

ANTONACCI LAPICCIARELLA
FINE ART

MAURIZIO NOBILE FINE ART

I CAMUCCINI

Tra Neoclassicismo e sentimento romantico



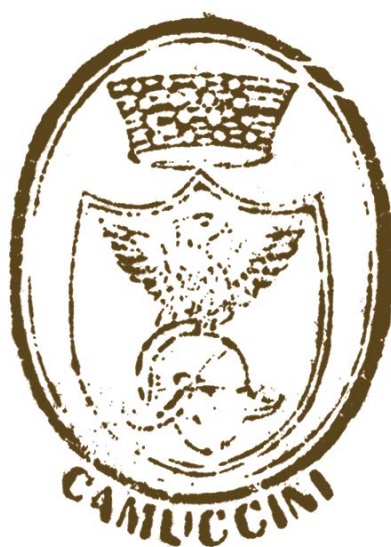
SAGEP
EDITORI

ANTONACCI LAPICCIRELLA
FINE ART

MAURIZIO NOBILE FINE ART

I CAMUCCINI

Tra Neoclassicismo e sentimento romantico



A cura di | Curated by

Francesca Antonacci

Damiano Lapicciarella

Maurizio Nobile

Testi | Texts

Stefano Bosi

SAGEP
EDITORI

I CAMUCCINI

Tra Neoclassicismo e sentimento romantico

Antonacci Lapicciarella Fine Art

1 ottobre - 28 ottobre 2021

Via Margutta 54 - Roma

presso | at Galerie Eric Coatalem

5 - 11 novembre 2021

136, rue du Faubourg Saint-Honoré - Paris

Maurizio Nobile Fine Art

16 novembre - 3 dicembre 2021

Hôtel Jean Bart | Claude Passart

2, rue Chapon - Paris

A cura di | Curated by

Francesca Antonacci

Damiano Lapicciarella

Maurizio Nobile

Testi | Texts

Stefano Bosi

Regesto | List of works

Stefano Bosi

Coordinamento editoriale | Editorial

Coordination

Alessandro Avanzino

Paola Ciocca

Grafica | Design

Matteo Pagano

Traduzione | Translation

Alex Gillan

Redazione testi | Text editing

Carla Gambetti Selva

Fotografie | Photographs

Carlo Giusti, Firenze

Arte Fotografica, Roma

Segreteria organizzativa | Organizational

secretariat

Samantha De Vitis

Serena Evangelisti

Davide Trevisani

Restauro | Restoration

Julie Guilmette, Firenze

Pavia Restauro, Roma

Assicurazione | Insurance

Ciaccio Broker, Milano

D'Ippolito Assicurazioni, Roma

Ufficio stampa | Press office

Edoardo Caprino - Bovindo, Milano

Catherine Dantan, Paris

Ringraziamenti | Acknowledgements

Attilio Luigi Ametta, Luisa De Antoni, Carla

Gambetti Selva, Federica Giacomini, Paola

Ingenito, Arianna Reina.

L'editore è a disposizione degli eventuali
detentori di diritti che non sia stato possibile
rintracciare.

The publisher is at the disposal of any rights
holders that could not be traced.

ISBN 978-88-6373-814-8

© Antonacci Lapicciarella Fine Art - Maurizio Nobile Fine Art 2021

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo
elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione scritta dell'editore e dei proprietari delle opere.

All right reserved. No part of this publication may be transmitted in any form or by any means, electronic
or mechanical, including photocopying, recording or any storage and retrieval system, without the prior
permission in writing of the publisher.

SOMMARIO

Vincenzo Camuccini

5

Catalogo delle opere | Catalogue

16

Giovanni Battista Camuccini

71

Magic Land

77

Regesto delle opere | List of works

90



Vincenzo Camuccini

“Alto e robusto nella persona, di forme regolari, spaziosa la fronte, con capelli folti color castano e folte le sopraciglia, grandi espressivi gli occhi, e la bocca atteggiata ad un contegnoso sorriso. Bruno di carnagione, portava lunghe favorite e rasa la barba (pregiato vezzo del primo Impero). Vestiva sempre proprio; giovane amava di cavalcare una sua prediletta giumenta, recandosi al passeggio seguito da due cani; avea del *gentleman* inglese. Le belle oltramontane, [...] non gli si mostravan ritrose – avea gioconde maniere e carezzevoli; infine era franco e soave parlatore”.

Con queste parole il biografo Carlo Falconieri tratteggia la figura umana e le virtù morali di Vincenzo Camuccini¹, pittore colto e testimone di uno dei periodi tra i più intensi della storia di Roma, che non smette di affascinare². Intimamente coinvolto nella vita politica più di ogni altro pittore attivo nella capitale, la sua opera ne risulta profondamente segnata, tanto nei suoi insuccessi come nei suoi trionfi. Ma in quanto artista egli vive un'altra importante rivoluzione, quella dello stile. L'impronta che egli imprime al linguaggio pittorico, la sua trasposizione del passato nel presente, il rapporto che ha saputo stringere con la realtà è tale che come uno spartiacque divide un'epoca da un'altra. Quando poi gli viene meno l'intima convinzione che l'Atene di Pericle e la Roma dei tempi virtuosi possano rivivere nella Repubblica, quando si assume un altro ruolo, quello di interprete e testimone dell'Impero e della

“Tall and sturdy in person, of regular shapes, spacious forehead, with thick brown hair and thick eyebrows, large expressive eyes, and a mouth prone to a demure smile. Brown of complexion, he favoured long clothes and shaved his beard (a prized habit of the first Empire). He always dressed in his own way; when he was young he loved to ride one of his favourite mares; going for a walk followed by two dogs, he had the air of an English gentleman. The beauty from beyond the mountains, [...] never shy – he had a playful affectionate manner; finally he was a frank and sophisticated speaker.”

With these words the biographer Carlo Falconieri delineated the human figure and moral virtues of Vincenzo Camuccini,¹ a cultured painter and a witness of one of the most intense periods in the history of Rome, which never ceases to fascinate.² Intimately involved in political life more than any other painter active in the capital, his work is deeply marked in both its failures and triumphs. But as an artist he experienced yet another important revolution, that of style. The imprint he gave to his pictorial language, his transposition of the past into the present, the relationship he was able to forge with reality was such that, like a watershed, he divided one era from another. When he then began to doubt his intimate conviction that the Athens of Pericles and the Rome of the virtuous times could be revived in the Republic, when he assumed another role, that of interpreter and witness of the Empire and the Restoration, his style changed just

Vincenzo Camuccini,
Ecuba scopre il cadavere del figlio Polidoro
(particolare | detail, cat. 11), 1790-1793 c.

Restaurazione, il suo stile cambia così come il suo animo. E dunque un giudizio complessivo su chi sia veramente Camuccini diventa avvincente. Nato a Roma il 22 febbraio del 1771 da Giovanni Battista, commerciante di carbone, e Teresa Roffi, Vincenzo rimane presto orfano di padre e cresce sotto la guida del fratello maggiore Pietro (1760-1833)³, antiquario, collezionista e mercante, il quale lo educa fin da piccolo al disegno e lo stimola a intraprendere la propria vocazione artistica. Gli anni formativi seguono le tracce indicate dalle prime memorie biografiche⁴. Per un bambino incline al disegno, dopo l'esercizio sulle traduzioni grafiche, non poteva che aprirsi la strada consueta dell'apprendistato di bottega. Le fonti lo ricordano infatti, non ancora tredicenne, presso lo studio del viterbese Domenico Corvi, pittore allora in auge nella capitale che lo avvia allo studio delle accademie di nudo⁵. Una notizia tuttavia smentita dallo stesso artista⁶, che ricorda invece questo periodo trascorso tra le mura domestiche a copiare in solitudine – sia in disegno che in pittura – i capolavori degli antichi maestri traendoli dalle numerose stampe di riproduzioni fornitegli dal fratello⁷. Così “per apprendere il comporre, egli [disegna] a contorno composizioni di Raffaello, di Domenichino e di Nicolò Possino e d'altri sommi, non solo dai loro grandi originali, ma da quante buone stampe gli venivano per mano: [...] e questo esercizio faceva per ben conoscere da quali linee risultava quella ammirabile armonia, da essa ottenuta nella disposizione delle figure e nel modo di aggrupparle, specialmente nei soggetti della storia antica”⁸. A questa precoce attività, affianca, tra il 1786 e il 1788, lo studio anatomico dai cadaveri presso l'ospedale di Santo Spirito⁹, che, dal 1787 al 1789, si completa con quello dal vero degli affreschi vaticani di Michelangelo e Raffaello. Il suo temperamento lo porta presto a cogliere anche gli esiti più innovatori presenti nel proto-neoclassicismo romano del tempo. A stimolarlo è in particolare l'interpretazione letteraria e sentimentale che di questa corrente viene proposta dal pittore e archeologo scozzese Gavin Hamilton. Grazie al fratello Pietro è introdotto nel variegato ambiente culturale romano che gravita, a partire dal 1781, intorno all'*atelier* della pittrice Angelika Kauffmann, il cui salotto è frequentato da artisti e letterati quali Antonio Canova, Vincenzo Monti, Goethe e collezionisti come Thomas Jenkins e Lord Bristol¹⁰. In questi anni Vincenzo si dedica all'esecuzione di copie dei maestri del Cinque e Seicento italiano: nel 1789 esegue per Lord Bristol una copia della *Deposizione* di Raffaello conservata nella Galleria Borghese. La sua intensa attività di copista prosegue anche durante gli anni della dominazione napoleonica. Nello stesso periodo conosce e collabora con l'archeologo Ennio Quirino Visconti, il quale lo stimola a approfondire, con rigore storico-critico, desunto dalle teorie di Winckelmann, la conoscenza della scultura antica di cui esegue studi dal vero dagli esemplari custoditi nei Musei Vaticani e Capitolini.

as his soul did. And as a result, an overall appraisal of just who Camuccini really was becomes compelling.

Born in Rome on 22 February 1771, to Giovanni Battista, a coal merchant, and Teresa Roffi, Vincenzo was soon orphaned of his father and grew up under the tutelage of his older brother Pietro (1760- 1833),³ an antiquarian, collector and merchant, who educated him from an early age in drawing and encouraged him to forge his own artistic vocation. His formative years follow the traces indicated by the first biographical memories.⁴ For a child inclined to drawing, after practising on graphic copies, the usual path of apprenticeship in a workshop was the obvious choice. The sources mention him, not yet thirteen, at the studio of Domenico Corvi from Viterbo, a painter at the time in vogue in the capital who reportedly had him begin studies at the *Accademie di Nudo* – the life-drawing academies.⁵ However, this fact was denied by the artist,⁶ who instead recalled this period spent at home copying the masterpieces of the Old Masters alone – both in drawings and paint, reproducing them from the numerous printed reproductions provided to him by his brother.⁷ Thus “to learn how to compose, he [draws] from compositions by Raphael, Domenichino and Nicolò Possino [Nicolas Poussin, t/n] and others, not only from the large originals, but from as many fine prints as come to hand: [...] And this exercise made it clear from which lines resulted that admirable harmony, obtained by it in the arrangement of the figures and in the way of grouping them, especially in subjects of ancient history.”⁸ In addition to this early activity, between 1786 and 1788 came the anatomical study of corpses at the hospital of Santo Spirito,⁹ which, from 1787 to 1789, was completed with studies from life of the Vatican frescoes by Michelangelo and Raphael. His temperament soon let him grasp even the most innovative results present in the Roman Proto-Neoclassicism of the time. In particular, the literary and sentimental interpretation of this current proposed by the Scottish painter and archaeologist Gavin Hamilton inspired him. Thanks to his brother Pietro, he was introduced to the multifaceted Roman cultural environment which, starting from 1781, gravitated around the studio of the painter Angelika Kauffmann, whose living room was frequented by such artists and writers as Antonio Canova, Vincenzo Monti and Goethe, and such collectors as Thomas Jenkins. and Lord Bristol.¹⁰ During these years, Vincenzo devoted himself to making copies of Italian masters of the sixteenth and seventeenth centuries: in 1789, he produced a copy for Lord Bristol of Raphael's *Deposition* kept at the Borghese Gallery. His intense activity as a copyist continued unabated during the years of the Napoleonic domination. In this same period he met and collaborated with the archaeologist Ennio Quirino Visconti, who encouraged him to deepen, with historical-critical rigour following Winckelmann's theories, his knowledge of ancient sculpture, prompting him to carry out studies from life from examples kept at the Vatican and Capitoline Museums. He also

Esegue inoltre copie da Raffaello delle *Sibille* di Santa Maria della Pace, della *Trasfigurazione*, della *Fornarina*, della *Conversione di san Paolo* e dell'*Assunta*; da Michelangelo ricava diversi disegni dal *Giudizio Universale*; dai Carracci la *Galatea* e l'*Assunta*; da Domenichino l'*Ossesso* di Grottaferrata e la *Caccia di Diana*; dal Guercino la *Santa Petronilla* e il *Lot*. Esegue inoltre copie da Giulio Romano (*Sacra Famiglia*), Paolo Veronese, Giorgione, Tiziano, Daniele da Volterra, Francesco Albani, Caravaggio (*Deposizione dalla croce*), Rubens (la *Caccia*) e van Dyck (*Cristo morto*)¹¹.

Durante i primi anni novanta, la vicenda del giovane artista si interseca con quella di altri italiani (Pietro Benvenuti, Giuseppe Bossi e Luigi Sabatelli) e stranieri (François-Xavier Fabre e Jean-Baptiste Wicar), impegnati nel medesimo percorso di formazione e affermazione professionale. Con loro frequenta alcune scuole private di nudo attive nella capitale, fra cui quelle istituite dall'incisore Tommaso Piroli¹², Domenico Conti Bazzani¹³ e la più nota *Accademia de' Pensieri*, avviata in questi anni da Felice Giani, nella sua abitazione di Palazzo Corea¹⁴. Nello stesso periodo, le fonti raccontano di una iniziativa analoga indetta dallo stesso Camuccini, che, in compagnia dei ricordati Bossi, Benvenuti e Sabatelli, organizza nella sua dimora riunioni serali durante le quali il confronto non verte più solo sui 'pensieri', ovvero sulle composizioni, ma vi si persegue piuttosto un percorso di studio che prende le mosse dalla rappresentazione del corpo umano, studiato dal vero o tramite le accademie di nudo di maestri quali Domenico Corvi¹⁵. Queste esperienze rivelano a Vincenzo la sua propensione alla pittura di storia, che approfondisce anche grazie alla visione diretta dalle opere 'manifesto' di Jacques-Louis David (*Il giuramento degli Orazi* del 1785) e di Jean-Germain Drouais (*Mario e Monturmo* del 1786). È soprattutto a questi ultimi esempi e, in generale, al quadro di storia inteso come oratoria civile che l'artista rivolge la propria attenzione, tanto da diventare in breve tempo l'interprete più aggiornato, rispetto alla più comune interpretazione tardo-settecentesca messa in campo nella capitale da pittori valenti e allora affermati come Giuseppe Cades¹⁶. Nel 1793 il già ricordato Lord Bristol gli commissiona la *Morte di Cesare*, e tre anni dopo, la *Morte di Virginia*. L'elaborazione delle due tele, di grande formato e di cui esegue contemporaneamente anche delle repliche di dimensioni ridotte¹⁷, impegna l'artista in più fasi di lavoro: dal rapido schizzo compositivo di insieme a disegni più elaborati, al bozzetto ad olio, alla stesura delle singole figure al cartone di grandezza naturale, fino alla tela definitiva. Inoltre "soleva dipingere quadretti piccoli che si potevano dire abbozzati, copiati dai quadri ch'egli teneva come raccolta e spesso questi avevano maggior gusto dei quadri stessi"¹⁸. Di questo lungo processo di elaborazione, di cui non sempre è facile ricostruire le diverse tappe, "non è da privilegiare il momento iniziale dei

made copies of Raphael's *Sibyls* in the Church of Santa Maria della Pace, of his *Transfiguration*, *La Fornarina*, *Conversion of St. Paul* and *Assumption*; while from Michelangelo he made several drawings of *The Last Judgement*; of the Carracci's *Galatea* and *Assumption*; of Domenichino's *Man Possessed* from Grottaferrata, and *Diana's Hunt*; of Guercino's *Saint Petronilla* and *Lot*. He also made copies from Giulio Romano (*Holy Family*), Paolo Veronese, Giorgione, Titian, Daniele da Volterra, Francesco Albani, Caravaggio (*The Deposition*), Rubens (*The Hunt*) and Van Dyck (*Dead Christ*).¹¹

During the early Nineties, the story of the young artist became intertwined with that of other Italians (Pietro Benvenuti, Giuseppe Bossi and Luigi Sabatelli) and some foreigners (François-Xavier Fabre and Jean-Baptiste Wicar), committed to the same goal of training and professional recognition. With them he attended some private life-drawing schools active in the capital, including those established by the engraver Tommaso Piroli,¹² Domenico Conti Bazzani,¹³ and the more famous *Accademia de' Pensieri*, started in recent years by Felice Giani at his home in Palazzo Corea.¹⁴ In the same period, the sources speak of a similar initiative launched by Camuccini himself, who, in the company of the aforementioned Bossi, Benvenuti and Sabatelli, organized evening meetings at his home during which the discussion no longer focused merely on 'thoughts', or rather on compositions, but on a study path which began by representing the human body, studied from life or thanks to the life-drawing academies of such masters as Domenico Corvi.¹⁵ These experiences revealed to Vincenzo his propensity for history painting, which he deepened also thanks to a direct vision of the 'manifesto' works of Jacques-Louis David (*Oath of the Horatii* of 1785) and of Jean-Germain Drouais (*Marius at Minturnae* of 1786). It was above all to these latter examples and, in general, to the history framework seen as a civil oratory that the artist turned his attention, so much so that he quickly became its most up-to-date interpreter, compared to the more commonplace late-eighteenth-century interpretations presented in the capital by such talented and then well-known painters as Giuseppe Cades.¹⁶

In 1793, the aforementioned Lord Bristol commissioned the *Death of Caesar* from him, and three years later, the *Death of Virginia*. The elaboration of these two large-format canvases, of which he also made small replicas¹⁷ at the time, engaged the artist in several phases of work: from rapid compositional sketches together with more elaborate drawings, to oil sketches and the drafting of the individual figures in a life-size cartoon, ending with the final canvases. Furthermore, "he used to paint small squares that could be said to be sketches, copied from the paintings which he kept as a collection and often these were more tasteful than the paintings themselves."¹⁸

Of this long elaboration, whose different stages it is not always easy to reconstruct, "the initial moment of the first sketches and roughs should not be emphasized; but only by taking into account

primi schizzi e bozzetti; ma solo tenendo conto dell'intero *iter* di lavoro, che comprende anche la replica, si può veramente vagliare il metodo seguito nel progressivo affinarsi della prima idea nel controllo meditato della realizzazione pittorica¹⁹. Sulla base delle testimonianze contemporanee e dei documenti emersi è possibile ricostruire le diverse fasi della lunga elaborazione delle due opere. Nel 1796 il cartone della *Morte di Cesare* è ultimato²⁰ e ammirato da Ennio Quirino Visconti, Gian Gherardo De Rossi, Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux D'Agincourt e da Antonio Canova²¹. Nel 1799 la versione a olio è esposta nello studio dell'artista, che poco dopo la distrugge in segno di protesta in quanto ritenuta dai critici di "scarso rilievo", nonché monotona e tenebrosa nel colore²². La seconda versione, pressoché simile alla prima per la composizione, ma arricchita da una più accesa gamma cromatica, risulta compiuta nel 1806, sebbene negli anni seguenti riceva le ultime e marginali finiture coloristiche²³. Dieci anni più tardi l'opera è acquistata da Ferdinando I di Borbone, dopo che a seguito della morte di Lord Bristol (1803) la commissione era stata rilevata – anche per via delle infruttuose trattative con gli eredi del conte inglese – da Gioachino Murat (1807)²⁴. Nel 1818 infine, insieme alla *Morte di Virginia* – ultimata nel 1804 e acquistata da Murat direttamente da Camuccini nel 1807²⁵ – la *Morte di Cesare* giunge a Napoli per essere collocata nel Palazzo Reale.

La *Morte di Cesare* e la *Morte di Virginia* segnano la definitiva affermazione di Camuccini sulla scena artistica romana; da quel momento infatti è coinvolto nel cantiere di Villa Borghese: capitolo essenziale del Classicismo internazionale allora in voga nella capitale, dal quale prende le mosse il Neoclassicismo. Qui l'artista, sotto la direzione di Luigi Asprucci, affresca il soffitto della sala di Paride e Elena con *Archelao con Paride fanciullo*. Durante la rivoluzione del 1798 soggiorna a Firenze; rientra nella capitale pontificia a tempesta terminata, e qui ottiene i primi riconoscimenti pubblici. Nel 1802 è eletto accademico di San Luca, e quattro anni più tardi – con una significativa eccezione data la sua giovane età – ne diviene Principe: carica che ricopre fino al 1810, anno in cui gli succede Canova. Al 1803 risale la nomina pontificia a Direttore dello Studio dei Mosaici di San Pietro e partecipa alla nuova decorazione della basilica vaticana con l'*Incredulità di San Tommaso* (1806), cartone commissionatogli per essere tradotto a mosaico. Sempre dal pontefice riceve l'incarico di eseguire a chiaroscuro il fregio – mai realizzato – delle pareti con le *Gesta degli apostoli*. Fra il 1803 e il 1806 dipinge la tela con la *Presentazione al tempio* per la chiesa di San Giovanni a Piacenza, in concorrenza con il *Cristo al Calvario* di Gaspare Landi, che gli viene anteposto per le caratteristiche coloristiche²⁶.

Nel 1806 gli sono commissionati due dipinti dal Conte Baglioni per il suo palazzo di Perugia: *Ludovico Baglioni che riceve il Vicariato di Perugia da Federico Barbarossa* (1806-1809) e *l'Ingresso di Malatesta Baglioni*

the entire working process, which includes the replication, can the method followed in the progressive refinement of the first idea really be examined within the meditated control of the pictorial realization."¹⁹ On the basis of contemporary evidence and the documents that emerged, it is possible to reconstruct the various phases of the lengthy elaboration of the two works. In 1796, the cartoon of the *Death of Caesar* was complete²⁰ and was admired by Ennio Quirino Visconti, Gian Gherardo De Rossi, Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux D'Agincourt and Antonio Canova.²¹ In 1799, the oil version was exhibited in the artist's studio, who shortly afterwards destroyed it in protest as it was considered by the critics to be of "little importance", as well as monotonous and gloomy in colour.²² The second version, almost identical to the first in composition, but enriched by a brighter range of colours, was completed in 1806, although in the following years it would receive some final marginal colour touches.²³ Ten years later, the work was purchased by Ferdinand I of Bourbon, after the commission had been taken over following the death of Lord Bristol (1803) – and also due to fruitless negotiations with the heirs of the English count – by Gioachino Murat (1807).²⁴ Finally, in 1818, together with the *Death of Virginia* – completed in 1804 and purchased by Murat directly from Camuccini in 1807²⁵ – the *Death of Caesar* arrived in Naples to be hung in the Royal Palace.

The *Death of Caesar* and the *Death of Virginia* marked Camuccini's definitive recognition on the Roman art scene; in fact, from that moment on, he was involved in the Villa Borghese building works: an essential chapter of international Classicism then in vogue in the capital, from which Neoclassicism originated. Here the artist, under the direction of Luigi Asprucci, frescoed the ceiling of the room of Paris and Helen with *Archelaus with Paris as a Child*. During the 1798 revolution he stayed in Florence; he returned to the papal capital when the storm was over, and here he obtained his first public acknowledgements. In 1802, he was elected Academician of San Luca, and four years later – with a significant exception given his young age – he became its director: a position he held until 1810, the year in which Canova succeeded him. The papal appointment as Director of the Mosaic Studio of St. Peter's Basilica dated to 1803, and he participated in the new decoration of the Vatican basilica with the *Incredulity of St. Thomas* (1806), a cartoon commissioned to be translated into a mosaic. Again by the pontiff he was commissioned to execute a frieze – never realized – on the walls, with the *Deeds of the Apostles* using chiaroscuro. Between 1803 and 1806, he painted a canvas with the *Presentation in the Temple* for the Church of San Giovanni in Piacenza, in competition with Gaspare Landi's *Christ at Calvary*, which was favoured for the characteristics of its colours.²⁶

In 1806, he was commissioned by Count Baglioni to produce two paintings for his palazzo in Perugia: *Ludovico Baglioni receiving the Vicariate of Perugia from Federico Barbarossa* (1806-

a Perugia (1810-1812)²⁷. Intanto il monumentale *atelier* di via dei Greci diventa meta da parte di ammiratori e intendenti d'arte, come pure di molti artisti italiani e stranieri, come Pelagio Palagi, Adeodato Malatesta, Horace Vernet, Paul Delaroche, Thomas Couture, Karl Friedrich Schinkel e Wojciech Korneli Stattler²⁸. Nel 1810 viaggia tra Monaco e a Parigi, dove frequenta lo studio di David. Lo stretto contatto con il maestro francese lo porta a elaborare nell'arco di breve tempo la *Continenza di Scipione*, commissionatagli due anni prima dal generale russo Balk²⁹. Rientrato a Roma esegue *Cornelia madre dei Gracchi* (1810-1811; Lucca, Palazzo Ducale)³⁰ per Maria Luisa di Borbone, regina d'Etruria, per la quale dipinge anche un ritratto a figura intera (Firenze, Palazzo Pitti). Sempre nel 1810 riceve la commissione del *Convitto degli Dei* per la volta della sala di Amore e Psiche in Palazzo Bolognetti-Torlonia (demolito), ultimato nel 1816³¹. Tra il 1812 e il 1813 partecipa insieme a Landi alla decorazione del salone centrale dell'Imperatore per il Palazzo di Montecavallo al Quirinale in occasione della prevista visita di Napoleone a Roma: sue sono le tele raffiguranti *Carlo Magno che ordina ai dotti italiani di fondare l'Università di Parigi* e *Tolomeo Filadelfo nella Biblioteca di Alessandria* grazie alle quali riceve il titolo di Cavaliere dell'Ordine del Merito delle due Sicilie³². In questi anni realizza *Orazio Coclite* per Manuel Godoy (1810-1815) e *Pompeo chiamato alla difesa della patria* per il principe Pietro Gabrielli (1810-1812): quadri poi replicati per altri committenti e databili sempre al secondo decennio del secolo³³. Sono inoltre da ricordare numerosissimi disegni, studi da vari maestri, e soprattutto soggetti storici, che attestano il valore autonomo dell'attività grafica dell'artista, e che soddisfano le richieste di un diffuso collezionismo.

