aquarelle.

En attendant il commença ses études, qui ont donné (1807) l'Album de trente-six aquarelles de Scènes et Coutumes de Rome et du Lazio (Latium). Il fréquenta «l'Académie des Pensées» chez Felice Giani.

Quant à son aspect physique et à ses habitudes comportementales, un contemporain écrivit de lui ainsi: «Ce fut Bartolomeo Pinelli de taille moyenne, de physionomie et d'allure vive, il porta une épaisse chevelure qui avec de longues boucles lui encadrait le visage et descendait devant en grandes anglaises (...); les traits du visage furent marqués, mais réguliers, et il ne porta que de petites moustaches comme elles apparaissent aussi dans son buste qui fut exposé au Pincio. Il avait des moeurs bizarres, aimant même trop la plaisanterie. Il s'habilla de façon négligée à la mode du peuple et on le vit toujours circuler dans Rome accompagné par deux grands mâtins et muni d'une canne qui avait comme pommeau une figure en bronze. Il était facile à la colère quoiqu'il fut habituellement gai et facétieux, il fut septique (lire: athée) comme beaucoup d'hommes de génie de son temps et fut patriote à sa façon, c'est-à-dire amoureux de l'Antique Rome, dans laquelle il concentra tout ton amour».

(David Silvagni, La cour et la société romaine aux XVII et XIX<sup>ème</sup> siècles, Rome, Forzani & C. Typographes du Sénat, 1881-4, vol. III, p. 395).

Sa première série de gravures, de 1809, a comme titre Recueil de cinquante coutumes pittoresques gravées à l'eau-forte. Ce fut probablement dans la même année qu'il contracta son mariage avec Mariangela Gatti, qui eut lieu selon un rite républicain et duquel naquirent un enfant de sexe féminin, peut-être mort jeune et dont on ne connaît même pas les extrêmes de l'état civil, et un garçon, Achille. En 1816, il réalisa les illustrations pour l'Histoire Romaine et en 1821 celles pour

grafia di Roma, dell'Italia e della Svizzera.  
Suo padre era un modellatore di statue devozionali, e lo avviò all'arte della manipolazione della ceramica. Tuttavia le sue capacità nel campo della figurazione si sarebbero esplicate soprattutto attraverso le tecniche dell'incisione, del disegno e della pittura. Si formò prima all'Accademia di Belle Arti di Bologna, città dove la famiglia si era trasferita nel 1792, e poi all'Accademia di San Luca a Roma, dove era tornato nel 1799.

Nello stesso 1799 cominciò la collaborazione con Franz Kaisermann, per il quale dipinse le figure delle sue vedute all'acquerello. Nel frattempo diede inizio ai suoi studi, sbocciati poi (1807) nell'Album di trentasei acquerelli di Scene e Costumi di Roma e del Lazio. Frequenta "l'Accademia dei Pensieri" in casa di Felice Giani.

Quanto al suo aspetto fisico e alle sue abitudini comportamentali, così scrisse di lui un contemporaneo: «Fu Bartolomeo Pinelli di media statura, di fisonomia e di portamento vivaci; portò folta la capigliatura che a lunghi boccoli gli incorniciava il viso e gli scenderà inanellata dinanzi [...]; i tratti del viso ebbe marcati, ma regolari, e non portò che i piccoli mustacchi come appare anche nel suo busto che fu posto al Pincio. Di costumi fu bizzarro, amante anche troppo dello scherzo. Vestì negligemente a modo del popolo e lo si vide sempre girare per Roma accompagnato da due grandi mastini e munito di mazza che aveva per pomo una figura di bronzo.

Era facile all'ira quantunque fosse di consueto allegro e facetto; fu scettico (legg: ateo) come molti degli uomini di ingegno del suo tempo e fu patriota a suo modo, cioè innamorato di Roma antica, nella quale concentrò tutti i suoi affetti».

(David Silvagni, La corte e la società romana nei secoli XVII e XIX, Roma, Forzani & C. Tipografi del Senato, 1881-4, voll. 3, vol. III, p. 395).

Del 1809 è la sua prima serie di incisioni dal titolo Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acquaforse. Fu probabilmente nello stesso anno che contrasse il matrimonio con Mariangela Gatti, avvenuto con rito repubblicano e dal quale nacquero una figlia femmina, forse morta in giovane età e di cui non si conoscono nemmeno gli estremi anagrafici, e un maschio, Achille. Nel 1816 realizzò le illustrazioni per la Storia Romana e nel 1821 quelle per la Storia Greca. Tra il 1822 e il 1823 realizzò le cinquantadue tavole per il Meo Patacca. Il 25 agosto 1834, per la sua indifferen-

l'histoire grecque. Entre 1822 et 1823, il réalisa les cinquante-deux planches pour le Meo Patacca. Le 25 août 1834, pour son indifférence à la communion pascale, il reçut avec mépris l'interdit. Il mourut, pauvre, le 1er avril 1835, laissant incomplète l'illustration du Mai romain de Giovanni Camillo Peresio.

Oreste Raggi, dans son petit livre écrit en 1835, l'année même de la mort de l'Artiste, cite outre un très grand nombre de dessins et d'aquarelles, environ 40 recueils de gravures, publiées à Rome avec une dizaine d'éditeurs différents.

Parmi lesquelles:

- Recueil des Coutumes de Rome (1809) - 50 cuivres
- Autre recueil de Coutumes de Rome (?) - 50 cuivres
- Le carnaval de Rome (?) - «un seul cuivre»
- L'Histoire Romaine - 101 gravures
- L'histoire des Empereurs, en commençant par Octave - 101 gravures
- Dante, Enfer, Purgatoire, et Paradis - 145 gravures
- Coutumes de la Campagne Romaine (1823) - 50 cuivres
- Le Tasse - Jérusalem libérée - 72 gravures
- L'Arioste - Le Orlando Furioso - 100 gravures
- Eneide (sic) de Virgile - 50 cuivres
- Recueil de coutumes anciennes
- Istoria Greca - 100 cuivres
- Coutumes du Règne de Naples - 50 cuivres - (1828)
- Meo Patacca - 50 cuivres
- Coutumes suisses (1813) - 16 cuivres

Son œuvre sera l'objet d'une étude approfondie pendant le voyage en Italie (de février à mai 1917) par Pablo Picasso, et déterminera un changement important dans le sens moderne, dans sa graphie, à partir de ces années. Quelques œuvres sont suffisantes pour donner raison au fait qu'il s'enchantait même devant Pinelli, aux gravures d'atelier, aux aquarelles d'un artiste populaire mais moderne pour son temps. Il est attentif à la possibilité de raconter de façon directe et de reverser son passé dans le présent (et vice-versa).

<sup>8</sup> Rosaspina Francesco (Montescudo (Forlì), 1762 - Bologne, 1841). Graveur italien, il fut un des graveurs les plus célèbres et demandés de son époque. Connue pour avoir gravé de fidèles reproductions d'œuvres de Rubens et des Maîtres Émiliens du XVII<sup>e</sup> siècle.

*za al preceppo pasquale, ricevette con disprezzo l'interdetto. Morì povero il 1 aprile del 1835, lasciando incompleta l'illustrazione del Maggio romanesco di Giovanni Camillo Peresio.*

*Oreste Raggi, nel suo libretto scritto il 1835, l'anno stesso della morte dell'Artista, cita oltre a moltissimi disegni ed acquerelli, circa 40 raccolte di stampe, pubblicate a Roma con una decina di editori diversi.*

*Tra queste:*

- *Raccolta di Costumi di Roma (1809) - 50 rami*
- *Altra raccolta di Costumi di Roma (?) - 50 rami*
- *Il carnevale di Roma (?) - "un rame solo"*
- *La Storia Romana - 101 stampe*
- *La storia degli Imperatori, cominciando da Ottavio - 101 stampe*
- *Dante, Inferno, Purgatorio e Paradiso - 145 stampe*
- *Costumi della Campagna Romana (1823) - 50 rami*
- *Il Tasso - La Gerusalemme Liberata - 72 stampe*
- *L'Ariosto - L'Orlando Furioso - 100 stampe*
- *Eneidi (sic) di Virgilio - 50 rami*
- *Raccolta di costumi antichi*
- *Istoria Greca - rami 100*
- *Costumi del Regno di Napoli - 50 rami - (1828)*
- *Meo Patacca - 50 rami*
- *Costumi svizzeri (1813) - 16 rami*

*La sua opera, sarà oggetto di studio approfondito durante il viaggio in Italia (dal febbraio al maggio 1917) da Pablo Picasso, e determinerà un cambiamento sostanziale in senso moderno, nella sua grafica a partire da quegli anni. È sufficiente qualche opera a rendere ragione del fatto che egli s'incantava anche davanti a Pinelli, alle stampe di bottega, agli acquarelli di un'artista popolare ma moderno per il suo tempo. Egli è attento alla possibilità di raccontare in modo diretto e di riversare il passato nel presente (e viceversa),*

<sup>8</sup> Rosaspina Francesco (Montescudo (Forlì), 1762 - Bologne, 1841). Inciseur italien, il fut l'un des plus célèbres et demandés de son époque.

*Noto per aver inciso fedeli riproduzioni de opere di Rubens e dei Maestri emiliani del seicento. Pubblicò oltre 70 incisioni da dipinti della Pinacoteca di Bologna,*

Il publia plus de 70 gravures de peintures de la Pinacothèque de Bologne, accompagnées de texte critique et, en outre, avec son frère Giuseppe et un groupe d'artistes, il réalisa la série des grandes gravures tirées des fastes napoléoniens de Appiani.