Con queste opere Camuccini prosegue nel genere a lui congeniale del quadro storico, nel quale, più che dell'esempio davidiano, tiene conto di quello dei suoi emuli Drouais, Peyron, Girodet, dimostrandosi incline, a lasciare spazio a una maggiore verve narrativa, pur nel contesto di una severità d'impianto poussiniana e di una narrazione filologicamente accurata.

Nel 1814 Pio VII lo nomina a Ispettore alla Conservazione delle Pubbliche Pitture in Roma, carica che mantiene fino al 1824: numerose sono le attività che lo vedono sovrintendere, insieme al fratello Pietro, al restauro delle opere d'arte, anche fuori Roma, con la finalità di controllare e unificare le tecniche di intervento. Tra gli incarichi in ambito conservativo e museografico svolti e meritevoli di lode sono l'allestimento dei musei Gregoriano e Lateranense, e l'esumazione della salma di Raffaello al Pantheon³⁴.

Nel clima politico romano, seguito alla morte di Pio VII e del cardinale Consalvi e segnato dal prevalere delle correnti più dichiaratamente reazionarie che portano alla elezione di Leone XII, Camuccini

1809) and *Malatesta Baglioni Entering Perugia* (1810-1812).²⁷ Meanwhile, his monumental *atelier* in Via dei Greci became a destination for admirers and connoisseurs of art, as well as for many Italian and foreign artists, such as Pelagio Palagi, Adeodato Malatesta, Horace Vernet, Paul Delaroche, Thomas Couture, Karl Friedrich Schinkel and Wojciech Korneli Stattler.²⁸ In 1810, Camuccini travelled between Munich and Paris, where he frequented David's studio. The close contact with the French master led him to develop in a short time the *Clemency of Scipio Africanus*, commissioned two years earlier by the Russian general Balk.²⁹ On his return to Rome he painted *Cornelia: Mother of the Gracchi* (1810-1811; Lucca, Palazzo Ducale)³⁰ for Maria Luisa of Bourbon, Queen of Etruria, of whom he also painted a full-length portrait (Florence, Palazzo Pitti). Again in 1810, he received a commission for the *Feast of the Gods* for the vault of the Cupid and Psyche room in Palazzo Bolognetti-Torlonia (demolished), completed in 1816.³¹ Between 1812 and 1813, he participated together with Landi in decorating the central Hall of the Emperor at Palazzo di Montecavallo on the Quirinal Hill on the occasion of Napoleon's planned visit to Rome: his are the paintings depicting *Charlemagne Ordering Italian Scholars to Found the University of Paris* and *Ptolemy Philadelphus in the Library of Alexandria* thanks to which he received the title of Knight of the Order of Merit of the two Sicilies.³² In these same years he created *Horatius Cocles* for Manuel Godoy (1810- 1815) and *Pompey Called to Defend the Homeland* for Prince Pietro Gabrielli (1810-1812): paintings later replicated for other clients and again datable to the second decade of the century.³³ Equally of note are numerous drawings, studies of various masters, and above all historical subjects, which attest to the autonomous value of the artist's graphic activities, which satisfied the demands of a burgeoning collector's market.

With these works Camuccini continued in the genre most congenial to him of the historical picture, in which, rather than David's example, he took into account that of the latter's emulators Drouais, Peyron, and Girodet, proving to be inclined to leave room for greater narrative verve, albeit within the context of a Poussin-like severity and a philologically truthful narrative.

In 1814, Pope Pius VII appointed him "Inspector for the Conservation of Public Paintings in Rome", a position he held until 1824: numerous activities saw him supervising, together with his brother Pietro, the restoration of works of art, also outside Rome, in order to control and unify the intervention techniques. Among the conservation and museographic assignments carried out and deserving of praise are the preparation of the Gregorian and Lateran museums, and the exhumation of Raphael's body in the Pantheon.³⁴

In the Roman political climate, following the death of Pius VII and Cardinal Consalvi, and marked by the prevalence of the more openly reactionary currents that led to the election of Leo XII as Pope, Camuccini received important religious commissions,



Vincenzo Camuccini, *Autoritratto*
distrutto durante la II Guerra Mondiale (Archivio
Camuccini) | destroyed during World War II (Ca-
muccini Archive)

riceve importanti commissioni di soggetto religioso fra cui la serie di ottantaquattro disegni, poi tradotti in litografia, per le illustrazioni de *I Fatti Principali della vita di N.S. Gesù Cristo*, realizzata nel 1825 e pubblicata dagli editori Salviucci nel 1829³⁵. Con l'affermarsi nella capitale della corrente purista sorgono tuttavia vivaci opposizioni nei confronti dell'operato artistico del pittore, che risultano evidenti soprattutto se si considera la nomina del collega Tommaso Minardi alla presidenza dell'Accademia di San Luca e la polemica sorta in occasione del restauro proposto dai fratelli Camuccini per il *Giudizio Universale* di Michelangelo³⁶. Parallelamente continuano le richieste di quadri storici: *Storie di Attilio Regolo* per la marchesa Cappelletti, *Virgilio che legge l'Eneide ad Augusto* per la duchessa del Devonshire (ante 1819). Seguono inoltre: *Le donne romane portano le gioie all'erario* per il duca di Blacas, subito replicato per Marino Torlonia (1816-1820)³⁷; *La partenza di Attilio Regolo*, sempre per il principe Barattinski (1824), riproposto con varianti anche per il duca di Blacas e la contessa Ostrovska (1830); *Lucrezia trovata al lavoro da Collatino e dai figli di Tarquinio* per il conte di Appony (1824); *Curio Dentato che rifiuta i doni dei Sanniti* e *Romolo e*

including a series of eighty-four drawings, subsequently translated into lithographs, to illustrate *The Principal Facts of the life of Our Lord Jesus Christ*, realized in 1825 and published by Salviucci in 1829.³⁵ With the establishment of the purist current in the capital, however, heated opposition appeared against the painter's artistic work, evidente specially if we consider the appointment of his colleague Tommaso Minardi to the presidency of the Academy of San Luca, and the controversy which arose on the occasion of the restoration proposed by the Camuccini brothers for Michelangelo's *Last Judgement*.³⁶ At the same time, requests for historical paintings continued: *Stories of Atilius Regulus* for the Marquise Cappelletti, *Virgil Reading the Aeneid to Augustus* for the Duchess of Devonshire (before 1819). These were followed by: *Roman Women Bringing their Jewels to the Treasury* for the Duke of Blacas, immediately replicated for Marino Torlonia (1816-1820);³⁷ *The Departure of Atilius Regulus*, again for Prince Barattinski (1824), repeated with variations also for the Duke of Blacas and Countess Ostrovska (1830); *Lucretia Found at Work by Collatinus and the Sons of Tarquin* for the Count of Apponyi (1824); *Curius Dentatus Refusing the Gifts of the Samnites* and *Romulus and Remus* for Prince Aldobrandini.³⁸ During this

Remo per il principe Aldobrandini³⁸. Importanti sono in questo periodo i contatti con la casa reale dei Borboni di Napoli: nel 1826 Francesco I lo incarica della sistemazione delle collezioni palatine e nel 1827 lo nomina direttore dei Pensionati di Belle Arti a Roma. Sempre su incarico reale esegue la tela di *San Francesco di Paola che resuscita un giovinetto* per l'omonima chiesa partenopea, portata a termine tre anni più tardi.

L'ultimo decennio dell'attività di Camuccini è caratterizzato da una produzione a carattere religioso: per la Basilica di San Pietro (*San Simone e San Giuda Taddeo*, 1822), per la cattedrale di Ravenna (*Sant'Orso*, 1821), per la chiesa di Montellanico (*Madonna del Soccorso*), per Torri in Sabina (*Madonna del Rifugio*), per la parrocchiale di Alzano Lombardo, nel bergamasco (*Giuditta e Oloferne*, 1828). Per la decorazione della riedificata basilica di San Paolo, Leone XII gli commissiona *La conversione di San Paolo* (ultimata nel 1835)³⁹ e una *Assunta*, di cui tuttavia l'artista declina l'incarico – poi affidato a Filippo Agricola – per i contrasti avuti con gli esponenti della congregazione preposta⁴⁰. Sempre per la basilica ostiense il pontefice Gregorio XVI nel 1839 gli richiede la grande lunetta del *San Paolo rapito al Terzo cielo*. Critiche sono mosse pure alla *Deposizione dalla Croce*, commissionata nel 1835 per il Duomo di Terracina, ma mai portata a termine, a testimoniare come l'alto eloquio cinquecentesco del Camuccini appaia al tempo superato nel contesto dell'affermata corrente del Purismo. Degli stessi anni gli ultimi quadri a soggetto storico: *L'ingresso di Francesco Sforza a Milano* (1835) e *Furio Camillo che caccia i Galli dal Campidoglio* (1840). Incarico quest'ultimo affidatogli da Carlo Alberto per il Palazzo Reale di Genova (1839-1840), la cui composizione riprende l'impianto esplicitamente neoclassico dei suoi primi dipinti e, in quanto tale, accolta con riserve dalla corte sabauda, ormai aperta alle nuove temperie romantiche.

Degna di lode è l'attività di Camuccini come ritrattista, iniziata con una delle sue opere più riuscite, il *Ritratto di Bertel Thorvaldsen* (1808)⁴¹ e proseguita con quelli di *Alessandra Dietrichstein* (1810), di *Pio VII* (1815)⁴², di *Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca* (1817 circa), del *Duca di Blacas* (1819), della *Principessa di Partanna* e di *Ferdinando I di Napoli* (1819-1820), di *Lucia Migliaccio duchessa di Floridia* (1819-1820)⁴³, *Pio VIII* (1829), dello scultore *Giuseppe de Fabris* (1830), del *Cardinale Zurla* (1831). Se nei primi ritratti, interpretati con libera acutezza psicologica, domina l'influsso francese, in quelli eseguiti dopo il 1820 si avvertono tangenze con la ritrattistica inglese di Thomas Lawrence. Alcune opere, poi, come i ritratti dei propri figli *Giovanni Battista e Teresa* (1835), e altri di tono più familiare (*I figli del Duca di Blacas*, 1827 circa), sono caratterizzati da una eccezionale morbidezza di segno e di colore.

Colpito da colpo apoplettico nel 1844, Camuccini muore a Roma il 2 settembre. Le sue spoglie sono sepolte nella chiesa di San Lorenzo in Lucina.

period, contacts with the royal house of the Bourbons of Naples proved important: in 1826, Francesco I selected him to arrange the Palatine collections and in 1827 appointed him Director of the *Pensionati di Belle Arti* in Rome. Again on a royal assignment, he painted the canvas of *Saint Francis of Paola Resurrecting a Young Man* for the Neapolitan church of the same name [San Francesco da Paola], completed three years later.

The last decade of Camuccini's activity was characterized by a religious production: for Saint Peter's Basilica (*Saints Simon and Jude*, 1822), for the Cathedral of Ravenna (*Saint Ursus*, 1821), for the Church of Montellanico (*Our Lady of Succour*), for Torri in Sabina (*Our Lady of the Refuge*), for the Parish Church of Alzano Lombardo in the Bergamo area (*Judith and Holofernes*, 1828). For the decoration of the rebuilt Basilica of San Paolo, Pope Leo XII commissioned from him *The Conversion of Saint Paul* (completed in 1835)³⁹ and an *Assumption*, which however the artist declined to do – later entrusted to Filippo Agricola – due to disputes he had with representatives of the congregation in charge.⁴⁰ Also for the Ostia basilica, in 1839, Pope Gregory XVI asked him for a large lunette of *Saint Paul Taken to the Third Heaven*. Criticism was also levelled at his *Deposition from the Cross*, commissioned in 1835 for the Cathedral of Terracina, but never completed, demonstrating that Camuccini's high sixteenth-century eloquence by then appeared outdated in the context of the established current of Purism. From these same years are his last paintings of historical subjects: *Francesco Sforza Entering Milan* (1835) and *Furius Camillus Chasing the Gauls from the Capitolium* (1840). The latter assignment entrusted to him by Carlo Alberto for the Royal Palace of Genoa (1839-1840), whose composition resumed the explicitly neoclassical layout of his first paintings and, as such, was accepted with some reservations by the Savoy court, by then open to new romantic currents.

Worthy of praise is Camuccini's activity as a portraitist, which began with one of his most successful works, the *Portrait of Bertel Thorvaldsen* (1808),⁴¹ and continued with those of *Alessandra Dietrichstein* (1810), of *Pius VII* (1815),⁴² of *Maria Luisa of Bourbon, Duchess of Lucca* (around 1817), of the *Duke of Blacas* (1819), of the *Princess of Partanna* and of *Ferdinand I of Naples* (1819-1820), of *Lucia Migliaccio Duchess of Floridia* (1819-1820),⁴³ *Pius VIII* (1829), the sculptor *Giuseppe de Fabris* (1830), and *Cardinal Zurla* (1831). If in the first portraits, interpreted with free psychological acuity, the French influence dominated, in those painted after 1820 there were points in common with the English portraiture of Thomas Lawrence. Some works, then, such as the portraits of their children *Giovanni Battista and Teresa* (1835), and others of a more family tone (*The Sons of the Duke of Blacas*, circa 1827), are characterized by an exceptional softness of brushstroke and colour.

Struck by an ictus in 1844, Camuccini expired in Rome on 2 September. His remains are buried in the Church of San Lorenzo in Lucina.

¹ Un'altra descrizione di Camuccini è riportata da F. Hayez, *Le mie memorie*, a cura di F. Mazzocca, Vicenza 1995, pp. 80-81: "La persona del Cav. Camuccini era piuttosto dignitosa, la sua fisionomia aperta, era dolce nel favellare, anzi mellifluo forse troppo. Non diceva mai male di nessuno, temeva di essere superato in arte; faceva del bene a certi per far del male ad altri che forse temeva potessero superarlo".

² Sull'artista, si vedano almeno: P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, Roma 1845; C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875; V. Mariani, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, in "Il Messaggero", 73, Roma 1926, s.p.; F. Pfister, *Disegni di Vincenzo Camuccini*, in "Bollettino d'Arte", vol. VIII, Roma 1928, pp. 21-30; U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in "The Art Bulletin", 60, 1979, pp. 297-320; *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978; *L'archivio Camuccini: inventario*, a cura di I. Ceccopieri, Roma 1990; F. Ceccopieri Maruffi, *Il soggiorno romano di John Gibson e i suoi rapporti artistici con Vincenzo Camuccini*, in "Strenna dei romanisti", 54, Roma 1993, pp. 63-72; P. Salvi, *Vincenzo Camuccini: disegni d'anatomia presso il vero*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, pp. 103-158; G.L. Mellini, *Per Vincenzo Camuccini*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, pp. 159-168; *Camuccini, Finelli, Bienaimé: protagonisti del Classicismo a Roma nell'Ottocento*, a cura di F. Antonacci e G.C. de Feo, catalogo della mostra (Roma, Galleria Francesca Antonacci, 15 maggio - 5 luglio 2003), Roma 2003; L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Roma 2005; F. Giacomini, *"Per reale vantaggio delle arti e della storia": Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma 2007; C. Omodeo, *Vincenzo Camuccini, Pietro Herzog e due ritratti inediti del marchese Tommaso Gargallo di Castel Lentini*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", N.S. 21.2007(2008), pp. 83-96; A. Imbellone, *Vincenzo Camuccini*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, a cura di F. Leone e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti, 21 marzo - 15 giugno 2009), Cinisello Balsamo 2009, pp. 171-172; C. Omodeo, *Le peintre romain Vincenzo Camuccini (1771-1844)*, tesi di dottorato, 3 voll., Université Paris-Sorbonne 2011; *Ibid.*, *Copier, apprendre et vendre dans l'atelier Vincenzo Camuccini à Rome 1800-1840*, in *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris (1780-1863)*, a cura di F. Nerlich e A. Bonnet, atti del convegno di studi (Tours, Université François-Rabelais, 16-17 giugno 2011), Tours 2013, pp. 191-204; M. D'Amicis, *Vincenzo Camuccini (1771-1844): protagonista della cultura accademica tra Sette e Ottocento*, tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma 2019.

³ Su Pietro Camuccini, si vedano: F. Giacomini, *Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela*, in *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, a cura di P. D'Alconzo, atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli, Aula Magna "Partenone" e Auditorium del Museo Nazionale di Capodimonte, 18-20 aprile 2007), Napoli 2007, pp. 171-181; P.L. Poddu, *I disegni Lanciani di Pietro Camuccini. Appunti su un artista, mercante e collezionista tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento*, in *Antico città e architettura II. Dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2015, pp. 269-288; E. Debenedetti, *Giuseppe Valadier e Pietro Camuccini in San Pietro*, in *Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti. I*, Roma 2020, pp. 271-278; P.L. Poddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day, artisti e mercanti di quadri nella Roma di fine Settecento*, Roma 2020; *Ibid.*, *Old Masters from Rome to London. Alexander Day and Pietro Camuccini*, in *Old Masters Worldwide*, a cura di S. Avery-Quash e B. Pezzini, Londra 2020, pp. 55-68.

⁴ Sulla formazione dell'artista, si vedano almeno: M. Pupillo, *Per gli esordi di Vincenzo Camuccini: "Roma che solleva le tre arti sorelle" incisa da Tommaso Piroli*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", XXVIII, Nuova Serie, Roma 2014, pp. 71-82; M. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica*, in *Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti. I*, Roma 2020, pp. 181-208.

⁵ P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, cit.,

¹ Another description of Camuccini is reported by F. Hayez in *Le mie memorie*, edited by F. Mazzocca, Vicenza 1995, pp. 80-81: "The person of Cav. Camuccini was rather dignified, his face was open, he was sweet in speaking, or rather perhaps too mellifluous. He never spoke ill of anyone; he was afraid of being surpassed in art; he did good to some in order to harm others who perhaps he feared might surpass him."

² On the artist, see as a minimum: P. E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, Rome 1845; C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Rome 1875; V. Mariani, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, in "Il Messaggero", 73, Rome 1926, s.p.; F. Pfister, *Disegni di Vincenzo Camuccini*, in "Bollettino d'Arte", vol. VIII, Rome 1928, pp. 21-30; U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in "The Art Bulletin", 60, 1979, pp. 297-320; *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, edited by G. Piantoni De Angelis, exhibition catalogue (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 October - 31 December 1978), Rome 1978; *L'archivio Camuccini: inventario*, edited by I. Ceccopieri, Rome 1990; F. Ceccopieri Maruffi, *Il soggiorno romano di John Gibson e i suoi rapporti artistici con Vincenzo Camuccini*, in "Strenna dei romanisti", 54, Rome 1993, pp. 63-72; P. Salvi, *Vincenzo Camuccini: disegni d'anatomia presso il vero*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, pp. 103-158; G.L. Mellini, *Per Vincenzo Camuccini*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, pp. 159-168; *Camuccini, Finelli, Bienaimé: protagonisti del Classicismo a Roma nell'Ottocento*, edited by F. Antonacci e G.C. de Feo, exhibition catalogue (Rome, Galleria Francesca Antonacci, 15 May - 5 July 2003), Rome 2003; L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Rome 2005; F. Giacomini, *"Per reale vantaggio delle arti e della storia": Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Rome 2007; C. Omodeo, *Vincenzo Camuccini, Pietro Herzog e due ritratti inediti del marchese Tommaso Gargallo di Castel Lentini*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", N.S. 21.2007(2008), pp. 83-96; A. Imbellone, *Vincenzo Camuccini*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, edited by F. Leone e F. Mazzocca, exhibition catalogue (Faenza, Palazzo Milzetti, 21 March - 15 June 2009), Cinisello Balsamo 2009, pp. 171-172; C. Omodeo, *Le peintre romain Vincenzo Camuccini (1771-1844)*, PhD thesis, 3 vols., Université Paris-Sorbonne 2011; *Ibid.*, *Copier, apprendre et vendre dans l'atelier Vincenzo Camuccini à Rome 1800-1840*, in *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris (1780-1863)*, edited by F. Nerlich and A. Bonnet, proceedings of the study convention (Tours, Université François-Rabelais, 16-17 June 2011), Tours 2013, pp. 191-204; M. D'Amicis, *Vincenzo Camuccini (1771-1844): protagonista della cultura accademica tra Sette e Ottocento*, PhD thesis, La Sapienza University, Rome 2019.

³ On Pietro Camuccini, see: F. Giacomini, *Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela*, in *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, edited by P. D'Alconzo, proceedings of the National Study Convention (Naples, Aula Magna "Partenone" and Auditorium of the National Museum of Capodimonte, 18-20 April 2007), Naples 2007, pp. 171-181; P.L. Poddu, *I disegni Lanciani di Pietro Camuccini. Appunti su un artista, mercante e collezionista tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento*, in *Antico città e architettura II. Dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, edited by E. Debenedetti, Rome 2015, pp. 269-288; E. Debenedetti, *Giuseppe Valadier e Pietro Camuccini in San Pietro*, in *Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti. I*, Rome 2020, pp. 271-278; P.L. Poddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day, artisti e mercanti di quadri nella Roma di fine Settecento*, Rome 2020; *Ibid.*, *Old Masters from Rome to London. Alexander Day and Pietro Camuccini*, in *Old Masters Worldwide*, edited by S. Avery-Quash and B. Pezzini, London 2020, pp. 55-68.

⁴ On the artist's training, see as a minimum: M. Pupillo, *Per gli esordi di Vincenzo Camuccini: "Roma che solleva le tre arti sorelle" incisa da Tommaso Piroli*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", XXVIII, Nuova Serie, Rome 2014, pp. 71-82; M. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo*

p. 5; C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, cit., p. 7.

⁶ La notizia autobiografica la si ricava da una lettera di Camuccini spedita il 20 maggio 1835 al marchese Gherardo Bevilacqua Aldobrandini: "Onde, siccome ha creato chi in un giornale tedesco mi ha pubblicato di genovese origine, così eziando si è ingannato attribuendomi per maestro il Corvi; il quale altro per me non fece, che darmi ad imprestito quattro o cinque accademie da lui disegnate che il mio fratello geloso della morale mia educazione mi fece copiare piuttosto che inviarmi allo studio del nudo". Cfr. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica*, cit., p. 183. Una delle accademie di Corvi menzionate nella lettera potrebbe essere la sanguigna raffigurante il *Nudo semi reclinato da tergo* (Milano, Accademia di Brera), la cui copia di Camuccini, eseguita con la medesima tecnica, si conserva a Roma presso gli eredi dell'artista.

⁷ Il ricorso frequente alle stampe di traduzione si inquadra perfettamente con il lungo esercizio domestico condotto da Camuccini sotto la guida del fratello Pietro, per il quale egli si serve di cataloghi illustrati e specifici, come quello dedicato al costume antico da André-Corneille Lens, *Le Costume ou Essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments* edito a Liegi nel 1776. Si veda, a riguardo M. D'Amicis, *Vincenzo Camuccini e André-Corneille Lens: lo studio del costume antico nella formazione del pittore romano*, in *In Corso d'Opera 3. Ricerche dei dottorandi di storia dell'arte della Sapienza*, a cura di A. Bertuzzi, G. Pollino, M. Rossi, atti del convegno (Roma, Museo Laboratorio Arte Contemporanea La Sapienza / Palazzo Corsini, 12-13 aprile 2018), Roma 2019, pp. 267-274.

⁸ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, cit., p. 19. La stessa testimonianza è presente pure in P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, cit., p. 8.

⁹ Questo aspetto dell'attività di Camuccini è approfondito in P. Salvi, *Vincenzo Camuccini: disegni d'anatomia presso il vero*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, pp. 103-158.

¹⁰ Sull'attività romana di Angelika Kauffmann e del proprio atelier, si veda almeno *Angelika Kauffmann 1741-1807 "Eine Dichterin mit dem Pinsel"*, a cura di B. Baumgärtel, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstmuseum; Monaco, Haus der Kunst; Coira, Bündner Kunstmuseum), Düsseldorf 1998.

¹¹ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, cit., pp. 28-29.

¹² "Nell'accademia o radunanza degli Artisti nella casa del Piroli [...] convenivano tutte le domeniche. Ogni artista portava seco in disegno un soggetto obbligato. Si esponevano i disegni, e qual fosse giudicato migliore veniva deciso dal Piroli. Il primo argomento che si tolsero a trattare fu Roma che solleva le tre arti sorelle. Tutti concordemente aggiudicarono il primo luogo al modo con che lo ebbe trattato Vincenzo Camuccini allora giovinetto, sì pel lato della composizione, e sì pel lato del disegno. Oltre gli amici del Piroli intervenivano Benvenuti, Vicar [sic!], Woogdt, Humbert, ed altri". L. Cardinali, *Necrologia di Tommaso Piroli, intagliatore in rame*, Roma 1824. Sul disegno di Camuccini, cfr. M. Pupillo, *Per gli esordi di Vincenzo Camuccini: "Roma che solleva le tre arti sorelle" incisa da Tommaso Piroli*, cit.

¹³ "[Tommaso Conca] istituì una scuola del nudo, la sera nella sua casa nel quartier Vaticano, a beneficio di coloro che trovavansi, troppo distanti dal Campidoglio, ove era la pubblica, con questo esercizio imitò l'esempio de' Carracci. In seguito per le politiche vicende, essendo mancata quella dell'Accad. di Francia (in allora di contro il Palazzo Doria al corso), di cui molti profittavano. Il buon esempio fu seguito da un tal Abate Conti; e questa frequentarono Camuccini e Benvenuti, con molti altri giovani, che in seguito si distinsero". Il brano è riportato in un manoscritto di Arcangelo Missirini, riportato in S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico de' Pensieri a Madonnero*, in "Storia dell'Arte", 29/31, Roma 1977, p. 178, nota 8.

¹⁴ Sull'argomento si vedano: S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico de' Pensieri a Madonnero*, cit., pp. 175-186; A. Ottani Cavina, *Felice Giani e la cultura di fine secolo*, Milano 1999, vol. I, pp. 34-47; S. Medde, "I più bravi giovani di Roma (...) che

Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica, in *Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti. I*, Roma 2020, pp. 181-208.

⁵ P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, op. cit., p. 5; C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, op. cit., p. 7.

⁶ This autobiographical information comes from a letter sent by Camuccini on 20 May 1835 to the Marquis Gherardo Bevilacqua Aldobrandini: "So, since he had created someone who published me in a German newspaper as being of Genoese origin, so he deceived himself by attributing Corvi as my teacher; who for me did nothing but lend me four or five studies drawn by him which my brother, jealous of my moral education, made me copy rather than sending me to study the nude." See D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica*, op. cit., p. 183. One of the studies by Corvi mentioned in the letter could be the red chalk drawing depicting a *Nude, Semi-Reclining, From Rear* (Milan, Accademia di Brera), Camuccini's copy of which, using the same technique, is kept in Rome by the artist's heirs.