Jusqu'à l'apparition de la photographie, à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la gravure était l'unique moyen de circulation des images. Comme Raphaël est devenu fameux par les gravures de Marcantonio Raimondi, ainsi Parmigianino et le Corrège, mais aussi les plus grands peintres bolonais du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à arriver à Andrea Appiani, sont devenus «très célèbres» par les gravures de Francesco Rosaspina. Ami de Giovan Battista Bodoni, de Felice Giani et de Appiani lui-même, avec mille feuilles, par lui produites au cours d'une longue carrière artistique, Rosaspina a construit une galerie idéale de la peinture italienne du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Rosaspina, premier titulaire de la chaire de gravure à l'Université des Beaux Arts de Bologne, professeur de l'Académie Clementina de Bologne de 1790 à 1839, fervent républicain, il était déjà affirmé, à l'époque de ces petits essais, comme graveur. Il s'appliqua à tel genre artistique avec l'habituelle précision calligraphique, en révélant ce talent qui le fit devenir un personnage de pointe de l'entière école de la gravure bolonaise de la fin du siècle. Successivement, même s'il ne cache pas une certaine déception par rapport à l'aspiration libertaire entrevue dans les trois années républicaines, il fut jusqu'à appelé à s'occuper des choses publiques et le 22 novembre 1801, à Lyon, il fit partie de la Consulte Extraordinaire Cisalpine pour voter la nouvelle constitution.

Après cette parenthèse républicaine, l'artiste se dédia totalement à la «reproduction de grand genre» en faisant des traductions gravées tirées des œuvres de grands artistes, comme Parmigianino, Albani, Carracci, et le fameux recueil des peintures les plus importantes conservées dans la Pinacothèque de Bologne (1830). Rosaspina, désormais âgé, dans une lettre à son élève Gaetano Guadagnini, exprima un regret pour avoir perdu son temps «dans trop de petites choses sans valeur» et pour ne pas avoir pu se dédier «à des œuvres grandes et aptes à le porter à une réputation distinguée [...] et avoir été contraint pour vivre et faire vivre sa famille, de perdre ses plus belles années en de vraies conneries: dans les imitations de dessins et, en plus, laids et en d'autres frivoles».

<sup>9</sup> Luigi Rossini (Ravenna 1790-Rome 1857)

*Dopo la formation presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove frequenta i corsi dell'incisore Francesco Rosaspina e dei pittori di decorazioni Felice Giani e Antonio Basoli, nel 1813 vince*

*corredate di testo critico ed inoltre assieme al fratello Giuseppe e ad un gruppo di artisti realizzò la serie di grandi incisioni tratte dai Fasti napoleonici di Appiani.*

*Fino alla comparsa della fotografia, a metà del XIX secolo, l'incisione era l'unico mezzo di circolazione delle immagini. Come Raffaello è divenuto famoso attraverso le incisioni di Marcantonio Raimondi, così Parmigianino e il Correggio, ma anche i maggiori pittori del Seicento bolognese fino ad arrivare ad Andrea Appiani, sono divenuti "celeberrimi" attraverso le incisioni di Francesco Rosaspina. Amico di Giovan Battista Bodoni, di Felice Giani e dell'Appiani stesso, nelle mille lastre da lui prodotte in una lunga carriera artistica, Rosaspina ha costruito una galleria ideale della pittura italiana dal Cinque all'Ottocento. Il Rosaspina, primo titolare della cattedra di incisione dell'Università delle Belle Arti di Bologna, professore all'Accademia Clementina di Bologna dal 1790 al 1839, fervente repubblicano, all'epoca di queste piccole prove era già affermato come incisore. Si applicò a tale genere artistico con la consueta precisione calligrafica, rivelandovi quel talento che lo rese personaggio di punta dell'intera scuola incisoria bolognese di fine secolo. Successivamente, pur non nascondendo una certa delusione nei confronti dell'aspirazione libertaria intravista nel triennio repubblicano, fu addirittura chiamato ad occuparsi della cosa pubblica e il 22 novembre 1801, a Lione, fece parte della Consulta Straordinaria Cisalpina per votare la nuova costituzione. Dopo questa parentesi repubblicana, l'artista si dedicò totalmente alla "riproduzione di gran genere" eseguendo traduzioni incisorie tratte da opere di grandi artisti, come Parmigianino, Albani, Carracci, e la famosa raccolta dei più importanti dipinti conservati nella Pinacoteca di Bologna (1830). Rosaspina, ormai anziano, in una lettera all'allievo Gaetano Guadagnini, espresse rammarico per aver consumato il suo tempo "in troppe cosucce senza valore" e per non aver potuto dedicarsi "ad opere grandi ed atte a stabilire una distinta reputazione [...] ed essere stato costretto per vivere, e far vivere la sua famiglia di perdere i più belli anni in vere coglionerie: nelle imitazioni dei disegni e per lo più brutti e in altre frivolezze".*

tres de décors Felice Giani et Antoine Basoli, en 1813 il gagne le prix du Règne Italien pour l'architecture, consistant en une pension de trois ans à Rome auprès du Palais Venise, déterminant pour sa carrière artistique.

À Rome Rossini découvre les gravures de Givan Battista Piranesi et, par l'œuvre du grand graveur vénitien, il s'insère dans la tradition artistique du paysage gravé, dont les origines remontent à Rome depuis l'aube des inventions de la gravure et en un certain sens la conclue.

En 1817 il publie le Frontispice des antiquités de Rome divisées en 40 vues dessinées d'après nature par l'architecte Luigi Rossini, que, plus tard, il rééditera en ajoutant de nouvelles gravures. Au cours de ces années il commence aussi la collaboration avec Bartolomeo Pinelli, qui peuplera les paysages de Rossini avec ses personnages caractéristiques. L'avantageux rapport entre les deux artistes continuera jusqu'à la mort de Pinelli survenue en 1835. Entre 1819 et 1823 il incise sur 101 planches, *Les Antiquités Romaines à savoir le recueil des vues les plus intéressantes de l'Antique Rome, dessinées et gravées par l'architecte Luigi Rossini*. Entre 1824 et 1826 Rossini grave à l'eau-forte «Les Antiquités des alentours de Rome» et, deux ans après, il publia «Les monuments les plus intéressants de Rome du dixième siècle jusqu'au dix-huitième siècle». En 1829 il revient au thème des antiquités qui lui est cher, en créant «les portes et les murs d'enceinte de Rome» en 35 planches. En 1837 Rossini est nommé membre de l'Académie Pontificale Romaine des Beaux-Arts de Saint Luc, d'où, ensuite, il deviendra académicien de mérite en 1843. Comme un guide touristique moderne pour les voyageurs qui transitaient par la voie Appienne, en 1839 il publie le Voyage pittoresque de Rome à Naples» en 80 vues.

Outre à être source et témoignage du moment culturel de l'époque, les gravures laissées par Rossini conservent le souvenir de restes archéologiques aujourd'hui irrémédiablement compromis.

10. Dans le catalogue discuté des livres d'art et d'antiquités possédés par le Comte Cicognara édité à Pise en 1821, on reporte le suivant commentaire: «Cette œuvre est la plus riche et la plus belle que l'on connaisse en cette matière non seulement pour la correction des dessins mais surtout pour le soins des gravures, et pour des types qui sont d'exécution rapide.

Les quatre premiers papiers contiennent le frontispice avec les armoiries, la dédicace, un succinct renseignement historique de la galerie, et le frontispice allégorique gravé. Les planches des sujets principaux sont 192 avec autant de feuilles d'illustration. A chaque planche de ces

*il premio del Regno Italico per l'architettura, consistente in una pensione di tre anni a Roma presso Palazzo Venezia, determinante per la sua carriera artistica. A Roma Rossini scopre le incisioni di Giovan Battista Piranesi e, attraverso l'opera del grande incisore veneto, s'inserisce nella tradizione artistica della veduta incisa, le cui origini risalivano a Roma fin agli albori dell'invenzione della stampa e in un certo qual senso la conclude.*

*Nel 1817 pubblica il Frontespizio delle antichità di Roma divise in 40 vedute disegnate dal vero dall'architetto Luigi Rossini, che più tardi ristamperà con l'aggiunta di nuove incisioni. In quegli anni inizia anche la collaborazione con Bartolomeo Pinelli, che popolerà le vedute del Rossini con i suoi caratteristici personaggi. Il proficuo rapporto tra i due artisti continuerà sino alla morte del Pinelli avvenuta nel 1835. Tra il 1819 e il 1823 incide, in 101 tavole, *Le Antichità Romane ossia raccolta delle più interessanti vedute di Roma antica, disegnate ed incise dall'architetto Luigi Rossini*. Tra il 1824 e il 1826 Rossini incide all'acquaforte *"Le Antichità dei contorni di Roma"* e, due anni dopo, pubblica *"I monumenti più interessanti di Roma dal decimo secolo fino al secolo decinottavo"*. Nel 1829 torna al tema a lui caro delle antichità dando alla luce *"Le porte e le mura del recinto di Roma"* in 35 tavole. Nel 1837 Rossini viene nominato membro della Pontificia Accademia Romana di Belle Arti di San Luca, di cui poi diverrà accademico di merito nel 1843. A modo di moderna guida turistica per i viaggiatori che transitavano per la via Appia, nel 1839 stampa il *"Viaggio pittresco da Roma a Napoli"* in 80 vedute..*

*Oltre che essere fonte e testimonianza del momento culturale dell'epoca, le incisioni lasciate dal Rossini conservano il ricordo di resti archeologici oggi irrimediabilmente compromessi.*

10. *Nel catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara edito a Pisa nel 1821, si riporta il seguente commento: "Quest'opera è la più ricca e la più bella che si conosca in questa materia non tanto per la correzione dei disegni quanto per l'accuratezza dell'intaglio, e pei tipi che sono speditissimi, Le quattro prime carte contengono il frontespizio cogli stemmi, la dedica, un succinto ragguaglio storico della galleria, e il frontespizio allegorico intagliato.*

*Le tavole dei soggetti principali sono 192 con altrettanti fogli d'illustrazione.*

*Ad ogni tavola di queste va aggiunto sullo stesso foglio un secondo*

dernières il faut ajouter sur la même feuille une deuxième gravure où en grand sont représentées les principales perles de la galerie. L'œuvre du Musée Napoléon de Robillard et Peronville est plus riche, mais celle-là est la plus délicieuse pour son exécution.

11. Dans le catalogue discuté des livres d'art et d'antiquité possédés par le Comte Cicognara édité à Pise en 1821, on reporte la suivante analyse critique de l'époque: Édition de plus grande splendeur, laquelle, si pour la partie chalcographique avait entièrement correspondu à la typographie magnificence, n'aurait pas d'égal, puisque bien qu'il y ait un bon nombre de planches gravées par des maîtres habiles, le nombre de celles inférieures est trop grand, et en particulier, le nombre de statues.»