⁷ The frequent use of printed reproductions fits perfectly with the long domestic practice conducted by Camuccini under the guidance of his brother Pietro, for which he used illustrated and specific catalogues, such as the one dedicated to ancient costume by André-Corneille Lens, *Le Costume ou Essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments* published in Liège in 1776. See, in this regard, M. D'Amicis, *Vincenzo Camuccini e André-Corneille Lens: lo studio del costume antico nella formazione del pittore romano*, in *In Corso d'Opera 3. Ricerche dei dottorandi di storia dell'arte della Sapienza*, edited by A. Bertuzzi, G. Pollino, M. Rossi, proceedings of the convention (Roma, Museo Laboratorio Arte Contemporanea La Sapienza / Palazzo Corsini, 12-13 April 2018), Roma 2019, pp. 267-274.

⁸ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, op. cit., p. 19. The same testimony is also present in P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, op. cit., p. 8.

⁹ This aspect of Camuccini's activity is detailed in P. Salvi, *Vincenzo Camuccini: disegni d'anatomia presso il vero*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, pp. 103-158.

¹⁰ On the Roman activities of Angelika Kauffmann and her atelier, see as a minimum *Angelika Kauffmann 1741-1807 "Eine Dichterin mit dem Pinsel"*, edited by B. Baumgärtel, exhibition catalogue (Düsseldorf, Kunstmuseum; Munich, Haus der Kunst; Coira, Bündner Kunstmuseum), Düsseldorf 1998.

¹¹ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, op. cit., pp. 28-29.

¹² "At the academy or gathering of artists in Piroli's house [...] they met every Sunday. Each artist brought with him an obligatory subject as a drawing. The drawings were exhibited, and which was judged best was decided by Piroli. The first topic they took up was Rome raising the three sister arts. All unanimously awarded the first place to the way in which Vincenzo Camuccini, then a young man, had treated both the composition, and the drawing. In addition to Piroli's friends, Benvenuti, Vicar [sic!], Woogdt, Humbert, and others intervened." L. Cardinali, *Necrologia di Tommaso Piroli, intagliatore in rame*, Rome 1824. On the drawing by Camuccini, see M. Pupillo, *Per gli esordi di Vincenzo Camuccini: "Roma che solleva le tre arti sorelle" incisa da Tommaso Piroli*, op. cit.

¹³ "[Tommaso Conca] set up an evening life-drawing class at his home in the Vatican district, for the benefit of those who were too far from the Capitol, where the public was, and in this he imitated the example of the Carracci. Later, due to political events, that of the Academy of France (at the time Palazzo Doria in Via del Corso), which many profited from, was closed. The good example was followed by a certain Abbot Conti; and this was attended by Camuccini and Benvenuti, with many other young

intendono l'arte come si deve". Lo stato degli studi sull'Accademia della Pace, in *Architetti e ingegneri a confronto: l'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, I., a cura di E. Debenedetti, "Studi sul Settecento Romano", Roma 2006, pp. 75-87; F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi. Ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, cit., pp. 19-51.

¹⁵ A riguardo, si vedano: P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, Roma 1845, p. 7; M. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica*, cit., pp. 184-185.

¹⁶ Anche su questo fronte è il fratello Pietro a incoraggiarlo, come documenta una sua lettera inviata da Londra il 10 ottobre 1800: "continua ti prego con tutto l'impegno la *Storia Romana*, questo dev'essere il tuo scopo". Cfr. La lettera è conservata presso l'Archivio Camuccini custodito dagli eredi dell'artista. Cfr. G. Piantoni De Angelis, in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, cit., p. 104.

¹⁷ Le numerose derivazioni delle due opere si trovano elencate in U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, cit., pp. 314-315.

¹⁸ F. Hayez, *Le mie memorie*, cit., p. 80.

¹⁹ G. Piantoni De Angelis, in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, cit., p. 104.

²⁰ *Nouvelles de Rome*, in *Correspondance de l'Académie de France*, vol. XVI, Paris 1796, pp. 472-473.

²¹ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, cit., p. 41.

²² *Ibid.*, cit., p. 46; F. Leone, scheda in *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005 - 12 febbraio 2006), Milano 2005, pp. 229-230, n. II.2.

²³ U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, cit., pp. 299-300; S. Susinno, *La scuola, il mercato, il cantiere: occasioni di far pittura nella Roma di primo Ottocento*, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, a cura di R. Barilli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 febbraio - 3 maggio 1992), Milano 1992, pp. 96-97.

²⁴ *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, cit., pp. 27-33; S. Susinno, *La scuola, il mercato, il cantiere: occasioni di far pittura nella Roma di primo Ottocento*, cit., pp. 96-97.

²⁵ E. di Majo, scheda in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, a cura di N. Spinosa, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte; Caserta, Reggia di Caserta, 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998), Napoli 1997, p. 460, nn. 17.34-35.

²⁶ A riguardo, si veda *Un esempio di neoclassicismo romano a Piacenza: la "Presentazione al tempio" di Vincenzo Camuccini e "La salita al Calvario" di Gaspare Landi*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Piacenza 1983.

²⁷ I due dipinti attualmente si conservano a Parigi nella collezione del conte Jean du Baglioni. Secondo le fonti la decorazione della sala prevedeva nelle pareti la presenza di quattro tele, due delle quali affidate a Camuccini e le restanti a Pietro Benvenuto e a Gaspare Landi. G. Piantoni De Angelis, in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, cit., pp. 45-47, nn. 88-89.

²⁸ Sull'argomento, si veda il bel saggio di F. Giacomini, *L'atelier di Camuccini in via dei Greci*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli, atti delle giornate di studio (Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale delle Scienze, Villa Torlonia, 24-26 giugno 2008), Cinisello Balsamo 2008, pp. 47-57.

²⁹ G. Piantoni De Angelis, in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, cit., pp. 38-39, n. 70.

³⁰ *Ibid.*, cit., pp. 39-42, nn. 74-80. L'opera, il cui soggetto è tratto da Valerio Massimo, fu pagata 3000 ducati. Da questa furono ricavate alcune versioni di formato ridotto per il cav. Fayler (ante 1824) e per la contessa Ostrowska (1832-1833).

³¹ L'opera fu molto apprezzata nell'ambiente romano erudito, nonostante la composizione adottata fosse poco originale, considerata la sua somiglianza con

people, who later distinguished themselves." The passage is reported in a manuscript by Arcangelo Missirini, reported in S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico de' Pensieri a Madonnero*, in "Storia dell'Arte", 29/31, Rome 1977, p. 178, note 8.

¹⁴ On this topic see: S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico de' Pensieri a Madonnero*, op. cit., pp. 175-186; A. Ottani Cavina, *Felice Giani e la cultura di fine secolo*, Milan 1999, vol. I, pp. 34-47; S. Medda, "I più bravi giovani di Roma (...) che intendono l'arte come si deve". Lo stato degli studi sull'Accademia della Pace, in *Architetti e ingegneri a confronto: l'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, I., edited by E. Debenedetti, "Studi sul Settecento Romano", Rome 2006, pp. 75-87; F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi. Ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, op. cit., pp. 19-51.

¹⁵ In this regard, see: P. E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, Rome 1845, p. 7; M. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica*, op. cit., pp. 184-185.

¹⁶ Also on this front it was his brother Pietro who encouraged him, as documented by a letter sent from London on 10 October 1800: "Please continue Roman History with all your commitment, this must be your goal." See the letter kept in the Camuccini Archive by the artist's heirs. See G. Piantoni De Angelis, in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, op. cit., p. 104.

¹⁷ The numerous derivations of the two works are listed in U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, op. cit., pp. 314-315.

¹⁸ F. Hayez, *Le mie memorie*, op. cit., p. 80.

¹⁹ G. Piantoni De Angelis, in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, op. cit., p. 104.

²⁰ *Nouvelles de Rome*, in *Correspondance de l'Académie de France*, vol. XVI, Paris 1796, pp. 472-473.

²¹ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, op. cit., p. 41.

²² *Ibid.*, op. cit., p. 46; F. Leone, entry in *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, edited by F. Mazzocca, exhibition catalogue (Genoa, Palazzo Ducale, 21 October 2005 - 12 February 2006), Milan 2005, pp. 229-230, no. II.2.

²³ U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, op. cit., pp. 299-300; S. Susinno, *La scuola, il mercato, il cantiere: occasioni di far pittura nella Roma di primo Ottocento*, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, edited by R. Barilli, exhibition catalogue (Milan, Palazzo Reale, 20 February - 3 May 1992), Milan 1992, pp. 96-97.

²⁴ *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, op. cit., pp. 27-33; S. Susinno, *La scuola, il mercato, il cantiere: occasioni di far pittura nella Roma di primo Ottocento*, op. cit., pp. 96-97.

²⁵ E. di Majo, entry in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, edited by N. Spinosa, exhibition catalogue (Naples, Museo di Capodimonte; Caserta, Reggia di Caserta, 25 October 1997 - 26 April 1998), Naples 1997, p. 460, nos. 17.34-35.

²⁶ In this regard, see *Un esempio di neoclassicismo romano a Piacenza: la "Presentazione al tempio" di Vincenzo Camuccini e "La salita al Calvario" di Gaspare Landi*, edited by P. Ceschi Lavagetto, Piacenza 1983.

²⁷ The two paintings are currently kept in Paris in the collection of Count Jean du Baglioni. According to the sources, the decoration of the room included four paintings on the walls, two of which were entrusted to Camuccini and the remaining ones to Pietro Benvenuto and Gaspare Landi. G. Piantoni De Angelis, in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, op. cit., pp. 45-47, nos. 88-89.

²⁸ On this topic see: the fine essay by F. Giacomini, *L'atelier di Camuccini in via dei Greci*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, edited by G. Capitelli and C. Mazzarelli, records of the study days (Rome, Biblioteca dell'Accademia Nazionale delle Scienze, Villa Torlonia, 24-26 June 2008), Cinisello Balsamo 2008, pp. 47-57.

l'omonimo affresco di Raffaello alla Farnesina. Il cartone preparatorio, documentato nello studio dell'artista fino al 1833, fu venduto in seguito da Camuccini al principe ereditario di Russia per 800 scudi. Ibid., cit., pp. 42-43, n. 81.

³² Le tele, di proprietà del Museo di Capodimonte di Napoli, sono in deposito a Roma nel Palazzo Montecitorio. Ibid., cit., pp. 47-49, nn. 90-91.

³³ Ibid., cit., pp. 44, 50-51, nn. 85, 94.

³⁴ Sull'argomento, si veda F. Giacomini, *"Per reale vantaggio delle arti e della storia": Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, cit.

³⁵ Sull'argomento, si veda C. Omodeo, *Vincenzo Camuccini litografo. Leone XII e la commissione de I Fatti Principali della vita di N.S. Gesù Cristo (1825-1829)*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, cit., pp. 69-77.

³⁶ D. Cialoni, *La fortuna calcografia del Giudizio Universale di Michelangelo e la vicenda della copia in disegno di Tommaso Minardi*, in *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, a cura di S. Susinno, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 ottobre 1982 - 9 gennaio 1983), Roma 1982, pp. 17-32.

³⁷ Il dipinto (Glasgow, Art Gallery), ha come fonte Plutarco e l'interpretazione moraleggiante che del tema fornisce Charles Rollin nella sua *Histoire Romaine*. Fra i precedenti pittorici di analogo soggetto tenuti presenti da Camuccini durante l'elaborazione del quadri si annoverano quelli di Nicolas Guy Brenet (1785), Louis Gauffier (1791) e Anne-Louis Girodet-Trioson (1791-1792). G. Piantoni De Angelis, in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, cit., pp. 62-63, n. 134.

³⁸ Sul dipinto, si veda F. Leone, scheda in *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005 - 12 febbraio 2006), Milano 2005, pp. 71, 230-231, n. II.3.

³⁹ Sul dipinto, si veda F. Giacomini, schede in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna – Capitale delle Arti*, a cura di L. Barroero e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Scuderie del Quirinale, 7 marzo - 29 giugno 2003), Milano 2003, p. 457, n. IX.2.7.

⁴⁰ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, pp. 198-199.

⁴¹ Il ritratto (olio su tela, 99 x 78 cm; Roma, collezione privata) è stato eseguito poco dopo la nomina di Thorvaldsen a membro dell'Accademia di San Luca (aprile 1808), quando Camuccini rivestiva la carica di Principe dell'istituzione romana. In segno di riconoscenza lo scultore danese realizzò due anni più tardi il busto-ritratto del pittore romano (marmo, 56,2 cm; Copenhagen, Thorvaldsen Museum). Cfr. F. Giacomini, schede in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna – Capitale delle Arti*, cit., pp. 300-301, nn. II.1 e II.2.

⁴² Per il dipinto (olio su tela, 137 x 113,5 cm) conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Inv. 1261), si veda I. Sgarbozza, scheda in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna – Capitale delle Arti*, cit., p. 175, n. VI.1.

⁴³ Cfr. L. Martorelli, *La storia in sembianze di ritratto. Il restauro del dipinto della duchessa di Floridiana di Vincenzo Camuccini*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, cit., pp. 59-67.

²⁹ G. Piantoni De Angelis, in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, op. cit., pp. 38-39, no. 70.

³⁰ Ibid., op. cit., pp. 39-42, nos. 74-80. The work, whose subject is taken from Valerius Maximus, cost 3,000 ducats. From it were obtained some versions of reduced format for the cav. Fayer (before 1824) and for Countess Ostrowska (1832-1833).

³¹ The work was highly appreciated in the erudite Roman environment, despite the composition adopted not being very original, given its resemblance to the homonymous fresco by Raphael at the Farnesina. The preparatory cartoon, documented in the artist's studio until 1833, was later sold by Camuccini to the Crown Prince of Russia for 800 scudi. Ibid., op. cit., pp. 42-43, no. 81.

³² The canvases, owned by the Capodimonte Museum in Naples, are in storage in Rome in Palazzo Montecitorio. Ibid., op. cit., pp. 47-49, nos. 90-91.

³³ Ibid., op. cit., pp. 44, 50-51, nos. 85, 94.

³⁴ On this topic see: F. Giacomini, *"Per reale vantaggio delle arti e della storia": Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, op. cit.

³⁵ On this topic see: C. Omodeo, *Vincenzo Camuccini litografo. Leone XII e la commissione de I Fatti Principali della vita di N.S. Gesù Cristo (1825-1829)*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, op. cit., pp. 69-77.

³⁶ D. Cialoni, *La fortuna calcografia del Giudizio Universale di Michelangelo e la vicenda della copia in disegno di Tommaso Minardi*, in *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, edited by S. Susinno, exhibition catalogue (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 October 1982 - 9 January 1983), Rome 1982, pp. 17-32.

³⁷ The painting (Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum), has Plutarch as its source and Charles Rollin's moralizing interpretation of the theme in his *Histoire Romaine*. Among the pictorial precedents of a similar subject kept in mind by Camuccini during the elaboration of the paintings were those of Nicolas Guy Brenet (1785), Louis Gauffier (1791) and Anne-Louis Girodet-Trioson (1791-1792). G. Piantoni De Angelis, in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, op. cit., pp. 62-63, no. 134.

³⁸ On this painting, see F. Leone, entry in *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, edited by F. Mazzocca, exhibition catalogue (Genoa, Palazzo Ducale, 21 October 2005 - 12 February 2006), Milan 2005, pp. 71-230, no. II.2.

³⁹ On the painting, see F. Giacomini, entries in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna – Capitale delle Arti*, edited by L. Barroero and F. Mazzocca, exhibition catalogue (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Scuderie del Quirinale, 7 March - 29 June 2003), Milan 2003, p. 457, no. IX.2.7.

⁴⁰ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, pp. 198-199.

⁴¹ The portrait (oil on canvas, 99 x 78 cm; Rome, private collection) was executed shortly after Thorvaldsen's appointment as a member of the Academy of San Luca (April 1808), when Camuccini held the position of Prince of the Roman institution. As a sign of gratitude, the Danish sculptor created a portrait bust of the Roman painter two years later (marble, 56.2 cm; Copenhagen, Thorvaldsen Museum). See F. Giacomini, entries in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna – Capitale delle Arti*, op. cit., pp. 300-301, nos. II.1 and II.2.

⁴² For this painting (oil on canvas, 137 x 113.5 cm) kept at the Kunsthistorisches Museum of Vienna (Inv. 1261), see I. Sgarbozza, entry in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna – Capitale delle Arti*, op. cit., p. 175, no. VI.1.

⁴³ See L. Martorelli, *La storia in sembianze di ritratto. Il restauro del dipinto della duchessa di Floridiana di Vincenzo Camuccini*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, op. cit., pp. 59-67.

1. DISEGNO MIOLOGICO. AVAMBRACCIO E MANO

1786-1788

sanguigna e matita nera su carta bianca, 284 x 404 mm | red chalk and black pencil on white paper, 284 x 404 mm

2. DISEGNO MIOLOGICO. ZONA DORSALE, SPALLA, BRACCIO, AVAMBRACCIO E MANO

1786-1788

sanguigna, matita nera e carbone su carta bianca, 283 x 418 mm | red chalk and black pencil on white paper, 283 x 418 mm

3. DISEGNO MIOLOGICO. ANCA, COSCIA, GINOCCHIO, GAMBA E PIEDE

1786-1788

sanguigna, matita nera e carbone su carta bianca, 336 x 571 mm | red chalk and black pencil on white paper, 336 x 571 mm

4. DISEGNO MIOLOGICO. COSCIA, GINOCCHIO, GAMBA E PIEDE

1786-1788

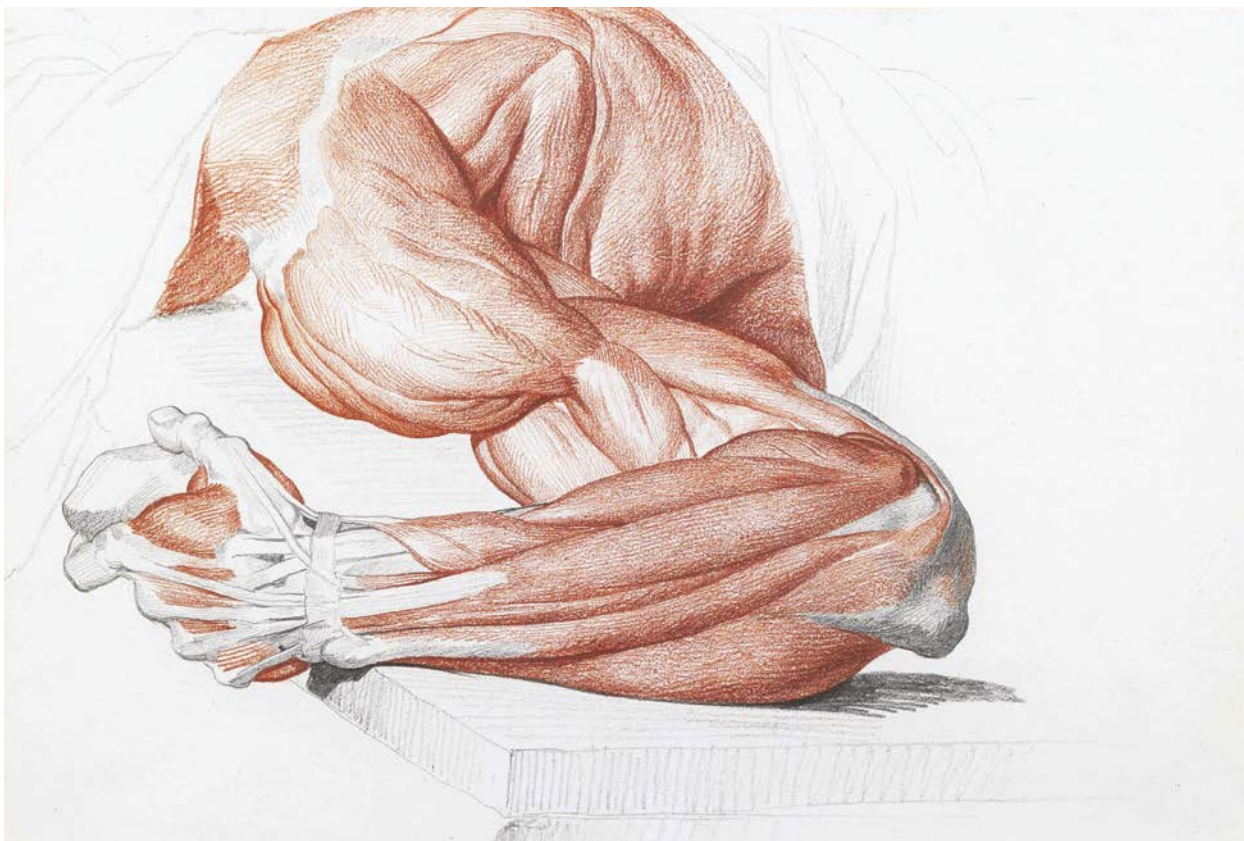
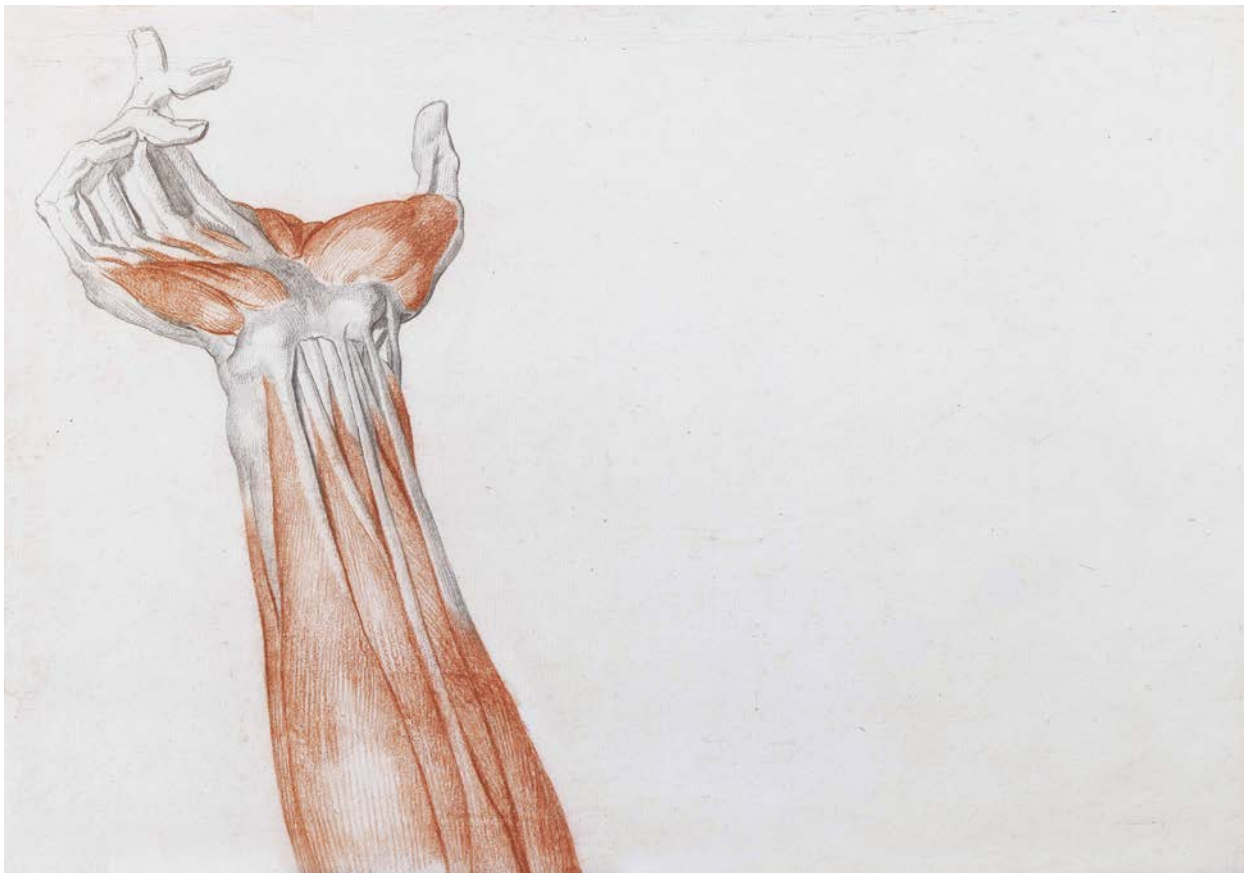
sanguigna, matita nera e carbone su carta bianca, 573 x 348 mm | red chalk and black pencil on white paper, 573 x 348 mm

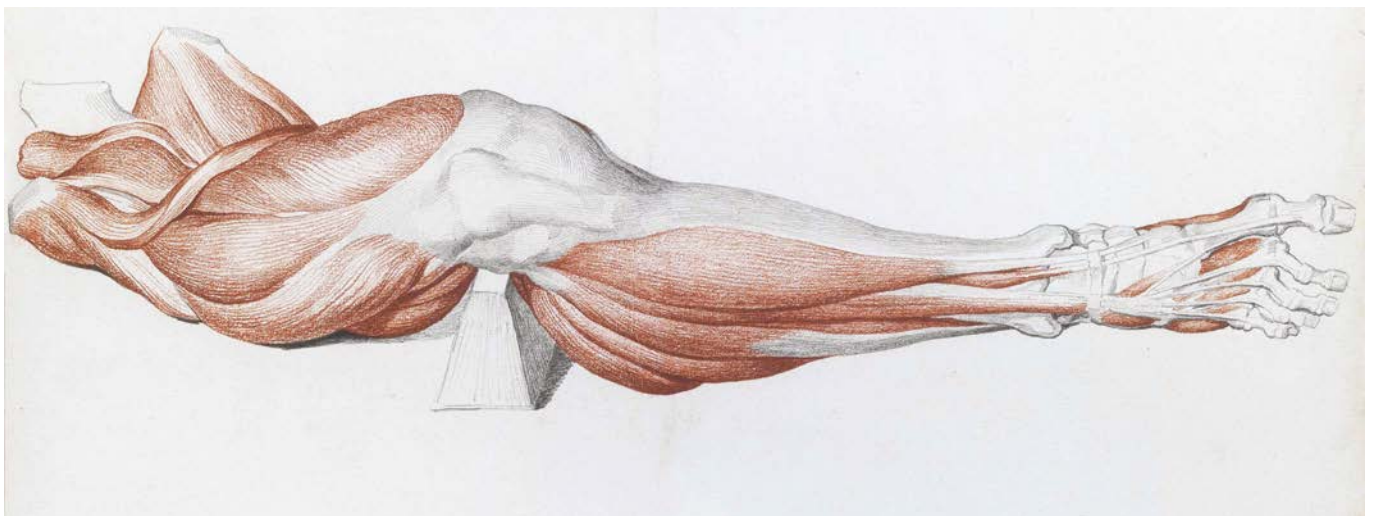
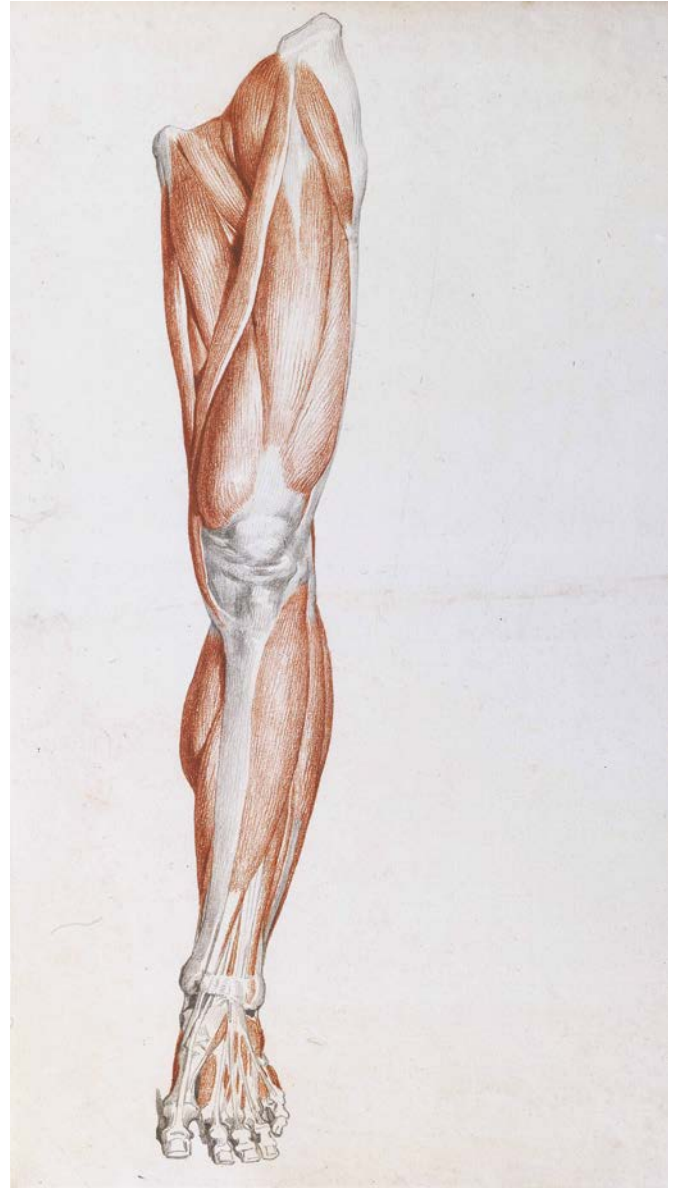
Le quattro tavole qui esposte facevano parte in origine di un album composto da ventisette disegni di anatomia in cui Camuccini aveva raccolto e ordinato gli studi osteologici e miologici da lui condotti tra il 1786 e il 1788, ossia nei primi anni della sua formazione¹. In questo periodo l'artista è infatti solito recarsi di prima mattina all'ospedale di Santo Spirito per studiare dal vero l'anatomia dei cadaveri sezionati. Questa pratica 'quotidiana' è consueta per molti artisti del suo tempo ed è ritenuta preliminare a ogni altro studio artistico sulla figura umana². Rispetto al noto gruppo di disegni anatomici eseguiti da Antonio Canova³ e a quelli confluiti nel *Corso miologico* di Giuseppe Bossi⁴, le tavole di Camuccini si distinguono per una maggiore attenzione allo studio delle possibilità e dei limiti del movimento e alle modifiche che il modellato del corpo umano subisce a seconda delle azioni da lui condotte. Nei lavori più maturi della serie, poi, la resa delle diverse posture anatomiche si arricchisce di una forte componente plastica, derivata dagli studi dal vero condotti nello stesso periodo dall'artista sugli affreschi di Michelangelo in Vaticano. Sono disegni, dunque, che richiamano percorsi a ritroso, che affondano le loro radici nella pratica anatomica rinascimentale, iniziata con Leonardo e Vesalio e confluiti poi nella trattatistica del tempo.