Le premier volume est précédé d'un discours historique sur la Peinture antique de 140 pages de Monsieur Croze Magnan, et suivit de 88 tableaux historiques illustrés.

Le deuxième est précédé d'un discours sur la Sculpture antique du même auteur en 98 pages et suivi de 98 portraits, de tableaux des français appelés de Genrer.

Dans le troisième volume on rendit l'œuvre plus intéressante en trouvant annoncé le nom très clair de Visconti et celui de Monsieur Em. David à la place de Monsieur Croze Magnan, et le volume est précédé d'un discours sur la gravure en cuivre, et en bois qui occupe 60 pages. 80 statues sculptées avec peine et sans goût y succèdent.

Dans le quatrième volume on trouve le discours sur la Peinture Moderne qui occupe les premières 100 pages, et 83 paysages suivent: il y a de nombreuses illustrations et des ornements épars dans cette œuvre colossale et magnifique. Notre exemplaire a été conçu de cette façon mais en ce qui concerne les discours ils auraient pu être différemment distribués.

12. S.C. Croze-Magnan, *Le Musée Français*, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale; avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure, par S.-C. Croze-Magnan. Publié par Robillard-Péronville et Lauren, Paris, Imprimerie de L.-E. Herhan, 1803-1809. Auteurs: Simon Célestin Croze-Magnan - Ennio Quirino Visconti et Toussaint Bernard Emeric David.

Homme de lettres, peintre et musicien, Simon-Célestin Croze-Magnan est né à Marseille le 11 avril 1750.

Il a commencé ses études auprès du Collège de Belsunce, guidé par

*intaglio ove in grande sono rappresentate le principali gemme della galleria. L'opera del Museo Napoleone di Robillard, e Peronville è più ricca, ma questa è più squisita per la sua esecuzione. ”*

*11. Nel catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara edito a Pisa nel 1821, si riporta la seguente analisi critica dell'epoca: "Edizione del massimo splendore, la quale, se per la parte calcografica avesse interamente corrisposto alla tipografica magnificenza, non avrebbe l'eguale; poiché sebbene vi sia buon numero di tavole incise da valenti maestri, è troppo grande il numero delle inferiori, ed in ispecie l'intero numero delle statue."*

*Il primo volume è preceduto da un discorso istorico sulla Pittura antica di 140 pagine del Sig. Croze Magnan, e seguito da 88 quadri istorici illustrati.*

*Il secondo è preceduto da un discorso sulla Scultura antica dello stesso in 98 pagine e seguito da 98 ritratti, e quadri dai francesi chiamati de Genrer.*

*Nel terzo volume si rese l'opera più interessante col trovarsi annunciato il chiarissimo nome del Visconti, e quello del sig. Em. David in luogo del sig. Croze Magnan, e il volume è preceduto da un discorso sull'intaglio in rame, e in legno che occupa 60 pagine, Succedono 82 statue intagliate con fatica, e senza gusto.*

*Nel quarto volume si trova il discorso sulla Pittura Moderna che occupa le prime 100 pagine, e seguono 83 paesi: sono poi numerose le vignette, e gli ornamenti sparsi in questa opera colossale, e magnifica. In questo modo è legato il nostro esemplare, che potrebbe, quanto ai discorsi, essere diversamente distribuito.*

*12. S. C. Croze-Magnan, *Le Musée Français*, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale; avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure, par S.-C. Croze-Magnan. Publié par Robillard-Péronville et Lauren, Paris, Imprimerie de L.-E. Herhan, 1803-1809. Auteurs: Simon Célestin Croze-Magnan - Ennio Quirino Visconti et Toussaint Bernard Emeric David.*

*Letterato, pittore e musicista, Simon-Célestin Croze-Magnan è nato a Marsiglia, 11 aprile 1750.*

*Ha iniziato i suoi studi presso il Collegio di Belsunce, guidato dai gesuiti, e terminò nell'Oratoriens (l'antico «couvent et collège des Oratoriens» è un complesso architettonico di grande sobrietà. Fu*

des jésuites, et termina dans l'Oratoriens (l'antique «couvent et collège des Oratoriens» un ensemble architectonique de grande sobriété: il fut fermé en 1727 et vendu par lots, ensuite il fut transformé en une raffinerie, un couvent, une école, une fabrique...)

Destiné au commerce, il est resté en activité avec son frère Jean-Baptiste à Salonicco de 1769 à 1772.

Suspendant l'activité du commerce, il fit un voyage en Italie (1775), où il étudia les monuments et les Beaux Arts développant et renouvelant son goût artistique. Il alla à Paris en 1776. Admis à la Soc. de littérature et d'Histoire Naturelle, il se distingua dans le Paris de l'époque en devenant l'ami de nombreux et fameux artistes et d'hommes politiques.

Cette ambiance a favorisé son caractère et le goût pour les belles choses.

Il avait une «façon» très franche, et en même temps «douce», et beaucoup de qualités qui ont fait de lui un «personnage pendant la période napoléonienne».

Étudiant et ami du peintre Pierre-Henri de Valenciennes, il a publié, en collaboration avec lui, «Éléments de vue pratique, pour l'utilisation de la part des artistes, suivie de réflexions et d'avis à un étudiant sur la peinture, et en particulier sur le Panorama du genre» (Paris, 1800), livre estimé et précieux, devenu désormais un classique.

Croze-Magnan a publié une œuvre très rare: Un travailleur infatigable, avec un esprit tendu à la recherche intérieure, observateur infatigable et, quelquefois vif, Croze-Magnan jouissait de l'estime des artistes et des hommes de lettres.

Il avait envoyé au fameux Berchoux, gastronome de Paris, une «lettre à l'auteur du manger» (Paris, 1803).

Ce thème l'avait attiré et il était devenu un érudit, il a formé une importante collection de recherche sur toutes les choses que l'homme peut manger en publiant le «Nouveau Deipnosophistes banquet du jour» (4 volumes en -4).

Pour son goût délicat et la variété de ses connaissances, il excella dans la poésie légère, et sa facile veine érotique a fasciné la société spirituelle de Paris et Marseille.

Il laissa Paris en 1809, vendit sa bibliothèque et retourna à Marseille où il devint bibliothécaire de la ville. Il mourut en 1818.

Croze-Magnan est tombé dans les oubliettes pendant tout le dix-neuvième siècle et la première partie du vingtième siècle son nom fut comme couvert d'un épais voile d'indifférence, rien que récemment son importance dans le monde artistique Néo-Classique a été réévaluée.

*chiuso nel 1727 e venduto a lotti, in seguito fu trasformato in raffineria, convento, scuola, fabbrica....)*

*Destinato al commercio, è rimasto in attività con il fratello Jean-Baptiste a Salonicco dal 1769 a 1772.*

*Sospendendo l'attività del commercio, ha fece un viaggio in Italia (1775), dove studiò i monumenti e le Belle Arti sviluppando e rinnovando il suo gusto artistico. Andò a Parigi nel 1776. Ammesso alla Soc. di letteratura e Storia Naturale, si è distinse nella Parigi dell'epoca diventando amico di numerosi e famosi artisti ed uomini politici. Questo ambiente ha favorito il suo carattere e il gusto per le cose belle.*

*Avera un "modo" molto franco, e nello stesso tempo "mite", e molte qualità che hanno fatto di lui un "personaggio durante il periodo napoleonico"(...).*

*Studente e amico del pittore Pierre-Henri de Valenciennes, ha pubblicato, in collaborazione con lui, "Elementi di vista pratico, per l'uso da parte di artisti, seguita da riflessioni e di consulenza a uno studente sulla pittura, e in particolare sulla Panorama di genere "(Parigi, 1800), stimato e pregiato libro, ormai divenuto un classico.*

*Croze-Magnan ha pubblicato un'opera divenuta molto rara: "Arétin d'Augustin Carrache, ou recueil de postures érotiques gravées par Coyne d'après les gravures à l'eau-forte de cet artiste célèbre. A la nouvelle Cythere." (Paris, 1798).*

*Uninstancabile lavoratore, con uno spirito teso alla ricerca interiore, osservatore instancabile e, talvolta spumeggiante, Croze-Magnan godeva la stima di artisti e di lettere. Egli aveva inviato al famoso Berchoux gastronomo di Parigi, una "Lettera all'autore del mangiare" (Parigi, 1803).*

*Questo tema lo aveva attratto ed era diventato un erudito, ha formato una importante collezione di ricerca su tutte le cose che l'uomo può mangiare pubblicando il "Nuovo Deipnosophistes banchetto del giorno" (4 vol. in -4).*

*Per il suo gusto delicato e la varietà delle sue conoscenze, egli eccelse nella poesia leggera, e la sua facile rena erotica ha affascinato la società spirituale di Parigi e Marsiglia.*

*Lasciò Parigi nel 1809, vendette la sua biblioteca e ritornò a Marsiglia dove divenne bibliotecario della città. Morì nel 1818.*

*Croze-Magnan è caduto nell'oblio e nel dimenticatoio per tutto l'Ottocento e la prima parte del Novecento il suo nome fu come coperto da uno spesso velo di indifferenza, solo recentemente è stato rivalutata la sua importanza nel mondo artistico Neoclassico.*

13. Ennio Quirino Visconti (Rome, 1751 - Paris, 1818) a été un archéologue et politicien, il était le fils du préfet pontifical pour les antiquités Giovanni Battista Antonio Visconti.

Il collabora avec son père pour l'édition d'un catalogue pour la collection du Musée Pio-Clementino.

Ensuite il poursuivit tout seul l'œuvre de son père et devint conservateur des Musée Capitolini de Rome et consul de la République romaine de 1798-1799. En 1799 il alla à Paris comme réfugié politique et devint curateur des antiquités du Louvre. En 1803, il devint professeur et membre de l'Institut de France. Il s'occupa d'iconographie grecque et de plastique romain. Il écrivit aussi le premier volume sur l'iconographie romaine qui, pendant beaucoup d'années a constitué le point de référence sur l'argument. Les restants trois volumes furent publiés, après sa mort, jusqu'en 1826. Son fils fut l'architecte français Louis Tullius Visconti.

14. Toussaint-Bernard Émeric-David (Aix-en-Provence, 1755 - Paris, 1839) était un archéologue, graveur, homme de lettres et producteur des éditions d'art.