Camuccini raccoglie le tavole nell'*Album* e le raggruppa per regione corporea, indipendentemente dalla data di esecuzione. Questo aspetto emerge in modo chiaro se si osserva la diversa pasta delle sanguigne usate e l'intensità del loro colore. L'influenza esercitata dal coevo studio sulle opere degli antichi maestri consente inoltre di ipotizzare la giusta cronologia dei disegni qui esposti, prodotti dall'artista tra i quindici e i diciassette anni. Di primo periodo sono le vedute della mano e del braccio, mentre quelle del piede e della gamba sono successive e sembrano caratterizzate da una intenzione di maggiore movimento, senza per questo rinunciare al loro carattere 'descrittivo'. Il metodo di osservazione di Camuccini è reso manifesto

The four plates exhibited here were originally part of an album consisting of twenty-seven anatomical drawings in which Camuccini had gathered and sorted the osteological and myological studies he made between 1786 and 1788, that is, in the first years of his training.¹ In this period, the artist usually went to the Santo Spirito hospital early in the morning to study the anatomy of dissected corpses from life. This 'everyday' practice was customary for many artists of his time and was considered preliminary to any other artistic study of the human figure.² Compared to the well-known group of anatomical drawings made by Antonio Canova,³ and to those which ended up in Giuseppe Bossi's "Myological Course" [*Corso Miologico*],⁴ Camuccini's plates pay greater attention to studying the possibilities and limits of movement and to the changes which the modelling of the human body undergoes depending on the actions being carried out. Then, in the more mature works of the series, the rendering of the various anatomical postures is enriched with a strong plastic component, derived from the real life studies conducted in the same period by the artist on Michelangelo's frescoes at the Vatican. These are drawings, therefore, which look back, whose roots lie in the Renaissance anatomical practices begun by Leonardo and Vesalius and subsequently incorporated in the treatises of the time.

Camuccini collected the plates in his *Album* and grouped them by body region, regardless of the date of execution. This aspect emerges clearly if we examine the consistencies of the different kinds of red chalk used and the intensity of their colour. The influence exerted by the contemporaneous study on the works of the Old Masters also allows us to hypothesize a correct chronology for the drawings exhibited here, which were produced by the artist between the ages of fifteen and seventeen. The images of the hand and arm are from earlier on, while those of the foot and leg are later and seem to be characterized by an intention of greater movement, without ignoring their





nella seconda tavola dedicata allo studio di torsione dell'arto superiore, dove il ripiegamento dei singoli segmenti muscolari manifesta la complessa morfologia miologica dall'innesto dell'arto nel tronco fino alla mano⁵. Il peculiare plasticismo anatomico di Camuccini è esemplificato nella terza tavola con la veduta in scorcio dell'arto inferiore destro atteggiato con l'ausilio di un cuneo che solleva il ginocchio: ciò determina un rapporto tra i vari segmenti simile a quello del disegno precedente, "ovviamente proporzionato alla differente mobilità dell'arto specializzato nella funzione del sostegno piuttosto che in quello della presa"⁶. Allo stesso momento di ricerca risale anche l'ultima tavola raffigurante la veduta anteriore sinistra dell'arto inferiore dall'anca al piede.

'descriptive' character. Camuccini's method of observation becomes clear in the second plate dedicated to the study of torsion in the upper limb, where the folding of the individual muscle segments shows the complex myological morphology from the way the limb joins the trunk down as far as the hand.⁵ Camuccini's particular anatomical plasticism is exemplified in the third plate with a foreshortened view of the right lower limb posed with the aid of a wedge which has raised the knee: this determined a relationship between the various segments similar to that of the previous drawing, "obviously proportionate to the different mobility of the limb specializing in the function of support rather than in that of gripping."⁶ The last plate depicting the left anterior view of the lower limb from the hip to the foot also dates to the same period of research.

¹ Nel volume (698 x 530 mm), rilegato in pelle, i fogli erano applicati sul recto delle pagine. Il dorso riporta la dicitura: *DISEGNI D'ANATOM PRESSO IL VERO*.

² Il biografo Carlo Falconieri annota come al tempo degli studi condotti sull'antico, "riconoscendo che senza studio di anatomia, non vi può essere sapienza di disegno da valere gran fatto, [Camuccini] curò di risicare vieppiù il tempo, onde consacrarvi parecchie ore il dì, recandosi all'ospedale di Santo Spirito a disegnare il cadavere preparato dal coltello del cirusico; senza il quale tirocinio il pittore e lo statuario fanno figure vacillanti, come fabbriche senza fondamenta. Volsesi dapprima all'osteologia, e poscia alla miologia, onde conoscere non solo la forma dei muscoli, ma la ragione dei movimenti, l'azione e il riposo dei muscoli, dei tendini e la maggior appariscenza delle vene". Cfr. C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, p. 18.

³ M. Pantaleoni, *Disegni anatomici di Antonio Canova*, Roma 1949.

⁴ P. Salvi, *Giuseppe Bossi: il Corso miologico dell'Accademia di Brera*, in "Labyrinthos", XVII, 33/34, 1998, pp. 175-215.

⁵ La posa ricorda lo studio analogo condotto da Michelangelo per il braccio sinistro della *Notte* conservato al British Museum di Londra. Cfr. P. Salvi, *Vincenzo Camuccini: disegni d'anatomia presso il vero*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, p. 109.

⁶ Ibid., cit., p. 110.

¹ In the leather-bound volume (698 x 530 mm), the sheets were affixed to the front of the pages. The spine bears the words: *DISEGNI D'ANATOM PRESSO IL VERO*. ["ANATOMY DRAWINGS FROM LIFE"].

² His biographer Carlo Falconieri noted that at the time of the studies carried out in the old way, "recognizing that without the study of anatomy, there can be no knowledge of drawing that is worth much, [Camuccini] took care to dedicate more and more time to it, in effect devoting several hours each day, going to the Santo Spirito hospital to draw the corpses prepared by the surgeon's knife; without which training the painter and the sculptor make wavering figures, like buildings without foundations. He first addressed osteology, and then myology, in order to know not only the shape of the muscles, but the explanation of the movements, the action and state of rest of the muscles, tendons and the greater visibility of the veins." See C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Rome 1875, p. 18.

³ M. Pantaleoni, *Disegni anatomici di Antonio Canova*, Rome 1949.

⁴ P. Salvi, *Giuseppe Bossi: il Corso miologico dell'Accademia di Brera*, in "Labyrinthos", XVII, 33/34, 1998, pp. 175-215.

⁵ The pose recalls the similar study made by Michelangelo for the left arm of *Night* kept at the British Museum in London. See P. Salvi, *Vincenzo Camuccini: disegni d'anatomia presso il vero*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, p. 109.

⁶ Ibid., op. cit., p. 110.

5. STUDI DI PIEDE (dalla STATUA DI JUNO SOSPITA dei MUSEI VATICANI)

1787-1789

matita su carta ocre, 219 x 409 mm | pencil on ochre paper, 219 x 409 mm

6. FIGURA DI DANNATO (dal GIUDIZIO UNIVERSALE di MICHELANGELO)

1787-1789

matita su carta, 728 x 494 mm | pencil on paper, 728 x 494 mm

7. ALCEO, CORINNA, PETRARCA, ANACREONTE E SAFFO (dal PARNASO di RAFFAELLO)

1787-1789

matita e inchiostro bruno acquerellato su carta, 151 x 136 cm | pencil and watercolour on paper, 151 x 136 cm

8. TRE APOSTOLI (dalla TRASFIGURAZIONE di RAFFAELLO)

1787-1789

matita su carta, 760 x 1000 mm | pencil on paper, 760 x 1000 mm

9. TESTA DI SIGNIFERO (da LA BATTAGLIA DI COSTANTINO di GIULIO ROMANO)

1787-1789

matita su carta, 248 x 273 mm | pencil on paper, 248 x 273 mm

10. LA LUPA CAPITOLINA (dal RITROVAMENTO DI ROMOLO E REMO di RUBENS)

1787-1789

olio su tela, 86 x 86 cm | oil on canvas, 86 x 86 cm

Nel 1787 Camuccini affianca allo studio anatomico dal vero quello condotto sulle opere antiche e dei maestri del Cinque e Seicento italiano. Fino a questo momento l'artista si è limitato a studiare tali testimonianze nell'isolamento della propria abitazione copiandole attraverso i numerosi cataloghi illustrati e le stampe di traduzione procurategli dal fratello Pietro. Così "per apprendere il comporre, egli disegnava a contorno composizioni di Raffaello, di Domenichino e di Nicolò Possino e d'altri sommi, non solo dai loro grandi originali, ma da quante buone stampe gli venivano per mano: [...] e questo esercizio faceva per ben conoscere da quali linee risultava quella ammirabile armonia, da essa ottenuta nella disposizione delle figure e nel modo di aggrupparle, specialmente nei soggetti della storia antica"¹. Il giovane Vincenzo, tuttavia, si spinge presto a cogliere gli esiti più innovativi presenti nel panorama del neoclassicismo romano dell'epoca. A stimolarlo è soprattutto l'interpretazione letteraria e sentimentale proposta dal pittore e archeologo scozzese Gavin Hamilton. Ma determinante per la sua formazione rimane il fratello Pietro che, per i suoi interessi antiquari e per la sua attività di collezionista e mercante d'arte, è in contatto con il variegato ambiente culturale della capitale che, a partire dal 1781, gravita intorno all'*atelier* della pittrice Angelika Kauffmann, il cui salotto è frequentato da artisti e letterati quali Antonio Canova, Vincenzo Monti, Goethe e collezionisti come Thomas Jenkins e Lord Bristol.

In 1787, Camuccini added to his anatomical studies from life others conducted on earlier works and the Italian masters of the sixteenth and seventeenth centuries. Up to this point, the artist had limited himself to studying these testimonies in the isolation of his own home, copying them from the numerous illustrated catalogues and printed reproductions procured for him by his brother Pietro. Thus "to learn how to compose, he traced compositions by Raphael, Domenichino and Nicolò Possino [Nicholas Poussin, t/n] and others, not only from the large originals, but from as many good prints as came his way: [...] And this exercise made it clear from which lines that admirable harmony came, obtained in the arrangement of the figures and in the way of grouping them, especially in the subjects from ancient history."¹ However, the young Vincenzo soon ventured further to grasp the most innovative results present in the contemporary panorama of Roman Neoclassicism. It was above all the literary and sentimental interpretation proposed by the Scottish painter and archaeologist Gavin Hamilton which stimulated him. However, his brother Pietro remained decisive for his education given that, thanks to his antiquarian interests and his activities as a collector and art dealer, he was in contact with the varied cultural environment of the capital which, starting from 1781, gravitated around the atelier of the painter Angelika Kauffmann, whose salon was frequented by such artists and writers as Antonio Canova, Vincenzo Monti, and Goethe,







È proprio grazie a questa cerchia di amatori e cultori d'arte che Vincenzo si dedica in questi anni all'esecuzione di copie a matita o a olio degli antichi maestri. Nel contempo, l'amicizia e la collaborazione con l'archeologo Ennio Quirino Visconti lo stimola a approfondire, con rigore storico-critico, desunto dalle teorie di Winckelmann, la conoscenza della statuaria classica di cui esegue studi dal vero dagli esemplari conservati nei Musei Vaticani e Capitolini. Tale esercizio impegna l'artista per lungo tempo e lo porta a studiare principalmente la squadratura dei panneggi e la resa plastica del modellato, da cui attinge in seguito nel definire il carattere 'antico' dei personaggi dei suoi quadri di storia. Ma è soprattutto l'osservazione e la copia dei grandi maestri a impegnarlo, tra il 1787 e il 1789, in un lungo tirocinio che trova riscontro in una nota autografa da lui redatta in tarda età: "Dalli 16 anni alli 18 studia al Vaticano l'Opere di Michelangelo, e quelle di Raffaello, i quali studj non volli mai vendere". Così la formazione culturale di Vincenzo entra nel vivo della problematica neoclassica, in parallelo a quanto avviene per gli artisti stranieri che giungono in questi anni a Roma, e in particolare quelli che frequentano l'Accademia di Francia. Secondo le vie indicate da Winckelmann, Camuccini ricerca il 'Bello' e la 'Grazia' di Raffaello come pure il 'Sublime' di Michelangelo. Il corpus di disegni superstiti annovera un numero straordinario di testimonianze riconducibili alle visite da lui compiute in Vaticano a copiare le opere dei due Maestri. Di particolare interesse sono i fogli desunti dagli affreschi di Raffaello nelle stanze vaticane, che – come noto – sono oggetto di vero e proprio culto da parte degli artisti del periodo. Sempre nell'ambito dei riferimenti raffaelleschi sono le copie in piccolo degli arazzi vaticani e quelli a grandezza naturale della *Trasfigurazione*, il cui linguaggio 'tragico' è fondamentale per la maturazione in Vincenzo dell'ideale classico². Altrettanto importante per la sua formazione è l'osservazione delle espressioni indagata seguendo l'esempio della terribilità sublime di Michelangelo, espressa nei volti dei dannati e dei demoni che affollano la parte inferiore del *Giudizio universale*. Concluse le riflessioni sulle opere di Raffaello e di Michelangelo, Camuccini passa "alla galleria Farnese a studiare la *Galatea* e le altre mirabili pitture dei Carracci, del Domenichino; [ritrae] quell'Ossezzo di Grottaferrata, che vale un mondo, anche volesse paragonarsi a quello della *Trasfigurazione*; e dalla *Comunione di S. Girolamo*, [copia] al vero in un cartone il moribondo santo, che pieno il volto di smisurata ed indicibile pietà, con gli occhi e le tremule labbra sta in atto di ricevere il viatico, con espressioni del volto e movenza del corpo meravigliosissime. Studiò poscia Albani e Guido Reni alla galleria Borghese e la *Caccia di Diana* del Domenichino e più che altro vagheggiò in Campidoglio la *Santa Petronilla* del Guercino, dalla quale soleva egli dire non potersi fare di più nell'arte, togliendosi a considerare la maniera franca, piazzosa, magistrale con cui quel meraviglioso dipinto è condotto"³. Tra i grandi modelli

as well as collectors like Thomas Jenkins and Lord Bristol. It was thanks to this circle of enthusiasts and art lovers that Vincenzo had dedicated himself in recent years to making pencil or oil copies of the Old Masters. At the same time, his friendship and collaboration with the archaeologist Ennio Quirino Visconti inspired him to deepen, with a historical-critical rigour derived from Winckelmann's theories, his knowledge of classical statuary, of which he carried out studies from life from the examples kept at the Vatican and Capitoline Museums. This practice kept the artist busy for a long time and led him to study mainly the patterns of drapery and the plastic rendering of modelling, which he would draw on later in defining the 'ancient' character of the figures in his history paintings. But it was above all the observation and copying of the great masters that engaged him, between 1787 and 1789, in a long apprenticeship which is reflected in an autograph note written by him at a late age: "From the age of 16 to 18 he studied at the Vatican the works of Michelangelo and those of Raphael, which he never wished to sell." Thus Vincenzo's cultural education entered the very heart of the neoclassical set of problems, in parallel with what happened for foreign artists who had come to Rome in recent years, and in particular those who attended the French Academy. Following the roads indicated by Winckelmann, Camuccini sought the 'Beauty' and the 'Grace' of Raphael as well as the 'Sublime' of Michelangelo. The corpus of surviving drawings includes an extraordinary number of testimonies attributable to the visits he made to the Vatican to copy the works of these two masters. Of particular interest are the drawings of frescoes in the Vatican's Raphael Rooms, which – as is well known – were the object of real worship on the part of the artists of that period. Again within the Raphaelesque references are the small copies of the Vatican tapestries and the life-size ones of the *Transfiguration*, whose 'tragic' language was fundamental for the maturation of Vincenzo's own classical ideal.² Equally important for his training was observation of expressions investigated by following the example of Michelangelo's sublime terribleness in the faces of the damned and demons who throng the lower part of the *Last Judgement*.

Having concluded his reflections on the works of Raphael and Michelangelo, Camuccini went "to the Farnese gallery to study the *Galatea* and the other admirable paintings of the Carracci, of Domenichino; he [portrayed] that *Obsessed* of Grottaferrata, which is worth a whole world, even if he wished to measure himself against that of the *Transfiguration*; and from *The Last Communion of St. Jerome*, [he copied] from life the dying saint in a cartoon, his face full of boundless and indescribable piety, his eyes and trembling lips in the act of receiving Holy Communion, with magnificent facial expressions and bodily movements. He later studied Albani and Guido Reni at the Borghese gallery and Domenichino's *The Hunt of Diana* and more than anything else he perused at the Capitoline

del classicismo seicentesco, Domenichino esercita su Camuccini un particolare ascendente. Nei diversi disegni tratti dalle opere dell'artista bolognese – come in quelli dagli affreschi di San Gregorio al Celio, Sant'Andrea della Valle o San Luigi dei Francesi – la sua indagine è rivolta solo agli scenari delle composizioni e quasi sempre escludono i personaggi. Una pratica che si riscontra anche nelle copie desunte dai dipinti di Poussin, dal cui classicismo Camuccini trae una lezione formativa altrettanto fondamentale⁴.

Museums, Guercino's *The Burial of St. Petronilla*, of which he used to say that no more could be done in art, in consideration of the frank, airy, masterful way with which that wonderful painting had been made."³ Among the great models of seventeenth-century classicism, it was Domenichino who exerted a particular influence on Camuccini. In the various drawings of the works of this Bolognese artist – such as the frescoes in the Churches of San Gregorio al Celio, Sant'Andrea della Valle or San Luigi dei Francesi – his investigation was directed only to the scenarios of the compositions, almost always ignoring the figures. A practice also found in copies of Poussin's paintings, from whose classicism Camuccini drew an equally fundamental formative lesson.⁴

¹ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, p. 19. La stessa testimonianza è presente pure in P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, Roma 1845, p. 8.

² Questi ultimi disegni saranno in seguito incisi da Giovanni Folo per la pubblicazione *Studio del disegno ricavato dall'estremità delle figure del celebre quadro della Trasfigurazione di Raffaello, delineato dal Sig. Cavalier Vincenzo Camuccini, inciso da Giovanni Folo*, Roma 1808.

³ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, cit., pp. 28-29.

⁴ Questi studi si conservano ancora presso gli eredi Camuccini. Per molti di questi l'artista si serve di stampa di traduzione di opere di Poussin, evidente, ad esempio nel disegno in controparte del *Cristo e l'adultera* del maestro francese (Parigi, Louvre), ricavato probabilmente dall'incisione dell'opera eseguita da Gérard Andran. Cfr. M. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica*, in *Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti*. I, Roma 2020, p. 189.

¹ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, p. 19. The same testimony is also present in P. E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, Rome 1845, p. 8.

² These latter drawings were later engraved by Giovanni Folo for the publication *Studio del disegno ricavato dall'estremità delle figure del celebre quadro della Trasfigurazione di Raffaello, delineato dal Sig. Cavalier Vincenzo Camuccini, inciso da Giovanni Folo*, Rome 1808.

³ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, op. cit., pp. 28-29.

⁴ These studies are still in the possession of Camuccini's heirs. For many of these, the artist used printed reproductions of Poussin's works, evident, for example in the copy of *Christ and the Adulteress* by the French master (Paris, Louvre), probably obtained from the engraving of the work made by Gérard Andran. See M. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica*, M. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica*, in *Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti*. I, Rome 2020, p. 189.

11. ECUBA SCOPRE IL CADAVERE DEL FIGLIO POLIDORO

1790-1793 c.

penna e inchiostro ocrato acquerellato su carta, 253 x 392 mm | pen and ochre watercolour on paper, 253 x 392 mm

Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva
del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane;
tanto il dolor le fé la mente torta.
(Dante, *Inferno*, XXX, vv. 16-21)

Poor wretched captive Hecuba,
after she saw her Polyxena dead
and found her Polydorus on the beach,
was driven mad by sorrow
and began barking like a dog
so greatly had the suffering turned her mind.
(Dante, *Inferno*, XXX, verses 16-21)

Nella Roma di fine Settecento, la vicenda di Camuccini si interseca con quella di altri giovani artisti, italiani e stranieri, impegnati nel medesimo percorso di formazione e di affermazione professionale. È infatti probabile che, oltre allo studio da autodidatta sotto la guida del fratello Pietro, Vincenzo frequentò alcune delle numerose scuole private di nudo che i maestri più autorevoli hanno avviato nei loro studi quasi come una sorta di attività parallela. Tra queste si annovera l'*Accademia de' Pensieri*, fondata da Felice Giani, nei primi anni Novanta, nella sua abitazione di Palazzo Corea. "Al solo Giani resterà sempre la gloria, d'essere stato il primo a promuovere una gara istruttiva tra gli artisti, verso l'arte di ben comporre. Questa era detta Accademia de' Pensieri, perché pensieri si chiamano, le prime idee gettate in carta dai pittori, delle composizioni coi colori". Più che una accademia nel senso tradizionale del termine, intesa cioè come luogo deputato all'insegnamento e alla formazione, l'iniziativa di Giani si delinea semmai come l'occasione di incontro di giovani artisti chiamati a cimentarsi su un medesimo tema in libere composizioni che sono poi commentate e discusse insieme da tutti i partecipanti alle gare. Tra la "corona di talenti" che presenziano a queste adunanze si annovera anche Camuccini il quale, insieme a altri suoi coetanei che hanno già terminato il loro tirocinio formativo – i fiorentini Pietro Benvenuti e Luigi Sabatelli e il lombardo Giuseppe Bossi, con cui stringe una forte amicizia –, punta a perfezionarsi sul piano dell'invenzione per conferire maggiore estro e forza espressiva alle proprie composizioni. Della tipologia di questi elaborati, esclusivamente grafici, conosciamo poco, anche se non è da escludere che il "dinamismo nevrotico" e la fervida immaginazione di Giani abbiano esercitato una influenza determinante verso l'impiego di certe forzature formali che incrinano gli studiati equilibri del neoclassicismo più ortodosso e aprono la strada verso occasionali incursioni nel "sublime".