Il naquit à Aix-en-Provence, et se licencia en droit à l'Université d'Aix-en-Provence en 1775. Destiné à la profession juridique, il arriva en 1775 à Paris pour compléter sa formation juridique, où il acquiert un goût pour l'art qui influença son entière carrière future.

Il est venu en Italie, terre où il a continué ses études d'art. En 1787 il aide son oncle Antoine David comme graveur pour le parlement. Il a été maire d'Aix en 1791, mais pendant que la Révolution Française il a aggravé le statut pour les fonctionnaires, il retourne à Paris se cachant pendant le règne de la terreur et en réussissant à la faire franche en adoptant une vie de vagabond. De retour à Aix, il vend son «commerce de gravures» et il s'engage dans les ventes commerciales générales, mais il ne renonce pas à son premier amour en se déifiant exclusivement à la littérature et Paris devient de nouveau sa maison: il sera un des historiens de l'Art les plus fameux de France.

Sous L'Empire (1809 - 1814), il a représenté son département (Aix) dans la Chambre Haute (législatif du corps), en 1814 il a voté pour la destitution de Napoléon; en 1815 il s'est retiré à la vie privée et en 1816 il a été choisi comme membre de l'institut «Les inscriptions et les Belles Lettres de L'Académie» (Soc. Française votée aux études humanistiques, fondée en 1663 comme une des cinq académies de l'Institut de France). Il est mort à Paris en avril 1839.

13. Ennio Quirino Visconti (Roma, 1751 - Parigi, 1818) è stato un archeologo e politico, era il figlio del prefetto pontificio per le antichità Giovanni Battista Antonio Visconti.

Collaborò con il padre per l'edizione di un catalogo per la collezione del Museo Pio-Clementino.

In seguito proseguì da solo l'opera del padre e divenne conservatore dei Musei Capitolini di Roma e console della Repubblica romana del 1798-1799. Nel 1799 andò a Parigi come rifugiato politico, e divenne curatore delle antichità al Louvre. Nel 1803 divenne professore e membro dell'Institut de France. Si occupò di iconografia greca e di plastica romana. Scrisse anche il primo volume sulla iconografia romana che per molti anni ha costituito il punto di riferimento sull'argomento. I rimanenti tre volumi furono pubblicati, dopo la sua morte, fino al 1826. Suo figlio fu l'architetto francese Louis Tullius Visconti.

14. Toussaint-Bernard Éméric-David (Aix En Provence, 1755 Paris, 1839) era un archeologo, stampatore, letterato e produttore di edizioni d'arte.

Nasceva a Aix-en-Provence, e si laureava in legge all'Università di Aix-en-Provence nel 1775. Destinato alla professione legale arriva nel 1775 a Parigi per completare la sua formazione legale, dove acquisisce un gusto per l'arte che influenzera la sua intera carriera futura. È venuto in Italia, terra in cui ha continuato i suoi studi d'arte. Nel 1787 aiuta lo zio Antoine David come stampatore per il parlamento.

È stato sindaco di Aix nel 1791, ma mentre la Rivoluzione Francese ha peggiorato lo status per i funzionari, ritorna a Parigi nascondendosi durante il regno del terrore e riuscendo a farla franca adottando una vita da vagabondo. Tornato ad Aix, vende il suo «commercio di stampe» e si impegna nelle vendite commerciali generali; ma non rinuncia al primo amore dedicandosi esclusivamente alla letteratura e Parigi diventata nuovamente la sua casa: sarà uno degli storici dell'Arte più famosi di Francia.

Sotto l'impero (1809 1814), ha rappresentato il suo dipartimento (Aix) nella Camera Alta (législatif del corpo); nel 1814 ha votato per la rovina di Napoleone; nel 1815 si è ritirato a vita privata e nel 1816 è stato scelto come membro dell'istituto «Le iscrizioni e Belle Lettere delle Accademie» (Soc. francese votata agli studi umanistici, fondata nel 1663 come una delle cinque accademie dell'Istituto di Francia). È morto a Parigi nell'aprile 1839.

## Bibliographie essentielle pour les gravures *Bibliografia essenziale per le incisioni*

- Adhémar, Jean, *La Gravure des origines à nos jours*, Paris, Somogy, 1979.
- Agostini, Mario, *Guida alla conoscenza della stampa d'arte e delle sue tecniche dalle origini al XX secolo*, Firenze, Ippogrifo, 1981.
- Alberici, Clelia, Diana, Pietro, *Conoscere le stampe*, Milano, Poldi Pezzoli, 1976.
- Alken, H., *The art and practice of etching*, Londra, 1849.
- Argan, G. C., *Esempi di critica sulle tecniche artistiche*, Roma 1966/1967.
- Baily, J. T. Herbert, *Francesco Bartolozzi, R. A.: a biographical essay: with a catalogue of the principal prints*, London, 1907
- Bartsch, Adam, *Le Peintre-Graveur*, 21 voll., Wien, 1803/1821.
- Battistoni, Arnaldo, *Tecniche dell'incisione*, Vicenza, Neri Pozza, 1973.
- Béguin, André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, 1977.
- Bellini, Paolo, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo, Minerva Italica editrice, 1985.
- Bellini, Paolo, *Manuale del conoscitore di stampe*, Edizione A. Vallardi, 1998.
- Bellini, Paolo, *Dizionario della stampa d'Arte*, Cernusco, S/N (Milano), 1995.
- Bernucci AM, Pasini P. Giorgio, *Francesco Rosaspina «Incisor celebre»*, Editore Silvana, 1995.
- Bersier, J-E *La Gravure*, Paris, Berger-Levrault, 1976.

- Bertarelli, Achille, "Le stampe popolari italiane", Milano, ed. Rizzoli, 1974.
- Betti, Dario, *Tecnica dell'incisione*, Firenze, Alef, 1950.
- Betti, Dario, *Tecnica dell'incisione. Xilografia. Incisione su metallo. Litografia*. Firenze, Arnaud, 1979.
- *The origins of printing and engraving*, New York, C. Scribner's Sons, 1940.
- Boissais M. - Deleplanque J. - *Le livre a gravures au XVIII siecle. Suivi d'un essai de bibliographie*. Paris, Grund, 1948
- Bonfils, Robert, *Initiation à la gravure*, Parigi, 1930.
- Giuseppe Camporese, *Raccolta di dodici fontane inventate dalla Ch. Mem. di Giuseppe cav. Camporese... Incise all'acqua forte dal di lui figlio Pietro*. Roma, s. n. t., 1825.
- Francesco Gasparoni, *Giuseppe Camporese, L'Album*, Roma, anno III, distribuzione 12, 28 maggio 1836, pp. 89-91; estratto: Biografia di Giuseppe Camporese architetto scritta da Francesco Gasparoni. Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1836.
- Attilio La Padula, *Roma e la regione nell'epoca napoleonica*. Contributo alla storia urbanistica della città e del territorio. Roma, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, 1969, passim.
- Lucia Frattarelli Fischer, *Camporese, Giuseppe, in Dizionario biografico degli italiani*, t. XVII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1974.

- Fabrizio Aggarbati et al., *L'architettura dei teatri di Roma 1513-1981*. Università di Roma La Sapienza, Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, Roma, Kappa, 1987.
- Piero Zanetov, *Un architetto romano e lo stile della Rivoluzione: Giuseppe Camporese*. L'Urbe, n. s., 52, 1989 n. 3-4.
- Piero Zanetov, *Un album di progetti architettonici di Giuseppe Camporese*, in Elisa Debenedetti (a cura di), *Architettura, città, territorio. Realizzazioni e teorie tra illuminismo e romanticismo*, Roma, Bonsignori, 1992 ("Studi sul Settecento romano", 8).
- Fabrizio Di Marco, *Giuseppe Camporese (1761-1822)*, in Angela Cipriani et al. (a cura di). *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*. Accademia Nazionale di San Luca, Roma, Campisano, 2007.
- Henri Focillon, *Giovanni Battista Piranesi: Essai de catalogue raisonné de son oeuvre*, Paris, 1918
- Arthur M. Hind, *Giovanni Battista Piranesi, a Critical Study: with a List of his Published Works and Detailed Catalogues of the Prisons and the View of Rome*, The Cotswold Gallery London, 1922
- S. F. McLaren, *La magnificenza e il suo doppio. Il pensiero estetico di Giovanni Battista Piranesi*, Milano, Mimesis, 2005.
- N. Miller, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*. Monaco di Baviera e Vienna, 1978.
- J. Wilton-Ely, *Piranesi*, New Haven, 1993.
- L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings*, Köln-Roma 2000.
- A. A. V. V., *Giovanni Volpato "Les Loges de Raphael et la Galerie Palais Farnèse*, Silvana Editoriale, 2007
- Ceccarelli, Giuseppe (Ceccarius), *La fine di Bartolomeo Pinelli (da documenti inediti)*, Roma, Soc. Nuova Antologia, 1928.
- Fagiolo, Maurizio e Marini, Maurizio (a cura di), *Bartolomeo Pinelli (1781-1835) e il suo tempo*. Catalogo della mostra tenuta a Roma nel 1983. Roma, Rondanini, 1983.
- Mariani, Valerio. *Bartolomeo Pinelli*. Roma, Olympus, 1948.
- Pacini, Renato. *Bartolomeo Pinelli e la Roma del tempo suo*. Milano, fratelli Treves, 1935.
- Raggi, Oreste. *Cenni intorno alla vita e alle opere di Bartolomeo Pinelli*. Roma, Tipografia Salvucci, 1835.
- Rossetti, Bartolomeo. *La Roma di Bartolomeo Pinelli: una città e il suo popolo attraverso feste, misteri, ambienti e personaggi caratteristici nelle più belle incisioni del pittor de Trastevere*. Roma, Newton Compton, 1981.
- Trastulli, Paolo Emilio. *Bartolomeo Pinelli*, in *La campagna romana da Hackert a Balla*, catalogo della mostra tenuta a Roma nel 2001-2002, a cura di Pier Andrea De Rosa e Paolo Emilio Trastulli, Roma, De Luca, 2001.

Imprimé en Italie dans le mois de février 2010  
*Stampato in Italia nel mese di febbraio 2010*