La sicurezza raggiunta nell'impiego del mezzo grafico, grazie anche al continuo esercizio di copia dall'antico e dai grandi maestri, trova ora modo di manifestarsi nella rappresentazione di soggetti storici e letterari, dove l'azione drammatica gli consente di immaginare scene

In Rome, at the end of the eighteenth century, the story of Camuccini became intertwined with that of other young artists, both Italian and foreign, committed to the same goal of training and professional recognition. In fact, it is likely that, in addition to self-taught study under the guidance of his brother Pietro, Vincenzo attended some of the numerous private life-drawing schools which the most authoritative masters had set up in their studios almost as a sort of parallel activity. These included the *Accademia de' Pensieri*, founded by Felice Giani in the early nineties at his home in Palazzo Corea. "Giani alone will always have the glory of being the first to promote an instructive challenge between artists, aimed at the art of composing well. It was called the 'Academy of Thoughts', because the first ideas jotted down on paper by painters are called 'thoughts', compositions using colours." More than an academy in the traditional sense of the term, Giani's initiative afforded an opportunity for young artists to meet and try their hand at the same theme in free compositions which were then commented on and discussed by all the participants in the challenge. Among the coterie of talented individuals attending these meetings there was also Camuccini who, together with other peers of his who had already completed their training internship – the Florentines Pietro Benvenuti and Luigi Sabatelli and the Lombard Giuseppe Bossi, with whom he became great friends – was seeking to develop his inventiveness in order to imbue his compositions with greater flair and expressive strength. We have little idea what these exclusively graphic works were like, even if it cannot be ruled out that Giani's "neurotic dynamism" and fervent imagination exercised a decisive influence on the use of certain formal idiosyncrasies which broke down the studied equilibrium of more orthodox Neoclassicism and opened the way to forays into the territory of "the sublime".¹

The confidence achieved in the use of the graphic medium, thanks also to the constant practice of copying classical works and those of the Old Masters, now found a way to manifest itself in the representation of historical and literary subjects, where the dramatic action allowed Camuccini to orchestrate more complex scenes and to explore a wider range of feelings. The extraordinary drawing which narrates



più articolate e di esplorare una più vasta gamma di sentimenti. Lo straordinario foglio che narra la disperazione della madre Ecuba a seguito del ritrovamento sulle rive della Troade del cadavere del figlio Polidoro, ucciso dal genero Polimestore, re di Tracia² – partorito probabilmente nell'ambito delle riunioni serali tenute da Camuccini nella sua casa³, e preceduto a sua volta da due studi di più piccolo formato – è forse l'esito più compiuto di questa crescita culturale che qui approda a una visione 'epica' del dramma, sostenuta da una sintesi grafica ben definita, per la semplificazione lineare e per la netta alternanza di chiari e scuri, che tendono a astrarre le figure dal contesto con una tecnica prossima a quella di John Flaxman, lo scultore e illustratore inglese noto nell'ambiente romano e a cui Camuccini dona alcuni suoi disegni.

Se la posa del corpo di Polidoro sembra derivare da quelle dei modelli studiati dal vero o dalle accademie di nudo, la varietà di espressioni dei personaggi (dolore, spavento, cordoglio) conferma l'attenzione dell'artista romano per una corallità tragica di ascendenza poussiniana, mediata a sua volta dalla lezione di David. Il ritmo serrato e l'enfasi teatrale della rappresentazione rinviano invece alla grafica di Felice Giani, da cui deriva anche il dinamismo trascinate che trasforma il dolore di Ecuba in un dramma cupo e struggente: imponente e statuaria, essa riempie tutta la scena con il suo gesto – riproposto dall'artista in altre sue composizioni⁴ – in cui confluiscono disperazione, rabbia e propositi di vendetta. La sua immagine trova esatta corrispondenza nella descrizione di Ovidio di cui Camuccini coglie tutti i risvolti psicologici: "Fissa ora gli occhi sulla terra, che le sta dinanzi, ora il volto torvo solleva nell'aria, ora guarda la faccia del figlio steso sul lido, e con grande insistenza rimira le piaghe; l'arma lo sdegno e ammaestra: Poiché divampò dal furor, come se fosse regina, risolse di fare vendetta e la fermò nella mente" (Ovidio, *Metamorfosi*, Libro XIII, vv. 531-544).

the desperation of the mother Hecuba following the discovery on the shores of the Troad of the corpse of her son Polydorus, killed by her son-in-law Polymestor, the King of Thrace² – conceivably born at one of the soirées held by Camuccini at his home,³ and preceded in turn by two smaller studies – is arguably the most accomplished outcome of this cultural growth which here led to an 'epic' vision of the drama, sustained by a well-defined graphic précis in the linear simplification and the clear alternation of light and dark, which tend to abstract the figures from the context with a technique close to that of John Flaxman, the British sculptor and illustrator, well known at the time in Rome and to whom Camuccini donated some of his drawings.

If the pose of Polydorus' body seems to derive from those of models studied from life or at the life-drawing academies, the variety of expressions of the characters (pain, fright, condolence) confirms the Roman artist's attention to a tragic chorus of Poussin-style ancestry, in turn mediated by David's lesson. Instead, the fast rhythm and theatrical emphasis of the representation were inspired by the graphic works of Felice Giani, from whom also came the enthralling dynamism which transforms Hecuba's pain into a dark and poignant drama: imposing and statuesque, she fills the whole scene with her gesture – re-proposed by the artist in another of his compositions⁴ – in which despair, rage, and intentions of revenge converge. The image of her finds an exact correspondence in Ovid's description of which Camuccini captured all of the psychological implications: "...she stood unmoving like solid rock, at one moment with her gaze fixed on the ground, the next lifting her face grimly towards the sky. Now she looked at her dead son's face, now at his wounds, mostly at his wounds, awakening a growing anger in herself. Then it blazed out, and she, as if she were still a queen, determined on vengeance, her whole mind filled with thoughts of punishment." (Ovid, *Metamorphoses*, Book XIII, verses 531-544).

¹ I soggetti raffigurati in questi 'pensieri' sono stati influenzati probabilmente da quelli selezionati per i coevi concorsi ufficiali indetti dall'Accademia di San Luca. Per i concorsi Clementini e Balestra, si vedano rispettivamente *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, a cura di A. Cipriani, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca, 22 settembre - 21 ottobre 2000), Roma 2000; P. Russo, *Il concorso Balestra del 1801. Struttura del concorso e tipologia della festa*, in P. Picardi, P.P. Racioppi, *Le 'scuole mute' e le 'scuole parlate': studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma 2002, pp. 301-324.

² Polidoro è il più giovane dei figli di Priamo, re di Troia, e di Ecuba. Durante la guerra che imperversa nella città, è affidato al genero Polimestore, re di Tracia; ma questi, bramoso delle ricchezze affidategli da Priamo, lo uccide. Gettato in mare, il cadavere, dopo un lungo peregrinare, raggiunge le rive della Troade, dove è rinvenuto da Ecuba, la quale – impazzita dal dolore – decide di vendicare la morte, strappando con le unghie gli occhi del genero assassino. Il dramma di Ecuba è affrontato nello stesso periodo da altri giovani presenti alle serate nella casa di Giani, come Giovan Battista Dell'Era, Luigi Sabatelli e Giuseppe Bossi. Per il confronto e l'analisi dei singoli disegni, si vedano le schede di E. Calbi e C. Nenci in *Giovanni Battista Dell'Era (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, a cura di E. Calbi, catalogo della mostra (Treviglio, Museo Civico Ernesto e Teresa Della Torre, 29 febbraio - 30 aprile 2000), Milano 2000, pp. 109-115, nn. 54-60.

³ "Aveva in questo tempo dei primi studi stretto amicizia con altri di lui non meno volenterosi giovani, che poi riuscirono anch'essi grandi maestri. Dico un Benvenuti, un Bossi, un Sabatelli. Insieme con loro faceva dal vero i disegni di notomie, de' quali compose diversi volumi, che si conservano ancora nella famiglia; e questi medesimi suoi compagni si riunivano in casa sua in certe sere stabilite, e qui si facevano le accademie in sul nudo, poi onde esercitarsi nella composizione si accordarono, che si eleggerebbero alcuni argomenti, e in un termine fissato, ridotti a composizione, si presenterebbero alla critica vicendevole". P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, Roma 1845, p. 7.

⁴ Lo stesso gesto è presente nella serie grafica dedicata alla *Morte di Ippolito* e nella figura femminile posta al centro della *Morte di Virginia*.

¹ The subjects depicted in these 'thoughts' were likely influenced by those selected for the contemporary official competitions held by the Accademia di San Luca. For the Clementini and Balestra competitions, see respectively, *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, edited by A. Cipriani, exhibition catalogue (Rome, Accademia di San Luca, 22 September - 21 October 2000), Rome 2000; P. Russo, *Il concorso Balestra del 1801. Struttura del concorso e tipologia della festa*, in P. Picardi, P. P. Racioppi, *Le 'scuole mute' e le 'scuole parlate': studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Rome 2002, pp. 301-324.

² Polydorus was the youngest of the sons of Priam, King of Troy, and of Hecuba. During the war that was raging in the city, he was entrusted to his son-in-law Polimestor, King of Thrace, but the latter, eager for the riches entrusted to him by Priam, killed him. Thrown into the sea, and after drifting for a long time, the corpse reached the shores of the Troad, where it was found by Hecuba, who – driven mad by her pain – decided to avenge his death by tearing out the eyes of her murdering son-in-law with her nails. Hecuba's drama was tackled in the same period by other young people present at the evenings in Giani's house, such as Giovan Battista Dell'Era, Luigi Sabatelli and Giuseppe Bossi. For a comparison and analysis of the individual drawings, see the entries by E. Calbi and C. Nenci in *Giovanni Battista Dell'Era (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, edited by E. Calbi, exhibition catalogue (Treviglio, Museo Civico Ernesto and Teresa Della Torre, 29 February - 30 April 2000), Milan 2000, pp. 109-115, nos. 54-60.

³ "At this time of his first studies he had close friendships with other no less willing young men than him, who later also became great masters. I mean Benvenuti, Bossi, and Sabatelli. Together with them he made drawings of anatomy from life, of which he composed several volumes, which are still preserved by the family; and these same companions gathered in his house on certain fixed evenings, and here the life-drawing academies were held, then in order to practice composition, it was agreed that certain topics would be chosen, and within a fixed term, reduced to a composition, would be presented for mutual criticism." P. E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, Rome 1845, p. 7.

⁴ The same gesture is to be found in the series of drawings dedicated to the *Death of Hippolytus* and in the female figure at the centre of the *Death of Virginia*.

12. PAESAGGIO CLASSICO CON FIGURE

1795-1798 c.

matita e inchiostro acquerellato su carta, 249 x 391 mm | pencil and ink wash on paper, 249 x 391 mm

Nell'evoluzione generale dell'arte di Camuccini, il disegno gioca un ruolo decisivo¹. Esso è l'anima di tutte le sue ricerche, dalla scelta del soggetto sino alla realizzazione definitiva della composizione. Tra uno schizzo e l'altro è possibile seguire l'evoluzione di un pensiero in continua ripresa, che procede per tappe, in apparenza contraddittorie e illogiche, poiché Camuccini non possiede un'unica idea. Ma i suoi elaborati grafici presentano comunque delle costanti: l'energia che anima anche la più piccola figura; un'attenzione scrupolosa del reale; un certo ritegno; una volontà di reprimere lirismo e facilità. Camuccini non è tra coloro che utilizzano le *nuances* delicate per evocare una figura graziosa. Suo malgrado riesce a essere quasi commovente e a volte didattico anche quando non vorrebbe. Succede anche che i suoi disegni ci mettano a disagio, per la loro incompiutezza o per la loro natura per così dire 'selvaggia'. Desideroso di raggiungere l'idea generale di bellezza formale, l'artista utilizza la linea, continua e spezzata. Ed è proprio la linea a diventare l'elemento plastico indispensabile che, limitandosi all'indicazione dei contorni, esalta le forme stesse.

Certo, l'opera grafica di Camuccini non si presta a una lettura facile. Fino alla sua morte la visione è stata guidata da una volontà di quieta grandezza e nobile semplicità che lo porta a privilegiare le forme reali, ridotte a pochissimi tratti significativi. Se l'eleganza e la scioltezza del segno restano una costante, la varietà delle tecniche adottate è quanto mai mutevole: sintomo di una curiosità sperimentale e di una duttilità di mano che ha pochi riscontri nel panorama artistico di questi anni. Attraverso un processo di selezione formale, stimolato dalla prolungata attività di copista, Camuccini approda a una condotta disinibita del segno che, a seconda delle occasioni, lo porta a preferire la linea armoniosa di Raffaello o quella fluente e estemporanea di Guercino, le cadenze ritmiche della grafica di Angelika Kauffmann o la scrittura vibrante di Felice Giani. Il Neoclassicismo di Camuccini non si manifesta nella singola forma, nella posizione più o meno grecizzante, nel profilo caratteristico. C'è, sì, un aggiornamento, ma il carattere resta quello tramandato dagli ultimi tre secoli, come era stato sviluppato nel primo Cinquecento da Raffaello e dai suoi seguaci e reso universale in quello seguente dalle diverse scuole che a Roma avevano il loro centro. Esempio ne è questo disegno caratterizzato da un equilibrio delle masse divise su piani paralleli a quello del foglio, e disposti per gruppi bilanciati mediante contrasti di chiaroscuro. Elementi identici a quelli usati dagli artisti del Seicento, dunque, solo che per loro servivano a unire in un unico spazio l'intera composizione, mentre nel nostro caso gruppi e figure plasticamente concepiti si coordinano con equilibrio entro lo spazio, esistente quasi per conto suo.

In the general evolution of Camuccini's art, drawing played a decisive role.¹ It was the soul of all his research, from the choice of the subject to the realization of the final composition. From one sketch to the next, it is possible to follow the evolution of a thought in a continuous reuse, which proceeds in stages, outwardly contradictory and illogical, since Camuccini did not have one single idea. Nevertheless, his graphic works do present certain constants: the energy that animates even the smallest figure; scrupulous attention to reality; a certain restraint; a willingness to repress lyricism and slickness. Camuccini was not among those who used delicate nuances to evoke an attractive figure. Despite this, he managed to be almost touching and occasionally didactic even when he had no desire to be. At times, his drawings can even make us feel uncomfortable, either because of their incompleteness or because of their 'wild' nature, so to speak. Ever-eager to achieve the general idea of formal beauty, the artist resorted to lines that were continuous or broken. And it was precisely the line that became the indispensable plastic element which, by limiting itself to an indication of the contours, enhanced the forms themselves.

Of course, Camuccini's graphic work does not lend itself to easy reading. Until his death, his vision was guided by a will of quiet grandeur and noble simplicity that led him to favour real forms, reduced to very few significant features. If the elegance and fluency of the mark remained constant, the variety of techniques adopted was extremely variable: a symptom of an experimental curiosity and a flexibility of the hand that had few rivals in the artistic panorama of these years. Through a process of formal selection, stimulated by a prolonged activity as a copyist, Camuccini arrived at an uninhibited use of the mark which, depending on the occasion, led him to prefer the harmonious line of Raphael or the fluent and extemporaneous one of Guercino, the rhythmic cadences of graphics by Angelika Kauffmann or the vibrant 'writing' of Felice Giani. Camuccini's Neoclassicism did not manifest in a single form, in a more or less Greek-like stance, in a characteristic profile. There was, unquestionably, an update, however the character remained the one handed down by the last three centuries, as it had been developed in the early sixteenth century by Raphael and his followers and made universal in the following one by the various schools centred on Rome. One example is this drawing, characterized by a balancing of the masses divided on planes parallel to that of the surface of the sheet, and arranged in groups balanced by contrasts of chiaroscuro. Elements identical to those used by the artists of the seventeenth century, therefore, except that for them they served to unite the entire composition within a single space, while in this case here plastically conceived groups and figures were coordinated with equilibrium inside the space, existing almost alone.

¹ Sull'argomento, ancora utile è il saggio di F. Pfister, *Disegni di Vincenzo Camuccini*, in "Bollettino d'Arte", vol. VIII, Roma 1928, pp. 21-30.

¹ On this subject, the essay by F. Pfister, *Disegni di Vincenzo Camuccini*, in "Bollettino d'Arte", vol. VIII, Rome 1928, pp. 21-30 remains helpful.



13. BACCANTE UBRIACA

1795-1798 c.

penna, matita, acquerello e lumeggiature a biacca su carta azzurra, 276 x 265 mm | pen, pencil, watercolour and lead white highlights on blue paper, 276 x 265 mm

Questo foglio – intitolato dall'autore *Baccante ubriaca ornando un termine* – faceva parte in origine di uno dei numerosi album, il n. 18, nei quali Camuccini aveva raccolto il vasto materiale grafico prodotto nel corso della sua lunga e brillante carriera, contraddistinta anche dalla pratica del disegno. Lo schizzare a matita, a penna o con i colori ad acqua su un foglio di carta è per lui una regola quotidiana di vita, un imperativo categorico, che gli consente di indagare, analizzare e riprodurre le vestigia del passato, gli episodi di pura invenzione o i particolari della realtà che lo circondano. Camuccini è a tutti gli effetti un disegnatore compulsivo. E questa inquietezza emerge con straordinaria evidenza proprio sfogliando gli album della sua imponente produzione grafica, dove ogni foglio è catalogato con scrupolo in vista di una possibile vendita a qualche raffinato collezionista o amatore d'arte.

Secondo le indicazioni riportate dallo stesso artista, il disegno raffigura una baccante in preda agli effetti dell'alcool la quale, nel goffo tentativo di cavalcare al contrario un ariete, cerca di ornare con un festone l'erma (termine) di una figura maschile barbata. Ai suoi piedi, un genio alato si diverte a mescolare altro vino in un bacile. L'episodio – di pura invenzione, ma influenzato dalla statuaria classica – ha un contenuto leggero e disimpegnato a cui Camuccini dedica poco spazio nel corso della sua carriera e, quando è presente, compare solo nei lavori grafici. Il disegno è condotto a penna con facilità di tratto, mentre i volumi sono rialzati per mezzo di un sottile tratteggio a biacca nelle zone luminose, intervallato a larghe campiture ad acquerello in quelle in ombra, con modalità affini a quelle riscontrabili in altri disegni presenti nel medesimo album.

This sheet – entitled by its author *A Drunken Follower of Bacchus Adorning a Term* – was originally part of one of the numerous albums, no. 18, in which Camuccini had collected the vast amount of graphic material produced during his long and brilliant career, characterized also by the practice of drawing. Sketching in pencil, pen, or with watercolours on a sheet of paper was for him an everyday rule of life, a categorical imperative, which allowed him to investigate, analyse, and reproduce the vestiges of the past, episodes of pure invention, or details of the reality that surrounded him. Camuccini was in all respects a compulsive drawer. And this restlessness emerges with extraordinary evidence just from browsing through the albums of his impressive graphic production, where each sheet is scrupulously catalogued in view of a possible sale to some refined collector or art lover.

According to the indications given by the artist himself, this drawing depicts a follower of Bacchus prey to the effects of alcohol who, in a clumsy attempt to ride a ram backwards, is trying to decorate the herm ("term") of a bearded male figure with a festoon. At his feet, a winged Genius is enjoying pouring more wine into a basin. The episode – of pure invention, but influenced by classical statuary – has a light and disengaged content which Camuccini made little room for during his career and, when present at all, appeared only in his graphic works. The drawing was made in pen using effortless strokes, while the volumes have been emphasized by means of a thin white lead hatching in the bright areas, interspersed with broad watercolour washes in the shadow areas, methods similar to those found in other drawings in the same album.



14. MORTE DI GIULIO CESARE

(studio preparatorio)

1800 c.

olio su tela applicata su tavola, 21,5 x 36,8 cm | oil on canvas applied to panel, 21.5 x 36.8 cm

Nel complesso panorama della cultura figurativa romana dell'ultimo decennio del Settecento, oltre al ruolo preponderante di Antonio Canova, emergono anche il danese Amus Jacob Carstens – con la sua interpretazione rigorosa e filologica delle teorie di Winckelmann – e gli esponenti del nuovo corso della pittura di storia in Francia, segnato dalle opere 'manifesto' di Jacques-Louis David (*Il giuramento degli Orazi* del 1785) e di Jean-Germain Drouais (*Mario e Monturmo* del 1786). È soprattutto a questi ultimi esempi e, in generale, al quadro di storia inteso come oratoria civile che Camuccini rivolge la propria attenzione, tanto da diventarne presto l'interprete più aggiornato, rispetto al più comune impianto tardo-settecentesco promosso da pittori allora affermati nella capitale come Giuseppe Cades. A incoraggiare l'artista a compiere questo percorso è anche il fratello Pietro, che in una lettera spedita da Londra il 10 ottobre 1800 lo prega di continuare "con tutto l'impegno la *Storia Romana*", perché questo deve "essere il tuo scopo".

L'occasione di cimentarsi per la prima volta in questo genere di pittura è offerta a Camuccini dal mecenate e collezionista inglese Frederick August Hervey vescovo di Derry e IV conte di Bristol. Da questo stravagante personaggio l'artista romano, sostanzialmente ancora alle prime armi, riceve nel 1793 la commissione di un quadro a grandezza naturale raffigurante la *Morte di Cesare*, a cui sei anni più tardi viene affiancato come *pendant* quello della *Morte di Virginia*. La tela conosce una lunga gestazione, nel corso della quale il soggetto si precisa in tutti i suoi elementi. Lord Bristol, infatti, lascia libero Camuccini di comporre a suo piacere l'episodio del regicidio e di attingere con altrettanta disinvoltura ai numerosi riferimenti internazionali che la Roma contemporanea gli offre: forte è il segno lasciato dal lungo soggiorno di David, come pure certi aspetti dell'eroico sublime nordico, da David Allan a Benjamin West, unitamente agli esperimenti dei più dotati giovani artisti italiani (Pietro Benvenuti, Giuseppe Bossi, Luigi Sabatelli), che in questi anni nella capitale pongono le basi di un rinnovamento della pittura destinato a diffondersi presto nei principali centri della penisola. Solo in un

In the complex panorama of Roman figurative culture of the last decade of the eighteenth century, in addition to the preponderant role of Antonio Canova, the Danish Amus Jacob Carstens – with his rigorous and philological interpretation of Winckelmann's theories – and the exponents of the new road taken by history painting in France also emerged, marked by the 'manifesto' works of Jacques-Louis David (*The Oath of the Horatii* of 1785) and of Jean-Germain Drouais (*Marius at Minturnae* of 1786). It is above all to these latter examples and, in general, to the historical framework understood as civil oratory that Camuccini turned his attention, with the result that he soon became the most up-to-date interpreter of it, compared to the more mundane late-eighteenth-century approach promoted by then-established painters in the capital like Giuseppe Cades. Encouraging the artist to take this road was also his brother Pietro who, in a letter sent from London on 10 October 1800, asked him to "continue [...] with all your commitment to *Roman History*," because this must, "be your objective."

The chance to try his hand at this kind of painting for the first time was offered to Camuccini by the English patron and collector Frederick August Hervey, Bishop of Derry, and 4th Earl of Bristol. From this extravagant character, the Roman artist, basically still a novice, received a commission in 1793 for a life-size painting depicting the *Death of Caesar*, which six years later would be joined by a pendant, the *Death of Virginia*. The canvas needed a long gestation, during which all the elements of the subject became more and more precise. The fact is that Lord Bristol left Camuccini free to compose the episode of the regicide as he pleased and to draw with equal ease from the numerous international references which contemporary Rome

offered him: one strong mark was that left by David's long stay, as well as certain aspects of the Nordic sublime heroic, from David Allan to Benjamin West, together with the experiments of the more gifted young Italian artists (Pietro Benvenuti, Giuseppe Bossi, Luigi Sabatelli), who in recent years in the capital had laid the foundations for a renewal of painting destined to soon spread to all the main centres of the peninsula. Only in



Morte di Cesare, 1806 c.
Napoli, Museo di Capodimonte



aspetto Camuccini rimane fedele alla tradizione e a un gusto del mestiere prettamente 'romano', ossia al senso assoluto del colore – ricco, pastoso, steso con pennellate rapide e sicure – tipico della grande scuola di Maratta e di Batoni, e che nel giovane artista si traduce in una virtuosa sprezzatura del pennello, la quale dialoga con l'altrettanto assoluta perfezione grafica, maturata negli anni attraverso lo studio della statuaria classica. Proprio questo modo di colorire è oggetto di aspre critiche durante l'esposizione pubblica della tela, tanto da indurre l'artista, di fronte all'incomprensione dei suoi detrattori, a distruggere l'opera e a crearne una nuova, che non viene però consegnata a Lord Bristol, dando luogo a una annosa vicenda risoltasi solo dopo la morte di questi e il rilevamento della commissione da parte prima di Gioacchino Murat e in seguito di Ferdinando I di Borbone.

Il clima libertario che si respira a Roma in questi anni – a cui sono rivolte le simpatie dello stesso Camuccini – ha influito notevolmente sulla scelta del tema da trattare e sulla sua conseguente elaborazione. L'episodio della morte di Cesare per mano di Marco Giunio Bruto narrato da Plutarco e da Svetonio assume infatti in questo momento una precisa attualità politica e Vittorio Alfieri, come è noto, vi si è addirittura ispirato per la tragedia *Bruto II* (1783-1786) in cui – come lui stesso spiega nel commento introduttivo – ha preferito evidenziare lo scontro con il tiranno, sminuendo invece il rapporto affettivo tra padre e figlio. Sebbene la figura di Bruto sia elevata a simbolo dai rivoluzionari di fede repubblicana, non abbiamo elementi per affermare se la scelta di Camuccini sia caduta su una scena che lo vede protagonista per esprimere in modo più o meno apparente un proprio punto di vista politico. Quel che sappiamo è che una interpretazione filo-repubblicana del quadro si farà strada solo più tardi, anche se tali interpretazioni retrospettive sono indicative delle idee dominanti nel momento in cui compaiono, e non possono certo avere alcun valore probatorio circa l'originaria intenzionalità dell'opera. Più interessante è semmai osservare la volontà dell'artista di non conformarsi alla generica iconografia corrente, preferendone una decisamente più filologica, capace di conferire credibilità all'evento storico narrato. Per raggiungere tale obiettivo Camuccini ha ritenuto importante prima di tutto ricreare in modo veritiero il luogo in cui è avvenuto l'omicidio di Cesare, ossia la Curia di Pompeo, pensata come un grande quadrilatero con i seggi marmorei dei senatori disposti a semicerchio sul lato destro, e quello occupato abitualmente da Cesare in primo piano. Inserirle nelle nicchie, lungo la parete di fondo, campeggiano le divinità della triade capitolina (Giove, Giunone e Pallade), due delle quali ben leggibili, mentre la terza è tagliata dal margine destro della tela. In posizione di rilievo è la statua di Pompeo, nella sua eroica nudità: il condottiero regge nella mano sinistra il globo, simbolo del mondo abitato, mentre appoggia la destra sul tronco di palma, che allude

one aspect did Camuccini remain faithful to tradition and to a purely 'Roman' taste for the craft, namely, the absolute sense of the colour – rich, pasty, laid with rapid and confident brushstrokes – typical of the great school of Maratta and Batoni, and which in the young artist translated into a virtuous nonchalance in the brushwork which dialogues with the equally absolute graphic perfection, achieved over the years through his study of classical statuary. Precisely this way of colouring was the object of harsh criticism during the public exhibition of the canvas, so much so as to induce the artist, in the face of his detractors' lack of understanding, to destroy the work and create a new one, which, however, was never delivered to Lord Bristol, giving rise to a long-drawn-out affair that would only be resolved after Camuccini's death with the taking over of the commission first by Joachim Murat and later by Ferdinand I of Bourbon.

The libertarian climate that had reigned in Rome in recent years – to which the sympathies of Camuccini himself were directed – had considerably influenced the choice of the theme to be tackled and its consequent elaboration. The episode of the death of Caesar at the hands of Marcus Junius Brutus, as narrated by Plutarch and Suetonius, took on a precise political relevance at this time and, as we know, Vittorio Alfieri was also inspired by them for his tragedy *Brutus II* (1783-1786) in which – as he himself explained in the introductory comment – he preferred to highlight the clash with the tyrant, while playing down the emotional relationship between father and son. Although the figure of Brutus was elevated to a symbol by revolutionaries of republican faith, we have no elements to affirm whether Camuccini's choice fell on a scene that saw him as a protagonist to express his own political point of view in a more or less blatant way. What we do know is that a pro-republican interpretation of the picture would make itself felt only later, even if such retrospective interpretations tend to be indicative of prevailing ideas when they appear, and certainly cannot have any probative value as to the original intentionality behind the work. If anything, it is more interesting to observe the artist's desire not to conform to the generic iconography of the time, preferring a decidedly more philological one capable of bringing credibility to the historical event narrated. To achieve this goal, Camuccini considered it important first of all to recreate in a truthful way the location where the murder of Caesar took place, namely the *Curia Pompeia*, conceived as a large quadrilateral with the marble seats of the senators arranged in a semicircle on the right-hand side, and the one usually occupied by Caesar in the foreground. Inserted in the niches along the back wall stand the divinities of the Capitoline Triad (Jupiter, Juno and Pallas), two of which are clearly legible, while the third one is cut by the right-hand edge of the canvas. In a prominent position is the statue of Pompey, in all his heroic nudity: the leader is holding the globe in his left hand, a symbol of the inhabited world, while his right is resting on a

alla sottomissione per sua mano dell'Egitto. Questa statua non ha soltanto una funzione decorativa, ma serve anche da richiamo storico agli eventi che hanno portato alla dittatura di Cesare, come pure da elemento simbolico circa l'alternanza delle umane fortune. Racconta a proposito Plutarco che "molto sangue bagnò [questa] statua, tanto che sembrava che Pompeo presiedesse alla vendetta del suo nemico che giaceva ai suoi piedi e agonizzava per il gran numero di ferite" (*Vita di Cesare*, 66, 13). Molti altri particolari della narrazione plutarca, puntualmente confluiti nella analisi storica di Charles Rollin, si ritrovano nel dipinto. Antonio, ad esempio, fedele a Cesare, è trattenuto con il pretesto di una discussione, appena fuori dalla sala, mentre il dittatore è circondato dai congiurati che brandiscono i pugnali.

Il momento preciso fermato nell'opera – di cui la tela in esame è uno dei numerosi studi preparatori – è quello in cui Cesare, vedendo Bruto fra i suoi assalitori, rinuncia a difendersi e pronuncia la celebre frase "Tu quoque, Brute, fili mi!". Nella lunga genesi del quadro Camuccini mette a frutto la rilettura dei maestri del Cinquecento, lo studio sull'antico e la fondamentale lezione del classicismo di Poussin. Vi aggiunge inoltre un realismo crudo e intenso di lontana matrice caravaggesca, conferendo alle forme una verosimiglianza ottica e, al tempo stesso, una saldezza da far pensare a delle statue viventi. Questo rigoroso e inedito impasto di astrazione e di realismo, fuso nel crogiolo a alta temperatura di una ricerca estetica animata da una passione morale intransigente, sancisce il definitivo distacco dal mondo rococò e la configurazione di un nuovo e più incisivo linguaggio neoclassico, di cui la *Morte di Cesare* può considerarsi una prima enunciazione. L'esaltazione e teatralizzazione dei conflitti, contribuiscono in maniera determinante alla laconica incisività del quadro e alla muta eloquenza che esso esprime al fine di colpire e emozionare lo spettatore, comunicandogli con forza la tensione morale dei suoi contenuti. Anche se molti elementi di questa 'miscela' esplosiva innescata da Camuccini nella sua tela si sono affacciati più o meno altrove, mai si è visto in Italia qualcosa di paragonabile per compattezza stilistica e forza espressiva. Non stupisce dunque se l'opera diventa presto un testo di confronto obbligato per i giovani artisti presenti a Roma, e se su di essa si pronunciano gli esponenti più significativi del dibattito teorico di questi anni. Singolare, ad esempio, è il giudizio positivo pronunciato da Heinrich Meyer nel noto volume *Winckelmann und Sein Jahrhundert*, come pure quello di August Wilhelm Schlegel, che nel 1805, nel visitare Roma informa l'amico Goethe sulla situazione artistica della capitale, e pone Camuccini tra gli innovatori in Italia della pittura di storia, in linea "con la più recente scuola francese [sebbene ci sia in lui] una armonia più naturale e una certa mitezza meridionale".

palm trunk, which alludes to the submission of Egypt by his hand. This statue's function is not merely decorative, it also serves as a historical reminder of the events which led to the dictatorship of Caesar, as well as being a symbolic element of the fluctuating fortune of humans. Plutarch relates that "...the pedestal was drenched with his blood, so that one might have thought that Pompey himself was presiding over this vengeance upon his enemy, who now lay prostrate at his feet, quivering from a multitude of wounds." (*The Life of Julius Caesar*, 66, 13). Many other details of Plutarch's narrative which ended up in Charles Rollin's historical analysis, are to be found in the painting. For example, Mark Antony, loyal to Caesar, is being detained under the pretext of an argument just outside the room, while the dictator is surrounded by conspirators brandishing daggers.

The precise moment frozen in the work – of which the canvas in question is one of the numerous preparatory studies – is when Caesar, seeing Brutus among his assailants, gave up defending himself and pronounced the famous phrase "Tu quoque, Brute, fili mi!". In the lengthy genesis of the painting, Camuccini made use of the reinterpretation of sixteenth-century masters, a study of the ancients, and the fundamental lesson of Poussin's classicism. He also added a raw and intense realism of a faintly Caravaggesque approach, giving the forms a visual realism and, at the same time, a solidity that makes one think of living statues. This rigorous and unprecedented mixture of abstraction and realism, fused in the high-temperature crucible of an aesthetic research animated by an uncompromising moral passion, sanctioned the definitive detachment from the Rococo world and the configuration of a new and more incisive neoclassical language, of which the *Death of Caesar* can be considered a first statement. The exaltation and theatricalization of the conflicts contribute significantly to the laconic incisiveness of the painting and the silent eloquence it expresses in order to strike and excite the viewer, while strongly communicating the moral pressure of its contents. Although many elements of this explosive 'mixture' triggered by Camuccini in his canvas had appeared more or less everywhere, nothing comparable in stylistic compactness and expressive force had ever been seen in Italy. It should therefore come as no surprise that the work soon became an obligatory benchmark for the young artists present in Rome, and that the most significant exponents of the theoretical debate of recent years spoke out about it. For example, the singular positive judgement pronounced by Heinrich Meyer in his well-known volume *Winckelmann und Sein Jahrhundert*, or that of August Wilhelm Schlegel, who in 1805, while visiting Rome, informed his friend Goethe of the artistic situation in the capital, and ranked Camuccini among the innovators in Italy of history painting, in line "with the most recent French school [although there is in him] a more natural harmony and a certain southern meekness."

15. MORTE DI VIRGINIA (studio preparatorio)

1800 c.

olio su tela applicata su tavola, 21,6 x 37 cm | oil on canvas applied to panel, 21.6 x 37 cm

16. APPIO CLAUDIO (bozzetto per la parte sinistra della MORTE DI VIRGINIA)

1802 c.

olio su tela, 72,8 x 58,6 cm | oil on canvas, 72.8 x 58.6 cm

Agli infernali Dei
Con questo sangue il capo tuo consacro.
Oh spettacolo atroce!
Appio è tiranno ...
(V. Alfieri, *Virginia*, Atto V, Scena I)

To the infernal gods
With this blood I consecrate your head.
Oh, awful sight!
Appius is a tyrant ...
(V. Alfieri, *Virginia*, Act V, Scene I)

Narrata da Tito Livio e ripresa dall'Abate Vertot d'Aubeuf e da Vittorio Alfieri nel Settecento, la vicenda della morte di Virginia si annovera tra la nutrita schiera di *exempla virtutis* che il rinnovato genere storico sperimenta dalla seconda metà del XVIII secolo per approdare a inedite soluzioni formali e a un linguaggio carico di contenuti. Il racconto narra un episodio di morte preferita al disonore: il decemviro Appio Claudio, invaghito della bella Virginia, tenta di prenderla come schiava, ma il padre di questa afferra un coltello e la uccide, piuttosto che vederla disonorata. Nell'interpretazione di Camuccini questa agghiacciante moralità è espressa con uno stile severo fatto di figure marmoree rigorosamente ordinate su una griglia prospettica rettilinea: uno stile di stoica sobrietà prossimo alle opere manifesto di David, anche se influenzato, a sua volta, dal precoce neoclassicismo delle illustrazioni di storia romana di Gravelot e dai dipinti di analogo tema eseguiti in precedenza da Gabriel-François Doyen (1760) e da Nathaniel Dance (1761).¹

È sul finire del Settecento che l'artista romano riceve da parte del conte di Bristol, l'incarico di eseguire la monumentale tela pensata come *pendant* della *Morte di Cesare*, commissionata dallo stesso lord inglese nel 1793. Qui le molteplici correnti del tardo Settecento con tematiche didascaliche, riforma stilistica e allusioni classiche, sono distillate in una immagine stoica, che coniuga genio pittorico e passione morale. Paragonate all'energia e al fervore presenti nel dipinto – di cui le due tele esposte sono rispettivamente lo studio preparatorio e un bozzetto rifinito della porzione sinistra² –, le precedenti raffigurazioni della virtù classica appaiono deboli sia nello stile, sia nella convinzione etica. Le loro oscillazioni, i loro compromessi sono ora completamente cancellati da un quadro che sintetizza le più rigorose potenzialità della forma

Narrated by Livy and retold by Abbot Vertot d'Aubeuf and Vittorio Alfieri in the eighteenth century, the story of Virginia's death is one of the large number of *exempla virtutis* which the renewed historical genre addressed from the second half of the eighteenth century onwards to reach unprecedented formal solutions and a language brimming with content. The story tells of an episode of death preferred to dishonour: the decemvir Appius Claudius, in love with the beautiful Virginia, tries to take her as a slave, but her father grabs a knife and kills her, rather than seeing her dishonoured. In Camuccini's interpretation, this chilling morality is expressed in a severe style made up of rigorously arranged marmoreal figures on a rectilinear perspective grid: a style of stoic sobriety close to David's manifesto works, even if influenced, in turn, by the precocious neoclassicism of the illustrations of Gravelot's Roman history and from the paintings of a similar theme previously produced by Gabriel-François Doyen (1760) and Nathaniel Dance (1761).¹

It was at the end of the eighteenth century that the Roman artist received from the Earl of Bristol, the task of executing the monumental canvas designed as a pendant to the *Death of Caesar*, commissioned by the same English lord in 1793. Here, the manifold currents of the late eighteenth century with their didactic themes, stylistic reform, and classical allusions, were distilled into

a stoic image which combines pictorial genius and moral passion. Compared to the energy and fervour present in the painting – of which the two canvases on display are respectively the preparatory study and a finished sketch of the left-hand side² – the previous depictions of classical virtue appear weak both in style and in ethical conviction. Their fluctuations and compromises were by now completely erased from a picture which sums up the most rigorous potential of the neoclassical



Morte di Virginia, 1804 c.
Napoli, Museo di Capodimonte



neoclassica e della virtù della Repubblica romana. I personaggi messi in campo da Camuccini sono animati da una vigorosa asserzione di volontà. Nell'eroico gesto del padre di Virginia questa nuova proclamazione di energia morale pervade il corpo e la mente, dallo sguardo determinato del volto fermo ai muscoli in tensione degli arti protesi. In drammatica contrapposizione la nutrice alle sue spalle è sopraffatta da un tragico dolore. Non è soltanto la composizione, con i suoi raggruppamenti separati, a rompere decisamente l'unità d'azione, ma persino lo stile del disegno distingue fra virile determinazione e abbandono femminile alle più deboli passioni. Così nel gruppo sinistro della scena, capeggiata dalla figura ieratica di Appio Claudio, i muscoli tesi nell'anatomia sapientemente studiata creano contorni e pose, i cui ritmi fermi e angolosi entrano in contrasto con i profili più malleabili e fluenti, che, salendo dal piede destro di Virginia fino a morire nel braccio sinistro, suggeriscono astrattamente un'immagine di estenuato e disperato dolore.

Sono opere come queste a apparire agli occhi di Giuseppe Mazzini critico d'arte tra gli esiti migliori portoriti da quella "scuola classica" – di cui Camuccini, insieme a Giuseppe Bossi, Andrea Appiani e Pietro Benvenuti, è tra gli esponenti più autorevoli – capace di cancellare con un colpo di spugna dalle precedenti arti figurative "l'esagerazione, l'artificiosità e il manierismo". La sola scuola capace di purificare il gusto e di infondere alla pittura ideali nuovi e, sul piano formale, "la finitezza, l'esecuzione [...] la perfezione dei particolari". Un'arte di transizione, dunque, indispensabile tuttavia per approdare alla moderna pittura di storia nazionale di cui Francesco Hayez è il massimo rappresentante; un'arte composta di magistrali artefici di una pittura che crede nella rinascita civile dell'uomo e che trova sui lidi della Grecia e di Roma il suo Paradiso Perduto.

form along with the virtue of the Roman Republic. The characters presented by Camuccini are animated by a vigorous assertion of willpower. In the heroic gesture of Virginia's father, this new proclamation of moral energy pervades the body and mind, from the determined gaze of the still face to the tense muscles of the extended limbs. In dramatic contrast, the wet nurse behind him is overwhelmed by tragic grief. It is not only the composition, with its separate groupings, which decisively breaks up the unity of action, but also the style of the drawing which distinguishes between virile determination and feminine abandonment to debilitating suffering. Thus, in the group to the left of the scene, headed by the hieratic figure of Appius Claudius, the tense muscles in the expertly portrayed anatomy create contours and poses whose regular angular rhythms contrast with more malleable and flowing outlines, which, rising from Virginia's right foot to die in her left arm, abstractly suggest an image of exasperated grief without hope.

It was works like these which appeared in the eyes of Giuseppe Mazzini, art critic, among the best results born of that "classical school" – of which Camuccini, together with Giuseppe Bossi, Andrea Appiani and Pietro Benvenuti, was among the most authoritative exponents – capable of erasing, with a swipe of the sponge, "exaggeration, artificiality and mannerism" from the preceding figurative arts. The only school capable of purifying taste and infusing painting with new ideals and, on a formal level, "the finiteness, the execution [...] the perfection of the details." An art of transition, therefore, indispensable, however, to arrive at the modern painting of national history of which Francesco Hayez would be the greatest representative; an art composed by masterful architects of a painting which believed in the civil rebirth of man and that found its Paradise Lost on the shores of Greece and Rome.

¹ La gigantesca tela di Doyen fu acquistata, tramite l'autorevole mediazione del conte di Caylus, dal duca di Parma don Filippo di Borbone (Parma, Galleria Nazionale), dopo che al Salon parigino del 1760 aveva suscitato l'entusiasmo di Diderot. Il tema è stato ripreso l'anno dopo da Dance nel dipinto presentato nel 1761 alla Society of Artists di Londra e inciso sei anni più tardi da John Gottfried Haid, quindi da Nicolas-Guy Brenet al Salon del 1783 (Nantes, Musée des Beaux-Arts) e da Guillaume Guillon Lethière in un disegno esposto al Salon del 1795 che, solo nel 1828, sarà tradotto nella monumentale versione dipinta del Louvre. Sempre nel 1795 Jean-Jacques-François Le Barbier rappresenta l'istante – secondo l'indicazione del catalogo del Salon – "où Virginie est appelée en jugement devant le déceuvr Appius, qui donne ordre à Claudius d'enlever la jeune romaine. Mais Licillus, à qui elle était promise, vient d'enlever à ses ravisseurs et menace Appius. Munitorius oncle de Virginie écarte un Licteur qui s'opposait à son passage, et les dames romaines défendent la pudeur outragée. La scène est dans la place publique".

² Rispetto al dipinto oggi conservato al Museo di Capodimonte, in queste due tele sono presenti numerose differenze di stile, che testimoniano il lungo percorso creativo condotto da Camuccini verso la versione definitiva. Nello studio preparatorio dell'*Appio Claudio*, ad esempio, la differenza più evidente riguarda la figura del littore posto a sinistra del politico romano, colto nell'atto di coprirsi il volto con la mano sinistra per non osservare la tragedia che si sta consumando davanti a lui. Espediente che nell'opera finale Camuccini decide di mutare, conferendo alla figura una espressione più serena e di ammirazione nei riguardi di Appio Claudio.

¹ Doyen's gigantic canvas was purchased, through the authoritative mediation of the Count of Caylus, by the Duke of Parma, Philip of Spain (Parma, Galleria Nazionale), after it had aroused Diderot's enthusiasm at the Salon de Paris of 1760. The theme was used again the following year by Dance in a painting presented in 1761 at the Society of Artists in London and engraved six years later by John Gottfried Haid, then by Nicolas-Guy Brenet at the Salon of 1783 (Nantes, Musée des Beaux-Arts) and by Guillaume Guillon Lethière in a drawing exhibited at the Salon of 1795 which, only in 1828, would be translated into the monumental painted version now at the Louvre. Again in 1795, Jean-Jacques-François Le Barbier represented the instant – according to the indication in the Salon catalogue – "...où Virginie est appelée en jugement devant le déceuvr Appius, qui donne ordre à Claudius d'enlever la jeune romaine. Mais Licillus, à qui elle était promise, vient d'enlever à ses ravisseurs et menace Appius. Munitorius oncle de Virginie écarte un Licteur qui s'opposait à son passage, et les dames romaines défendent la pudeur outragée. La scène est dans la place publique."

² Compared to the painting now kept at the National Museum of Capodimonte, in these two canvases there are numerous differences in style, which testify to the long creative road undertaken by Camuccini towards the final version. In the preparatory study for Appius Claudius, for example, the most evident difference concerns the figure of the lictor positioned to the left of the Roman politician, caught in the act of covering his face with his left hand to avoid watching the tragedy unfolding before him. An expedient which, in the final work, Camuccini decided to change, giving the figure a more serene expression and admiration of Appius Claudius.



17. GLI EVANGELISTI GIOVANNI E MARCO

1815-1818

matita su cartone incollato su tavola, 750 x 960 mm | pencil on cardboard glued onto board, 750 x 960 mm

18. GLI EVANGELISTI MATTEO E LUCA

1815-1818

matita su cartone incollato su tavola, 750 x 960 mm | pencil on cardboard glued onto board, 750 x 960 mm

I due cartoni sono da identificarsi con ogni probabilità con quelli di analogo soggetto che il biografo Carlo Falconieri ricorda essere stati eseguiti da Camuccini “alla maniera di Fra Bartolomeo” nel corso della metà del secondo decennio dell'Ottocento¹. Il riferimento al maestro toscano del Cinquecento trova una puntuale rispondenza nella concezione severa e essenziale dell'immagine dei quattro evangelisti, così come nel ritmo solenne e pausato con cui questi si dispongono nello spazio scenico. Le loro forme sono ampie e voluminose, i mantelli larghi e avvolgenti, i volti straordinariamente espressivi e ispirati. Echi della tradizione seicentesca affiorano nel secondo cartone, e in particolare nella soluzione iconografica dell'evangelista Matteo, colto nel momento in cui volge lo sguardo all'indietro per rispondere alla chiamata dell'angelo.

L'impiego di una condotta grafica puntuale e raffinata fa pensare a una elaborazione finale molto complessa, perfettamente conforme alla destinazione di questi cartoni, pensati come opere d'arte autonome destinate a una selezionata clientela di amatori e collezionisti. Del resto, è prassi dell'artista tenere nel proprio studio una serie di disegni da mostrare ai visitatori, potenziali committenti, come modelli per future e più vaste composizioni a olio da eseguirsi dietro precisa richiesta².

These two cartoons are most likely to be identified with those of a similar subject which the biographer Carlo Falconieri recalled having been drawn by Camuccini “in the manner of Fra Bartolomeo” during the middle of the second decade of the nineteenth century.¹ The reference to the sixteenth-century Tuscan master finds a precise correspondence in the severe and essential conception of the image of the four evangelists, as well as in the solemn and studied rhythm with which they are arranged within the scene. Their forms are large and voluminous, their coats large and enveloping, their faces extraordinarily expressive and inspired. Echoes of the seventeenth-century tradition emerge in the second cartoon, and in particular in the iconographic solution of the evangelist Matthew, captured when he is looking back to answer the call of the angel.

The use of a precise and refined graphic design suggests a very complex final elaboration, perfectly suited to the intended use of these cartoons, conceived as autonomous works of art intended for a select clientèle of enthusiasts and collectors. Moreover, it was the artist's practice to keep a series of drawings in his studio to show to visitors, potential clients, as models for future and larger oil compositions to be painted upon a specific request.²

¹ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, p. 121.

² Sull'argomento, si veda F. Giacomini, *L'atelier di Camuccini in via dei Greci*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli e C. Mazzearelli, atti delle giornate di studio (Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale delle Scienze, Villa Torlonia, 24-26 giugno 2008), Cinisello Balsamo 2008, pp. 47-57.

¹ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Rome 1875, p. 121.

² On the subject, see F. Giacomini, *L'atelier di Camuccini in via dei Greci*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, edited by G. Capitelli e C. Mazzearelli, proceedings of a study day (Rome, Library of the Accademia Nazionale delle Scienze, Villa Torlonia, 24-26 June 2008), Cinisello Balsamo 2008, pp. 47-57.



19. INGRESSO DI MALATESTA BAGLIONI IN PERUGIA

1816-1823

olio su tela, 42,8 x 48 cm | oil on canvas, 42.8 x 48 cm

Nel 1806 il conte Giuseppe Baglioni incarica Camuccini di eseguire due grandi tele di carattere celebrativo destinate a decorare l'atrio del suo palazzo di Perugia. I soggetti scelti dallo stesso committente¹ riguardano due episodi storici della casata: *Ludovico Baglioni che riceve il vicariato di Perugia da Federico Barbarossa* e *l'Ingresso di Malatesta Baglioni in Perugia*. Ultimati entro il 1812, i dipinti sono subito lodati dal giovane Francesco Hayez per lo stile raffaellesco e per le raffinate gamme cromatiche. Convinto della bontà del suo lavoro, Camuccini realizza prima del 1824 una replica in piccolo formato di entrambi i quadri, di cui uno è quello in esame.

Per concepire la scena dell'ingresso di Malatesta Baglioni nella città di Perugia l'artista si è servito del manoscritto redatto nel 1805 dallo storico Giovanni Battista Vermiglioli², e in particolare del passo in cui il condottiero "dopo aver faticato da invitto Generale nella guerra di Firenze e dopo averla salvata nell'accomodamento col di lei nemico ritorna ricolmo d'onori in Perugia sua Patria con tutti i suoi soldati ricchi di denaro, e di catene d'oro appese al collo".

L'opera, descritta con minuzia di particolari dal biografo Carlo Falconieri e subito tradotta in incisione da Luigi Tomba, è uno dei primi tentativi in cui Camuccini si confronta con un soggetto di storia rinascimentale e, in generale, con la corrente 'storicistica' europea che porta gli artisti a interessarsi al passato della propria nazione. Nel concepire il dipinto il pittore dà prova non solo della sua abilità di drammaturgo, regista, scenografo e tecnico delle luci, ma anche della sua attitudine alla ricostruzione archeologica: i costumi, le armi, il decoro urbano sono studiati attraverso i repertori d'epoca e le antiche stampe. La composizione, poi, con il transito del corteo da Porta San Pietro, ricalca in parte quella presente nell'illustrazione realizzata dall'incisore francese Hubert-François Gravelot per la *Henriade* di Voltaire. Non è da escludere tuttavia che Camuccini abbia tratto ispirazione anche da modelli pittorici coevi, a lui certamente noti, come *L'entrata dell'imperatore Rodolfo d'Asburgo a Basilea nel 1273* terminata a Roma nel 1809 dal 'nazareno' Franz Pforr.

In 1806, Count Giuseppe Baglioni commissioned Camuccini to paint two large celebratory canvases intended to decorate the atrium of his palazzo in Perugia. The subjects chosen by the same client¹ concerned two historical episodes of his family: *Ludovico Baglioni Receiving the Vicariate of Perugia from Federico Barbarossa* and *Malatesta Baglioni Entering Perugia*. Completed by 1812, the paintings were immediately praised by the young Francesco Hayez for their Raphaellesque style and refined range of colour. Convinced of the quality of his work, sometime before 1824 Camuccini created small-format replicas of both paintings, one of which is the one under discussion.

To conceive the scene of Malatesta Baglioni's entry into the city of Perugia, the artist used the manuscript written in 1805 by the historian Giovanni Battista Vermiglioli,² and in particular the passage in which the leader "after having toiled as an unconquered General in the war of Florence and after having saved her in an agreement with her enemy, he returned full of honours to Perugia, his homeland, with all his soldiers rich in money, and with gold chains hanging from his neck."

This work, described in great detail by the biographer Carlo Falconieri and immediately translated into an engraving by Luigi Tomba, is one of the first attempts in which Camuccini tackled a subject of Renaissance history and, in general, the European 'historicist' current which led artists to take an interest in their own nation's past. In conceiving the painting, the painter demonstrated not only his ability as a dramatist, director, set designer and lighting technician, but also his aptitude for archaeological reconstruction: costumes, weapons, and urban decoration studied in period material and old prints. The composition, with the passage of the procession from Porta San Pietro, partially follows that present in the illustration created by the French engraver Hubert-François Gravelot for Voltaire's *Henriade*. However, it cannot be excluded that Camuccini also drew inspiration from contemporary pictorial models – certainly known to him – such as *The Emperor Rudolph of Habsburg Entering Basel in 1273*, completed in Rome in 1809 by the 'Nazarene' Franz Pforr.

¹ Oltre a un preciso intento celebrativo da parte del committente, la scelta dei soggetti può essere stata determinata anche dal nascente interesse per il culto degli uomini illustri della storia italiana, come testimoniano alcuni studi storici del tempo quali le *Vite dei famosi grandi capitani d'Italia* scritte dal patriota e filosofo lucano Francesco Lomonaco (1804-1805).

² Il manoscritto sarà pubblicato a Perugia solo nel 1839 con il titolo *La vita e le imprese militari di Malatesta IV Baglioni*.

¹ In addition to a precise celebratory intent on the part of the client, the choice of subjects may also have been determined by the growing interest in the cult of illustrious men from Italian history, as evidenced by some historical studies of the time such as *Vite dei famosi grandi capitani d'Italia* written by the Lucanian patriot and philosopher Francesco Lomonaco (1804-1805).

² The manuscript was not published in Perugia until 1839 under the title *La vita e le imprese militari di Malatesta IV Baglioni*.



20. RITRATTO DI MARIA LUISA DI BORBONE

1817 c.

matita su carta, 390 x 290 mm | pencil on paper, 390 x 290 mm

Figlia di Carlo IV, re di Spagna, e di Maria Luisa di Borbone Parma, cresciuta ed educata presso La Granja de San Ildefonso, Maria Luisa (1782-1824), giunge in Italia nel 1801, dopo la stipula del trattato di Aranjuez (21 marzo 1801)¹ che assegna al marito, il cugino Ludovico I di Borbone, principe ereditario di Parma², il neonato regno d'Etruria³. Le sue disavventure iniziano con la morte prematura del coniuge (1803) e con la successiva annessione della Toscana alla Francia. Il trattato segreto di Fontainebleau infatti la detronizza in cambio di un ipotetico regno del Portogallo settentrionale⁴. In realtà Maria Luisa non riceve alcun compenso, ma solo una serie di umiliazioni, dal giorno della sua partenza da Firenze (10 dicembre 1807), e nelle penose peregrinazioni nelle città a sud della Francia. Accusata da Napoleone di cospirare contro l'impero, viene arrestata a Nizza nel 1811 e condannata alla prigionia. Separata dal suo primogenito, l'11 agosto dello stesso anno è condotta a Roma e rinchiusa, insieme alla figlia Carlotta, nel soppresso monastero dei Santi Domenico e Sisto⁵. Liberata nel gennaio 1814 dalle truppe napoletane di Murat, l'ex regina decide di rimanere a Roma, dove si erano stabiliti nel 1812 i suoi genitori sotto la protezione di papa Pio VII⁶, e si adopera per riottenere i possedimenti toscani e parmensi. Il congresso di Vienna le assegna tuttavia il solo ducato di Lucca. Nel dicembre del 1817 Maria Luisa prende effettivo possesso del nuovo regno, e qui si distingue per il fervore religioso e per una condotta politica fortemente conservatrice, ma anche per il sostegno alle attività culturali⁷ e di promozione del territorio, le cui condizioni economiche, alla sua morte, risultano notevolmente migliorate.

Durante il soggiorno romano Maria Luisa frequenta i salotti più prestigiosi della capitale⁸ e visita gli studi degli artisti più affermati. Dal 1817 al 1820 commissiona ad alcuni di loro diverse opere⁹ fra cui un suo ritratto ufficiale a Camuccini. Terminato poco prima della partenza della duchessa per Lucca¹⁰, il dipinto la ritrae con un'espressione serena e assorta, in un contesto di sobria eleganza che bene attesta il suo rango e la riconquista degli antichi privilegi. A testimoniare questa condizione di ritorno all'ordine sono le decorazioni da lei esibite con orgoglio: l'insegna della Croce Stellata – ordine cavalleresco femminile istituito dagli Asburgo nel 1688 – e la croce dell'ordine di Maria Luisa – fondato da suo padre nel 1792 –,

Daughter of Charles IV, the King of Spain, and Maria Luisa of Bourbon Parma, raised and educated at La Granja de San Ildefonso, Maria Luisa (1782-1824), arrived in Italy in 1801, after the signing of the Treaty of Aranjuez (21 March 1801)¹ which assigned the newborn kingdom of Etruria² to her husband and cousin Louis I, Hereditary Prince of Parma.³ Her misadventures begin with the untimely death of her spouse (1803) and the subsequent annexation of Tuscany to France. In fact, the secret Treaty of Fontainebleau dethroned her in exchange for a supposed kingdom of northern Portugal.⁴ In reality, Maria Luisa received no compensation, but only a series of humiliations, from the day of her departure from Florence (10 December 1807) to her painful wanderings among cities in the south of France. Accused by Napoleon of plotting against the empire, she was arrested in Nice in 1811 and sentenced to imprisonment. She was separated from her eldest son, and on 11 August of the same year was taken to Rome and locked up, together with her daughter Carlotta, in the suppressed Convent of Santi Domenico e Sisto.⁵ Freed in January 1814 by Murat's Neapolitan troops, the former queen decided to stay on in Rome, where her parents had settled in 1812 under the protection of Pope Pius VII,⁶ and there she worked on regaining her Tuscan and Parma possessions. However, the Congress of Vienna would only assign the Duchy of Lucca to her. In December 1817, Maria

Luisa took effective possession of her new realm, and here she distinguished herself for her religious fervour and a heavily conservative political conduct, but also for her support for cultural activities⁷ and the promotion of the territory, whose economic conditions, by the time of her death, had improved significantly.

During her stay in Rome, Maria Luisa frequented the most prestigious salons of the capital⁸ and visited the studios of the most successful artists. From 1817 to 1820, she commissioned several works⁹ from some of them, including an official portrait of her from Camuccini. Finished shortly before the Duchess left for Lucca,¹⁰ the painting portrays her with a serene, self-absorbed expression, in a context of sober elegance that well attests her rank and the regaining of her former privileges. Testifying to this condition of a return to



Ritratto di Maria Luisa di Borbone, 1817 c.
Firenze, Palazzo Pitti



la cui insegna (una croce di Malta smaltata) campeggia con evidenza sul petto della duchessa, sorretta del nastro dell'ordine a tre bande verticali. Nel raffigurarla Camuccini si ispira alla ormai codificata tipologia del ritratto femminile neoclassico, ideata da David e Canova, e perfezionata da specialisti come Fabre e Gérard, che vuole l'effigiata seduta, di tre quarti, in atteggiamento rilassato o contemplativo, le gambe distese, i piedi sopra un cuscino, inserita in un ambiente di raffinata essenzialità¹¹. Prima di portare a termine il grande ritratto, Camuccini realizza almeno due studi (a matita e a olio) del volto della duchessa dove raggiunge un felice equilibrio fra l'indagine acuta e precisa del 'naturale' e la contenuta idealizzazione della fisionomia dell'effigiata, con un tratto, soprattutto nel disegno, che suggerisce un confronto con la ritrattistica di Wicar¹². Confronto che bene si adatta anche al foglio in esame, compiuto dall'artista a lavoro ultimato per conservarne memoria; e di cui si serve nel 1824 per realizzare una seconda versione a olio del ritratto su richiesta dalla duchessa di Osuna¹³. Il Palazzo Ducale di Lucca ne conserva una copia, limitata alla sola mezza figura, eseguita da Pietro Nocchi¹⁴.

order are the decorations she is proudly vaunting: the insignia of the Starry Cross – a female knightly order established by the Habsburgs in 1688 – and the cross of the Order of Maria Luisa – founded by her father in 1792 –, whose insignia (an enamelled Maltese cross) stands out clearly on the chest of the Duchess, supported by the ribbon of the order with three vertical bands. In depicting her, Camuccini followed the by-then codified typology of the Neoclassical female portrait, conceived by David and Canova, and perfected by such specialists as Fabre and Gérard, who wanted the person portrayed seated, in a three-quarters view, a relaxed or contemplative attitude, with legs extended, feet on a pillow, within an environment of refined essentiality.¹¹

Before completing the large portrait, Camuccini made at least two studies (in pencil and in oil) of the Duchess's face in which he struck a happy medium between a searching and precise investigation of the 'natural' and the contained idealization of her physiognomy, with a mark, especially in the drawing, which bears comparison with Wicar's portraiture.¹² A comparison that is equally well suited to the sheet in question, made by the artist once the work had been completed to preserve a memory of it; and which he used in 1824 to create a second oil version of the portrait at the request of the Duchess of Osuna.¹³ The Palazzo Ducale of Lucca keeps a copy, limited to a half-figure only, made by Pietro Nocchi.¹⁴

¹ Il 3 giugno Napoleone accoglie i nuovi sovrani d'Etruria alla Malmaison. J. Massin, *Almanach du Premier Empire: du Neuf Thermidor à Waterloo*, Paris 1965, p. 139, p. 141.

² Il matrimonio ebbe luogo nel 1795 presso il Palazzo Reale della Granja de San Idefonso. La giovane coppia rimase inizialmente in Spagna, dove trascorse il periodo più felice della loro vita.

³ Nome con cui viene ribattezzato il Granducato di Toscana.

⁴ Il trattato risale al 27 ottobre 1807. J. Massin, *Almanach du Premier Empire: du Neuf Thermidor à Waterloo*, cit., pp. 139, 141.

⁵ Come ricorda la stessa Maria Luisa nelle sue *Memorie* (*Mémoires de la Reine d'Étrurie [Marie-Louise de Bourbon] écrits par elle-même; traduits de l'italien par M. Lemierre d'Argy*, Paris 1814), nel convento domenicano riceve l'affetto della cognata, suor Giacinta dei Borbone-Parma, e la dedizione delle suore, fra cui la poetessa e miniaturista Anna Vittoria Dolara, che educa in questi anni oscuri la figlioletta (*Chroniques du monastère de San Domenico et Sisto à Rome*, II, Levanto 1920, pp. 347-392).

⁶ F. Fortunati, *Diario manoscritto di Francesco Fortunati, o giornale quotidiano degli avvenimenti sotto li pontificati di Pio VII dall'anno 1800 al 1828*, in Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 10731, c. 660.

⁷ La politica toscana è illuminata dall'interesse da sempre manifestato da Maria Luisa per le istituzioni accademiche e per le diverse forme d'arte, dalla musica alle arti decorative, favorite in particolare con il decreto fiorentino dell'11 giugno 1806 (A. Zorbi, *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure che si eseguono nell'I. e R. Stabilimento di Firenze*, II ed., Firenze 1853, pp. 304-305) che da

¹ On June 3, Napoleon welcomed the new Kings of Etruria to the Château de Malmaison. J. Massin, *Almanach du Premier Empire: du Neuf Thermidor à Waterloo*, Paris 1965, p. 139, p. 141.

² New name given to the Grand Duchy of Tuscany.

³ The wedding took place in 1795 at the Royal Palace of La Granja de San Idefonso. The young couple initially stayed in Spain, where they spent the happiest time of their life.

⁴ The treaty dates back to October 27, 1807. J. Massin, *Almanach du Premier Empire: du Neuf Thermidor à Waterloo*, op. cit., pp. 139, 141.

⁵ As Maria Luisa herself recalled in her *Memoirs* (*Mémoires de la Reine d'Étrurie [Marie-Louise de Bourbon] écrits par elle-même; traduits de l'italien par M. Lemierre d'Argy*, Paris 1814), in the Dominican convent she received the affection of her sister-in-law, Sister Giacinta of Bourbon-Parma, and the dedication of the resident sisters, including the poetess and miniaturist Anna Vittoria Dolara, who educated her young daughter in these dark years (*Chroniques du monastère de San Domenico et Sisto à Rome*, II, Levanto 1920, pp. 347-392).

⁶ F. Fortunati, *Diario manoscritto di Francesco Fortunati, o giornale quotidiano degli avvenimenti sotto li pontificati di Pio VII dall'anno 1800 al 1828*, in Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 10731, c. 660.

⁷ Tuscan politics were illuminated by the constant interest shown by Maria Luisa in academic institutions and various forms of art, from music to the decorative arts, favoured in particular with the Florentine Decree of 11 June 1806 (A. Zorbi, *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure che si eseguono nell'I. e R. Stabil-*

avvio a Lucca a una nuova visione di tutela per la conservazione dei monumenti e per l'incoraggiamento delle arti. A riguardo, si vedano: M. Ferretti, *Politica di tutela e idee sul restauro nel Ducato di Lucca*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 8, 1978-1979, pp. 73-98; S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana. Settecento ed Ottocento*, parte II, vol. II, Torino 1982, pp. 980-983. Sulle commissioni di Maria Luisa, si vedano invece A. Gonzàles-Palacios, *Il tempio del Gusto. Le arti decorative in Italia tra classicismo e barocco*, I, *Il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano 1986, pp. 147, 157-158, 168, 177; R. Carloni, *La collezione di dipinti di Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca*, in "Paragone", 31 maggio 2000, pp. 79-96.

⁸ Maria Luisa instaura buoni rapporti con la nobiltà romana, soprattutto con le antiche famiglie fedeli alla Spagna, come i Colonna. Pare tuttavia che si sia legata anche ai Savoia presenti in città, e in particolare con la duchessa di Chablais, sorella di Carlo Emanuele IV, la quale diede nel gennaio 1817 una cena in onore dell'ex regina in occasione della rappresentazione del *Tancredi* di Rossini al Teatro Argentina. F. Clementi, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee sec. XVIII-XIX con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo*, Città di Castello 1938, p. 309.

⁹ Oltre all'esecuzione del suo ritratto a Camuccini, Maria Luisa affida al lucchese Agostino Tofanelli – che già l'aveva effigiata in un precedente dipinto – la realizzazione di due quadri di soggetto biblico, mentre a Gaspare Landi ordina nel 1820 la tela raffigurante l'*Incontro di Coriolano con la madre*. Sempre a Roma la duchessa conosce l'architetto Lorenzo Nottolini che reputa adatto per portare a compimento i suoi progetti di riassetto urbanistico e monumentale di Lucca, tanto da nominarlo nel 1818 "Architetto Regio", e successivamente "Membro del Consiglio per le Acque e Strade e Macchie". M. Dezzi Berdeschi, R. Evangelisti, P.C. Santini, V. Regoli, *Nottolini architetto a Lucca*, Lucca 1970, pp. 354-355. Sugli interventi di Nottolini, si veda anche G. Morolli, *L'attività giovanile di Lorenzo Nottolini a Lucca*, in *Actes du colloque Florence et la France. Rapports sous la Revolution et l'Empire*, atti del convegno, Firenze 1979, pp. 341-397.

¹⁰ Concluso nell'ottobre del 1817, Maria Luisa porta con sé il ritratto a Lucca, dove viene collocato nel palazzo Ducale per confluire in seguito presso la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze. Alla capitale pontificia la duchessa di Lucca rimane comunque molto legata e vi trascorre lunghi periodi, soprattutto nei mesi invernali, tanto da indurla, nel 1820, a acquisire palazzo Ercolani (oggi Grazioli, in via del Plebiscito), che presto diventa sede di una ricca raccolta di dipinti e oggetti d'arte. Tra questi spicca un altro dipinto commissionato a Camuccini, *Cornelia madre dei Gracchi* – da porsi *en pendant* con *Pirro che parte alla guerra di Troia* di Raffaello Giovannetti –, compiuto verosimilmente nel 1821 e oggi conservato presso il Palazzo Ducale di Lucca. A riguardo, si vedano: *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale: collezioni lorenese, acquisizioni posteriori e depositi*, a cura di S. Pinto, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), Firenze 1972, p. 116; A. Tosi, *Pietro Nocchi*, in *Recensir col tratto. Disegni di Bernardino e Pietro Nocchi*, a cura di M.T. Filieri, catalogo della mostra, (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, 18 marzo - 31 maggio 1989) Lucca 1989, p. 80; R. Carloni, *La collezione di dipinti di Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca*, cit., p. 83; Ead., *I soggiorni romani di Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca*, in "Strenna dei Romanisti", LXII, Roma 2001, pp. 73-85.

¹¹ Uno schema che Camuccini ripropone, senza troppe variazioni, per i ritratti di altre dame dell'aristocrazia europea, quali la principessa di Partanna Lucia Migliaccio, la principessa Alessandra Dietrichstein, la contessa Clementina Ostrowska o la contessa Kotschoubey.

¹² Le due opere sono pubblicate in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, pp. 92-93, nn. 197-198.

¹³ U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in "The Art Bulletin", 60, 1979, p. 319; *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, cit., p. 92.

¹⁴ A. Tosi, *Pietro Nocchi*, in *Recensir col tratto. Disegni di Bernardino e Pietro Nocchi*, cit., p. 81.

imento di Firenze, II ed., Florence 1853, pp. 304-305) which gave Lucca a new vision of protection for the conservation of monuments and for the encouragement of the arts. See in this respect: M. Ferretti, *Politica di tutela e idee sul restauro nel Ducato di Lucca*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 8, 1978-1979, pp. 73-98; S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana. Settecento ed Ottocento*, parte II, vol. II, Turin 1982, pp. 980-983. On Maria Luisa's commissions, see instead A. Gonzàles-Palacios, *Il tempio del Gusto. Le arti decorative in Italia tra classicismo e barocco*, I, *Il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milan 1986, pp. 147, 157-158, 168, 177; R. Carloni, *La collezione di dipinti di Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca*, in "Paragone Arte", 31 May 2000, pp. 79-96.

⁸ Maria Luisa established good relations with the Roman nobility, especially with the ancient families loyal to Spain, such as the Colonna. However, it seems that she was also linked to the Savoy present in the city, and in particular the Duchess of Chablais, the sister of Carlo Emanuele IV, who in January 1817 gave a dinner in honour of the former queen on the occasion of a performance of Rossini's *Tancredi* at the Teatro Argentina. F. Clementi, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee sec. XVIII-XIX con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo*, Città di Castello 1938, p. 309.

⁹ In addition to the portrait of her by Camuccini, Maria Luisa entrusted Agostino Tofanelli from Lucca – who had already portrayed her in a previous painting – with the creation of two biblical paintings, while in 1820 she ordered another canvas depicting the *Meeting of Coriolanus with his Mother*. Again in Rome, the Duchess met the architect Lorenzo Nottolini whom she considered suitable for completing her urban and monumental reorganization projects in Lucca, so much so that in 1818 he was appointed "Royal Architect", and subsequently a "Member of the Council for Waters and Roads and Woodland [*Consiglio per le Acque e Strade e Macchie*]". M. Dezzi Berdeschi, R. Evangelisti, P. C. Santini, V. Regoli, *Nottolini architetto a Lucca*, Lucca 1970, pp. 354-355. On Nottolini's interventions, see also G. Morolli, *L'attività giovanile di Lorenzo Nottolini a Lucca*, in *Actes du colloque Florence et la France. Rapports sous la Revolution et l'Empire*, conference proceedings, Florence 1979, pp. 341-397.

¹⁰ Concluded in October 1817, Maria Luisa took the portrait with her to Lucca, where it was hung in the Ducal Palace, and later added to the Modern Art Gallery collection of Palazzo Pitti in Florence. In any event, the Duchess of Lucca remained very attached to the papal capital and spent long periods there, especially in the winter months, so much so that in 1820 she acquired Palazzo Ercolani (today Grazioli, in Via del Plebiscito), which soon became home to a copious collection of paintings and art objects. Among these stands out another painting commissioned from Camuccini, *Cornelia Mother of the Gracchi Brothers* – hung in pendant with Raphael Giovannetti's *Pyrrhus Leaving for the Trojan War*, probably completed in 1821 and now kept at the Palazzo Ducale in Lucca. See in this respect: *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale: collezioni lorenese, acquisizioni posteriori e depositi*, edited by S. Pinto, exhibition catalogue (Florence, Palazzo Pitti), Florence 1972, p. 116; A. Tosi, *Pietro Nocchi*, in *Recensir col tratto. Disegni di Bernardino e Pietro Nocchi*, edited by M. T. Filieri, exhibition catalogue, (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, 18 March - 31 May 1989) Lucca 1989, p. 80; R. Carloni, *La collezione di dipinti di Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca*, op. cit., p. 83; Ead., *I soggiorni romani di Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca*, in "Strenna dei Romanisti", LXII, Rome 2001, pp. 73-85.

¹¹ A scheme which Camuccini repoposed, without too many variations, for the portraits of other ladies of the European aristocracy, such as the Princess of Partanna Lucia Migliaccio, Princess Alessandra Dietrichstein, Countess Clementina Ostrowska or Countess Kotschoubey.

¹² The two works were published in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, edited by G. Piantoni De Angelis, exhibition catalogue (Rome, National Gallery of Modern and Contemporary Art, 27 October - 31 December 1978), Rome 1978, pp. 92-93, nos. 197-198.

¹³ U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in "The Art Bulletin", 60, 1979, p. 319; *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, op. cit., p. 92.

¹⁴ A. Tosi, *Pietro Nocchi*, in *Recensir col tratto. Disegni di Bernardino e Pietro Nocchi*, op. cit., p. 81.

21. SAN SIMONE

1822

matita su carta avorio, 286 x 198 mm | pencil on ivory paper, 286 x 198 mm

al verso, a matita, studio di *San Giuda Taddeo* | on the back, in pencil, a study of *Saint Judas Thaddaeus*

La presenza di un altare dedicato ai Santi Simone e Giuda Taddeo nella basilica vaticana è documentata *ab memorabilis*¹. Tiberio Alfarano, nella sua celebre *Pianta della Basilica Costantiniana* del 1571-1576, disegna nella navata centrale, sul fondo del colonnato di sinistra, l'altare in cui erano custodite la reliquie dei due santi apostoli. Raffaele Sindone, nell'altrettanto celebre volume dedicato agli altari di San Pietro del 1750, offre una preziosa memoria storica circa la demolizione dell'antico altare (1 ottobre 1605), del recupero delle reliquie, della loro traslazione e della conseguente collocazione (27 dicembre 1605) nel transetto meridionale della nuova basilica. Quando, il 6 aprile 1822, papa Pio VII riconsacra l'altare a San Pietro, si decide di perpetuare la memoria dei Santi Simone e Giuda Taddeo ponendo ai lati dello stesso due quadri di formato ovale che li raffigurino. A seguito di una perizia condotta dall'architetto Mario Asprucci, l'incarico è affidato a Camuccini, il quale realizza, a olio su rame, l'effigie dei santi apostoli – di cui il foglio in esame è uno degli studi preparatori più finiti² – che ritrae a mezzo busto, di tre quarti, dotati dei loro simboli canonici e con lo sguardo rivolto oltre lo spazio scenico, in segno di ispirazione³. La condotta magistrale e il livello qualitativo delle opere sono tali da convincere il committente a tradurli in mosaico. Tuttavia, i numerosi impegni della Fabbrica di San Pietro sono causa di continui rinvii al lavoro che, commissionato il 4 dicembre 1846 agli specialisti Fabrizio D'Ambrosio e Eradio Giannini, è portato a compimento solo il 10 maggio del 1858⁴.

The presence of an altar dedicated to the Saints Simon and Judas Thaddaeus in the Vatican basilica is documented *ab memorabilis*¹. Tiberio Alfarano, in his famous *Plan of the Constantinian Basilica* of 1571-1576, drew in the central nave, at the bottom of the left colonnade, the altar in which the relics of these two holy apostles were kept. Raffaele Sindone, in an equally famous volume dedicated to the altars of St. Peter's of 1750, offers a precious historical memory about the demolition of the ancient altar (1 October 1605), the recovery of the relics, their translation and their subsequent location (27 December 1605) in the southern transept of the new basilica. When, on 6 April 1822, Pope Pius VII reconsecrated the altar to St. Peter, it was decided to perpetuate the memory of Saints Simon and Jude Thaddaeus by placing two oval-sized paintings at its sides. Following an appraisal conducted by the architect Mario Asprucci, the task was entrusted to Camuccini, who realized the effigy of the holy apostles in oil on copper – of which the sheet in question is one of the most finished preparatory studies² – portraying them half-length, in three-quarter views, along with their canonical symbols and gazing out beyond the frame, as a sign of inspiration³. The masterful execution and the qualitative level of the works were such as to convince the client to translate them into mosaics. However, the numerous commitments of the Fabric of Saint Peter were the cause of constant postponements to the work which, commissioned on 4 December 1846 from the specialists Fabrizio D'Ambrosio and Eradio Giannini, would not be completed until 10 May 1858.⁴

¹ Per una dettagliata ricostruzione storica della vicenda relativa all'altare dei Santi Simone e Giuda Taddeo, si veda A. Grimaldi, *Martiri e Santi. Antiche e nuove devozioni presso la tomba di San Pietro*, in AA.VV., *San Pietro in Vaticano. I mosaici e lo spazio sacro*, Milano 2015, pp. 276-280.

² Un altro studio è documentato in L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Roma 2005, p. 77, n. 30.

³ Per le due opere Camuccini ricevette la somma di 220 scudi. Si vedano, a riguardo: C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, p. 77; Vincenzo Camuccini (1771-1844). *Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, Roma 1978, p. 81, n. 169. Considerata la loro collocazione, l'artista aveva pensato di far convergere le linee direttrici dei due santi effigiati in un punto di mezzo immaginario. Cfr. L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, cit.

⁴ Nota delle opere eseguite in mosaico presso lo Studio della Fabbrica di San Pietro.

¹ For a detailed historical reconstruction of the story relating to the altar of Saints Simon and Judas Thaddaeus, see A. Grimaldi, *Martiri e Santi. Antiche e nuove devozioni presso la tomba di San Pietro*, in Vv.Aa., *San Pietro in Vaticano. I mosaici e lo spazio sacro*, Milan 2015, pp. 276-280.

² Another study is documented in L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Rome 2005, p. 77, no. 30.

³ For the two works Camuccini received the sum of 220 scudi. See in this respect: C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, p. 77; Vincenzo Camuccini (1771-1844). *Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, edited by G. Piantoni De Angelis, Rome 1978, p. 81, no. 169. Considering their location, the artist had thought of making the perspective lines of the two saints portrayed converge at a vanishing point in the middle. See L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, op. cit.

⁴ Nota delle opere eseguite in mosaico presso lo Studio della Fabbrica di San Pietro.



22. ALESSANDRO MAGNO SOGGIOGATO DALLA MUSICA DI TIMOTEO PRENDE LE ARMI

1823-1824

matita su carta avorio, 242 x 350 mm | pencil on ivory paper, 242 x 350 mm

al verso, a matita, studio per il dipinto *Lucrezia trovata al lavoro da Collatino e dai figli di Tarquinio* e schizzo per un'altra composizione | on the back, in pencil, a study for the painting *Lucretia Found at Work by Collatinus and the Sons of Tarquin* and a sketch for another composition.

I testi antichi raccontano del bardo Timoteo e del potere che la sua musica aveva nel manipolare le passioni di Alessandro Magno. Recuperata in tempi moderni, la leggenda diventa fonte di ispirazione per il poeta inglese John Dryden nel comporre l'ode *Alexander's Feast or the Power of Music* (1697), successivamente tradotta in musica da Georg Friedrich Händel su libretto dello scrittore irlandese Newburgh Hamilton (1736). Entrambe le opere narrano del banchetto offerto da Alessandro Magno nella città di Persepoli, durante il quale Timoteo intona con la cetra dei canti in onore del conquistatore; canti che suscitano nell'eroe macedone diversi stati d'animo fino a indurlo a prendere le armi e a dare alle fiamme la città appena conquistata per vendicare i soldati caduti in battaglia. A questo episodio Camuccini dedica il presente foglio¹, la cui condotta grafica è affidata all'essenzialità della linea di contorno, netta e purissima, senza chiaroscuro né profondità, molto vicina a quella adottata da Flaxman nelle sue illustrazioni. Lo schema compositivo rimanda invece alla lezione maturata sui modelli antichi e sulla statuaria contemporanea, con soluzioni prossime a quelle dei bassorilievi concepiti in questi stessi anni da Bertel Thorvaldsen.

La presenza nel verso di una prima idea per il dipinto *Lucrezia trovata al lavoro da Collatino e dai figli di Tarquinio*², porta a collocare il foglio nel periodo compreso tra il 1823 e il 1824.

The ancient texts talk of the bard Timotheus and the power his music had in manipulating the passions of Alexander the Great. Taken up again in modern times, the legend became a source of inspiration for the English poet John Dryden in composing his ode *Alexander's Feast or the Power of Music* (1697), later translated into music by Georg Friedrich Handel to a libretto by the Irish writer Newburgh Hamilton (1736). Both works tell of the banquet offered by Alexander the Great in the city of Persepolis, during which Timotheus sang songs in honour of the conqueror along with a lyre; songs which aroused different moods in the Macedonian hero to the point of inducing him to take up arms and set the newly conquered city on fire to avenge the soldiers who had fallen in battle. Camuccini dedicated this drawing to this episode,¹ the graphic design of which is entrusted to the essentiality of a contour line, clear and pure, without chiaroscuro or any illusion of depth, very close to that adopted by Flaxman in his illustrations. The compositional scheme instead refers to the lesson gained from ancient models and contemporary statuary, with solutions close to those of the bas-reliefs conceived in these same years by Bertel Thorvaldsen.

The presence on the back of a first idea for the painting *Lucretia Found at Work by Collatinus and the Sons of Tarquin*,² suggests a date for the sheet to the period between 1823 and 1824.

¹ Il disegno è stato pubblicato per la prima volta nel 1978 con una errata identificazione del soggetto: *Achille commosso dalla musica prende le armi*.

² Questo e altri disegni sono studi preliminari per il dipinto commissionato dal conte Antonio Rodolfo Appony (1782-1852), uno dei più influenti diplomatici tedeschi dopo il Congresso di Vienna. Nel 1824 Camuccini elenca come compiuti il quadro finito, un disegno per il conte di Blacas, uno per un tale Cerruti di Genova e una replica da tenere in atelier. Il quadro viene pagato dal conte Appony 440 luigi. Una cifra analoga è richiesta al conte Rothschild di Napoli per un'altra versione dell'opera eseguita intorno al 1833. Per una descrizione puntuale del dipinto, si veda M. Missirini, *Alcuni fatti della storia romana dipinti dal Barone Vincenzo Camuccini incisi a bolino da diversi artisti e descritti dall'abate Melchior Missirini*, Roma 1835, pp. 7-9.

¹ This drawing was first published in 1978 with a misidentification of the subject: *Achilles moved by the music takes up arms*.

² This and other drawings are preliminary studies for the painting commissioned by Count Antonio Rodolfo Appony (1782-1852), one of the most influential German diplomats after the Congress of Vienna. In 1824, Camuccini listed the finished painting as completed, along with a drawing for the Count of Blacas, one for a certain Cerruti from Genoa and a replica to be kept in the atelier. Count Appony paid 440 louis d'or for the painting. A similar sum was requested from Count Rothschild of Naples for another version of the work produced around 1833. For a detailed description of the painting, see M. Missirini, *Alcuni fatti della storia romana dipinti dal Barone Vincenzo Camuccini incisi a bolino da diversi artisti e descritti dall'abate Melchior Missirini*, Rome 1835, pp. 7-9.



23. PARTENZA DI ATTILIO REGOLO

1824

olio su tela, 53 x 80 cm | oil on canvas, 53 x 80 cm

La *Partenza di Attilio Regolo* è senza dubbio una delle opere più impegnative eseguite da Camuccini negli anni della sua maturità artistica, dove il linguaggio neoclassico trova una chiara e definitiva espressione in un universo virile, spigoloso e angolare, pieno di slanci eroici e di implacabile rigore morale. L'interesse dell'artista per la vicenda del console romano Marco Attilio Regolo¹, narrata da più fonti della storia antica e moderna, da Tito Livio a Orazio, da Jacques Pradon a Pietro Metastasio² – benché in nessuna di esse sia confermata la sua storica fondatezza – si manifesta nei primi anni Venti dell'Ottocento e trova conferma nei quattro esemplari conosciuti del dipinto³. Di questi è noto solo quello rimasto nell'atelier del pittore, donato nel 1989 al Museo di Roma di Palazzo Braschi da un erede dell'artista⁴. Rimangono invece inedite le altre tre versioni, commissionate a Camuccini da alcuni prestigiosi esponenti dell'aristocrazia europea del tempo: il principe russo Ivan Ivanovi Barjatinskij, la contessa polacca Klementyna Ostrowska, nata Sanguszko, e Pierre-Louis Jean Casimir D'Aulps, duca di Blacas, noto collezionista di antichità, nonché protettore e mecenate di artisti⁵. Non è chiaro quale delle tre tele sia stata commissionata per prima; in questo le fonti rimangono contrastanti. E' probabile, tuttavia, che l'opera iniziale sia quella realizzata nel 1824 per il principe Barjatinskij, come riporta la didascalia dell'incisione eseguita due anni dopo da Domenico Marchetti⁶. Prima del suo completamento si data la versione più ridotta destinata al duca di Blacas⁷, mentre di poco successiva è quella per la contessa Ostrowska⁸.

Questa tela è da ritenersi un bozzetto preliminare⁹ alla stesura definitiva di uno dei quattro dipinti. Sebbene lo schema compositivo generale ricalchi in buona parte quello della versione conservata a Palazzo Braschi, parecchie sono le differenze. Ambientata sulle sponde del Tevere, su uno sfondo di mare e di palazzi di epoca repubblicana, la scena raffigura Attilio Regolo nel momento in cui si appresta a imbarcarsi sulla nave che lo riporterà in Africa. Con gesto risoluto allontana da sé la moglie e i figli, che cercano di trattenerlo. Presente è il popolo romano, che reagisce all'eroico gesto del console con sfumature di sentimenti contrastanti, regolati

The *Departure of Atilius Regulus* was undoubtedly one of the most demanding works produced by Camuccini in the years of his artistic maturity, where the neoclassical language found a clear and definitive expression in a virile, craggy and angular universe, full of heroic impulses and implacable moral rigour. The artist's interest in the story of the Roman consul Marcus Atilius Regulus,¹ narrated by several sources of ancient and modern history, from Livy to Horace, from Jacques Pradon to Pietro Metastasio² – although none of them confirmed the historical validity – appeared in the early 1920s and is confirmed by the four known examples of the painting.³ Of these, only the one left in the painter's studio is known, donated in 1989 to the Palazzo Braschi Museum in Rome by an heir of the artist.⁴ However, the other three versions remained unpublished, commissioned from Camuccini by certain prestigious exponents of the European aristocracy of the time: the Russian prince Ivan Ivanovich Barjatinskij, the Polish countess Klementyna Ostrowska (born Sanguszko), and Pierre-Louis Jean Casimir D'Aulps, Duke of Blacas, a well-known collector of antiquities, as well as a defender and patron of artists.⁵ It is not clear which of the three canvases was commissioned first; in this the sources remain conflicting. It is probable, however, that the initial work was the one created in 1824 for Prince Baryatinsky, as reported in the caption of the engraving made two years later by Domenico Marchetti.⁶ Before its completion, the smaller version intended for the Duke of Blacas was given,⁷ while a little later came the one for Countess Ostrowska.⁸

This canvas is to be considered a preliminary sketch⁹ for the final version of one of the four paintings. Although the general compositional scheme largely follows that of the version kept at Palazzo Braschi, there are several differences. Set on the banks of the Tiber, against a backdrop of the sea and Republican buildings, the scene depicts Atilius Regulus as he is about to board the ship that will take him back to Africa. With a resolute gesture, he pushes his wife and children away from him, who are trying to hold him back. Also present are the people of Rome, who are reacting to the consul's heroic



Partenza di Attilio Regolo, 1824 c.
Roma, Museo di Roma



in una calibrata struttura compositiva. Rispetto al bozzetto, Camuccini conferisce all'opera finale una scansione a fregio più accentuata, cui aggiunge inoltre un realismo crudo e intenso di lontana ascendenza transalpina, conferendo ai personaggi una verosimiglianza ottica e una saldezza tale da far pensare a delle statue viventi¹⁰. Comune è l'idea invece di collocare al centro della rappresentazione il fulcro visivo e emozionale della scena, con il gesto energico del protagonista pronto a andare incontro al suo triste destino. Analogo è inoltre il linguaggio conciso e pausato usato dall'artista, che procede per contrasti netti, evitando divagazioni e alternando i pieni e i vuoti, le tinte fredde a quelle calde. Dominano ovunque le verticali e le orizzontali, e i suggerimenti allusivi che suggeriscono la profondità creando piani paralleli poco distanti fra loro. Questo procedimento per contrasti netti implica anche, all'interno del quadro, una secca contrapposizione tra mondo virile e universo femminile. Il primo è caratterizzato da una indomabile volontà di azione, la cui energia è enfatizzata nel vigoroso slancio del protagonista, dalla cruda indagine anatomica, e perfino dalla brutale alternanza di note cromatiche calde e fredde. Nel secondo, invece, l'inerzia delle pose, le linee ricadenti e la più morbida fusione chiaroscurale esprimono la introvertita passività delle donne, depositarie privilegiate di quel sentimento familiare che spesso entra in conflitto con il mondo dell'azione e degli ideali patriottici.

Nel descrivere il dipinto Melchiorre Missirini annota come "tutta la dipintura merita considerazione speciale in ciò, che, accadendo l'azione in aria aperta, era malagevole impartire al dipinto un effetto piccante di chiaro-scuro. Tuttavia uscendo da quel cielo nubiloso un vivo raggio di luce, questo viene a percuotere drittamente sul gruppo di mezzo, e lo fa trionfare. I caratteri dei personaggi ci paiono pesantemente mantenuti: conciossiaché gli attori sono veri romani, e romani dell'età di Regolo: forti, gravi, severi; non sì però che nella loro ferocia non abbiano alcune note di nobiltà e di grandezza che li distingue dai cartaginesi. S'accorda allo stile delle figure anche la varietà dei panni¹¹: perché la donna, come degna sposa di Regolo, maschia e grande, è vestita copiosamente, e con molta dignità: le vesti dei figli sono più morbide e lievi: e il costume di tutti gli altri è conforme al grado e alla età loro"¹².

gesture with shades of contrasting feelings, all regulated within a carefully calibrated compositional structure. Compared to the sketch, Camuccini gave the final work the more accentuated rhythm of a frieze, to which he also added a raw and intense realism of a distant transalpine ancestry, giving the characters a visual realism and a solidity which makes one think of living statues.¹⁰ Instead, there is the common idea of placing the visual and emotional fulcrum of the scene at the centre of the representation, with the energetic gesture of the protagonist ready to meet his bleak destiny. The concise, slow-paced language used by the artist is also analogous, proceeding as it does by sharp contrasts, avoiding digressions and alternating fullnesses and emptinesses, cold hues and warm ones. Verticals and horizontals dominate everywhere, with allusive hints that suggest depth creating parallel planes never far from one another. This procedure using sharp contrasts also implies, within the painting, a sharp contrast between the virile world and the feminine universe. The former is characterized by an indomitable resolve, whose energy is emphasized in the vigorous momentum of the protagonist, by the raw anatomical investigation, and even by the brutal alternation of warm and cold colour notes. In the latter, in contrast, the inertia of the poses, the drooping lines and the softer chiaroscuro express the introverted passivity of the women, privileged custodians of that sense of family often conflicting with the world of action and patriotic ideals.

In describing the painting, Melchiorre Missirini noted that "the whole painting deserves special consideration in that, since the action was taking place in the open air, it was difficult to impart a spicy chiaroscuro effect to the painting. However, when a bright ray of light comes out of that cloudless sky, it directly strikes the group in the middle, and makes it triumphant. The character of the individuals seem to us to be heavily maintained: for the actors are true Romans, and Romans of the age of Regulus: strong, grave, severe; not, however, that in their ferocity they do not have some notes of nobility and grandeur which distinguish them from the Carthaginians. The variety of garments also agrees with the style of the figures:¹¹ because the woman, as a worthy wife of Regulus, so masculine and grand, is dressed profusely, and with great dignity: the clothes of the children are softer and lighter: and the costume of all the others conforms to their rank and age."¹²

¹ Il console Marco Attilio Regolo, prigioniero dei Cartaginesi, viene liberato con lo scopo di convincere i Romani a stipulare la pace. In caso di insuccesso, l'accordo prevede che Attilio Regolo torni a Cartagine per essere giustiziato. Giunto a Roma, il console rivela invece ai suoi concittadini lo stato di crisi in cui versano i cartaginesi e li incita a proseguire nella battaglia in quanto la vittoria è alle porte. Mantenendo però fede al patto stretto con i nemici, ritorna a Cartagine per andare incontro alla morte, che la leggenda racconta essere avvenuta dopo atroci torture.

² Il noto episodio di "virtù romana" è stato nel Settecento motivo ispiratore di molti poeti e drammaturghi. Esaltato da Charles Rollin nell'*Histoire Romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à la bataille d'Actium* (1738-1741), fu rappresentato per la prima volta a teatro a Dresda nel 1750 nell'omonimo melodramma musicato da Johann Adolf Hasse, su libretto di Pietro Metastasio. L'opera venne scelta per una rappresentazione popolare a Roma al teatro Alibert durante la Repubblica del 1799. Sempre nella capitale, il 3 agosto 1811, fu messa in scena al Teatro Valle la tragedia *Regulus* scritta nel 1802 dal drammaturgo austriaco Heinrich Joseph von Collin e adattata nel 1806 per i teatri italiani da Agostino Peruzzi. Va infine sottolineato come nei primi decenni dell'Ottocento l'episodio della partenza di Attilio Regolo sia tra i temi più volte proposti ai concorsi annuali indetti dalle accademie di belle arti italiane. Cfr. F. Mazzocca, scheda in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, tomo secondo, Milano 1994, pp. 515-518.

³ U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in "The Art Bulletin", 60, 1979, p. 316; *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, pp. 72-73.

⁴ *Acquisti e doni nei musei comunali: 1986-1996*, a cura di M. Dell'Era, F. Pirani, M. Rovigatti, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12 settembre - 21 ottobre 1996), Roma 1996, p. 47, n. 22.

⁵ La versione eseguita per il duca di Blacas è conservata presso il castello di famiglia a Ussé, nella Loira, mentre l'ubicazione delle altre due è ad oggi sconosciuta.

⁶ E. Lavery, *L'Attilio Regolo del Camuccini inciso da Domenico Marchetti, professore nell'Ospizio Apostolico*, in "Memorie romane di antichità e belle arti", n. 3, 1826, pp. 440-442. Nella collezione del principe russo, la tela, di grande dimensione (cfr. G.G. De Rossi, *Partenza di Attilio Regolo. Tela alta pal. 16 larga 22 con figure al naturale*, in "Memorie romane di antichità e belle arti", n. 1, 1824, sez. II, pp. 3-4), avrebbe dovuto avere, come *pendant*, la *Morte di Camilla* dell'artista italo-russo Fëdor Antonovič Bruni, oggi al Museo Statale Russo di San Pietroburgo.

⁷ U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, cit., p. 316.

⁸ L'opera, pagata tremila luigi, è elencata in uno degli inventari autografi di Camuccini e ricordata anche da Falconieri (C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, p. 114), non è però menzionata dalle fonti del tempo.

⁹ Oltre a questo bozzetto le fonti ne ricordano un altro donato da Camuccini alla signora Pradel. Cfr. *Ibid.*, cit., p. 262.

¹⁰ Alcune differenze presenti nel bozzetto sembrano rimandare al quadro *La collera di Achille per la perdita di Briseide* eseguito nel 1760 da Gavin Hamilton e inciso nove anni dopo da Domenico Cunego. Le analogie riguardano in particolare lo scorcio sulla destra della nave cartaginese e il singolare particolare del marinaio che afferra la vela. Personaggio, quest'ultimo, che nella versione di Palazzo Braschi muta atteggiamento e assume una posa classica, ispirata forse alla celebre statua dell'*Arrotino* conservata agli Uffizi.

¹¹ Lo studio dei panneggi per questo dipinto è documentato da due disegni su carta di magistrale esecuzione. Cfr. *Camuccini, Finelli, Bienaimé: protagonisti del Classicismo a Roma nell'Ottocento*, a cura di F. Antonacci e G.C. de Feo, catalogo della mostra (Roma, Galleria Francesca Antonacci, 15 maggio - 5 luglio 2003), Roma 2003, nn. 14-15.

¹² M. Missirini, *Alcuni fatti della storia romana dipinti dal Barone Vincenzo Camuccini incisi a bolino da diversi artisti e descritti dall'abate Melchior Missirini*, Roma 1835, p. 60.

¹ The consul Marcus Atilius Regulus, a prisoner of the Carthaginians, was freed with the aim of convincing the Romans to sue for peace. In the event of failure, the agreement stated that Atilius Regulus should return to Carthage to be executed. Instead, on arriving in Rome, the consul revealed to his fellow citizens the state of crisis in which the Carthaginians found themselves and urged them to continue in the battle as victory was close at hand. However, staying loyal to the pact made with his enemies, he returned to Carthage to meet his death, which the legend says occurred after atrocious tortures.

² This well-known episode of "Roman virtue" was the inspiration for many poets and playwrights in the eighteenth century. Exalted by Charles Rollin in *Histoire Romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à la bataille d'Actium* (1738-1741), which was staged for the first time at a theatre in Dresden in 1750 in the homonymous melodrama set to music by Johann Adolf Hasse, to a libretto by Pietro Metastasio. The work was chosen for a public performance in Rome at the Teatro Alibert during the 1799 Republic. Again in the capital, on 3 August 1811, the tragedy *Regulus*, written in 1802 by the Austrian playwright Heinrich Joseph von Collin and adapted in 1806 for Italian theatres by Agostino Peruzzi, was staged at Teatro Valle. Finally, it should be emphasized that in the first decades of the nineteenth century the episode of Atilius Regulus' departure was one of the themes repeatedly proposed in the annual competitions held by Italian fine art academies. See F. Mazzocca, entry in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, second volume, Milan 1994, pp. 515-518.

³ U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in "The Art Bulletin", 60, 1979, p. 316; *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, edited by G. Piantoni De Angelis, exhibition catalogue (Rome, National Gallery of Modern and Contemporary Art, 27 October - 31 December 1978), Rome 1978, p. 72.

⁴ *Acquisti e doni nei musei comunali: 1986-1996*, edited by M. Dell'Era, F. Pirani, M. Rovigatti, exhibition catalogue (Rome, Palazzo delle Esposizioni, 12 September - 21 October 1996), Rome 1996, p. 47, no. 22.

⁵ The version produced for the Duke of Blacas is kept at the family castle in Ussé, in the Loire, while the location of the other two remains unknown.

⁶ E. Lavery, *L'Attilio Regolo del Camuccini inciso da Domenico Marchetti, professore nell'Ospizio Apostolico*, in "Memorie romane di antichità e belle arti", no. 3, 1826, pp. 440-442. In the collection of the Russian prince, the large canvas (see G.G. De Rossi, *Partenza di Attilio Regolo. Tela alta pal. 16 wide 22 with natural figures*, in "Memorie romane di antichità e belle arti", no. 1, 1824, section II, pp. 3-4), was supposed to have, as a counterpart, the *Death of Camilla* by the Italian-Russian artist Fëdor Antonovič Bruni, now in the Russian State Museum in St. Petersburg.

⁷ U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, op. cit., p. 316.

⁸ The work, sold for three thousand louis d'or, is listed in one of Camuccini's autograph inventories and also mentioned by Falconieri (C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Rome 1875, p. 114), but is not mentioned by the sources of time.

⁹ In addition to this sketch, the sources mention another one donated by Camuccini to a Ms Pradel. See C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, op. cit., p. 262.

¹⁰ Some differences in the sketch seem to refer to the painting *Achilles' wrath for the loss of Briseide* produced in 1760 by Gavin Hamilton and engraved nine years later by Domenico Cunego. The similarities concern, in particular, the glimpse on the right of the Carthaginian ship and the singular detail of the sailor grabbing the sail. A character, the latter, who in the version of Palazzo Braschi had changed his stance and assumed a classic pose, perhaps inspired by the famous statue of *The Blade Sharpener* preserved at the Uffizi Gallery.

¹¹ The in-depth study of the drapery for this painting is documented by two masterfully executed drawings on paper. See *Camuccini, Finelli, Bienaimé: protagonisti del Classicismo a Roma nell'Ottocento*, edited by F. Antonacci and G.C. de Feo, exhibition catalogue (Rome, Galleria Francesca Antonacci, 15 May - 5 July 2003), Rome 2003, nos. 14-15.

¹² M. Missirini, *Alcuni fatti della storia romana dipinti dal Barone Vincenzo Camuccini incisi a bolino da diversi artisti e descritti dall'abate Melchior Missirini*, Rome 1835, p. 60.

24. RITRATTO DEL MINIATURISTA AUGUST GRAHL

1825-1830

olio su tela, 97 x 85 cm | oil on canvas, 97 x 85 cm

Figlio del gioielliere della corte di Berlino, Johan Christian Gottlieb, August Friedrich Joachim Heinrich Grahl (Göhren-Lebbin 1791 - Dresda 1868), sin da giovane dimostra un notevole talento per il disegno. Dopo gli studi classici, nel 1811 si iscrive alla Königlich Preußische Akademie der Künste di Berlino, che però abbandona l'anno seguente per unirsi al corpo degli Schwarzen Husaren – capitanati dal barone Ludwig Adolf Wilhelm von Lützow – per combattere nella campagna di liberazione della Germania contro l'invasore francese. Nel 1816 esegue una copia del ritratto del re prussiano Friedrich Wilhelm III realizzato due anni prima da François Gérard. Tra il 1817 e il 1818 visita per la prima volta l'Italia, dove soggiorna a Roma, Firenze, Venezia e Bologna. L'anno seguente sposa a Potsdam Carolina Schlesicke, la quale muore prematuramente il 29 gennaio 1821, a soli venticinque anni. Da questo momento l'artista si dedica con maggiore impegno all'arte della miniatura, di cui diventa presto uno dei maggiori specialisti in Europa. Nel 1823 è a Vienna e poco dopo a Roma, dove soggiorna fino al 1830 con l'amico e collega Julius Schnorr von Carolsfeld a palazzo Caffarelli, ospite dell'ambasciatore tedesco von Bunsen. Nella capitale si dedica principalmente a studiare le tecniche pittoriche dei primitivi italiani. Compie inoltre ricerche sul colore e sui leganti, e dipinge piccoli ritratti su avorio. In virtù delle qualità raggiunte nella tecnica miniata, Grahl è ammesso fra i soci onorari dell'Accademia di San Luca. Qui stringe amicizia con alcuni illustri colleghi, tra cui lo scultore Thorvaldsen – di cui nel 1830 esegue un ritratto – e Camuccini.

È forse in tale ambito che matura in quest'ultimo la decisione di raffigurare nella tela qui esposta i nobili lineamenti dell'artista tedesco. Camuccini ce lo rappresenta – per così dire – ‘senza tessuto’ per eccesso di psicologismo. Magro, vestito di un elegante completo grigio scuro, cravatta un po' sciolta, capelli leggermente increspati, mano che trattiene il lembo del mantello, nobile nel portamento come nella pensosità del viso, Grahl incarna qui l'artista romantico, concentrato nella ricerca dell'ispirazione creativa. Proprio in virtù di questi caratteri, espressi con una pittura morbida e vibrante, a tratti non finita, la critica ha riconosciuto nel pittore romano uno dei più valenti ritrattisti del suo tempo; e questo nonostante la scarsa vocazione da lui nutrita per tale genere di pittura, in quanto convinto che “lo distraesse da' suoi grandi lavori e gli rubasse tempo allo studio del comporre”.

Verso la metà degli anni trenta del secolo scorso il ritratto – di cui è noto un disegno preparatorio a matita con lumeggiature a biacca – viene concesso dagli eredi dell'artista in deposito temporaneo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dove rimane esposto per un periodo imprecisato nella seconda sala adiacente l'atrio di ingresso.

A son of the jeweller to the Berlin Court, Johan Christian Gottlieb, August Friedrich Joachim Heinrich Grahl (Göhren-Lebbin 1791 - Dresden 1868), showed a remarkable talent for drawing from an early age. After his classical studies, in 1811 he enrolled at the Königlich Preußische Akademie der Künste in Berlin, which he left the following year to join the Schwarzen Husaren free corps – led by Baron Ludwig Adolf Wilhelm von Lützow – to fight in the German liberation campaign against the French invader. In 1816, he made a copy of the portrait of the Prussian king Frederick William III painted two years earlier by François Gérard. Between 1817 and 1818, he visited Italy for the first time, staying in Rome, Florence, Venice, and Bologna. The following year he married Carolina Schlesicke in Potsdam, who died prematurely on 29 January 1821, at the age of only twenty-five. From this moment on, the artist dedicated himself with greater commitment to the art of miniature painting, of which he soon became one of the leading specialists in Europe. In 1823, he was in Vienna and shortly afterwards in Rome, where he stayed until 1830 with his friend and fellow-artist Julius Schnorr von Carolsfeld at Palazzo Caffarelli, a guest of the German ambassador Von Bunsen. In the capital he devoted himself mainly to studying the pictorial techniques of the Italian primitives. He also did research on colour and binders, and painted small portraits on ivory. By virtue of the skills achieved in the illumination technique, Grahl was admitted among the honorary members of the Accademia di San Luca. Here he befriended some illustrious colleagues, including the sculptor Thorvaldsen – of whom he painted a portrait in 1830 – and Camuccini.

It may have been in this context that the decision came to depict the noble features of the German artist in the canvas on display here. Camuccini represented him – so to speak – ‘without flesh’ due to an excess of psychologism. Slim, dressed in an elegant dark grey suit, his tie slightly loosened, his hair slightly ruffled, a hand holding the hem of his cloak, noble in his bearing as in his pensive face, Grahl here embodies the romantic artist, concentrated on a quest for creative inspiration. Precisely by virtue of these characteristics, expressed through a soft and vibrant painting style, occasionally left unfinished, critics recognized the Roman painter as one of the most talented portraitists of his time; and this despite the scarce vocation he had for this kind of painting, since he was convinced that “it distracted him from his great works and stole time from studying composition”.

Towards the mid-thirties of the previous century the portrait – of which a preparatory drawing in pencil with lead white highlights is known – was granted by the artist's heirs in temporary storage at the National Gallery of Modern Art in Rome, where it remains on display for an unspecified period in the second room adjacent to the entrance hall.



25. MADRE E FIGLIA ESULTANTI (studio per L'INGRESSO DI FRANCESCO SFORZA A MILANO)

1831 c.

matita su carta, 378 x 293 mm | pencil on paper, 378 x 293 mm

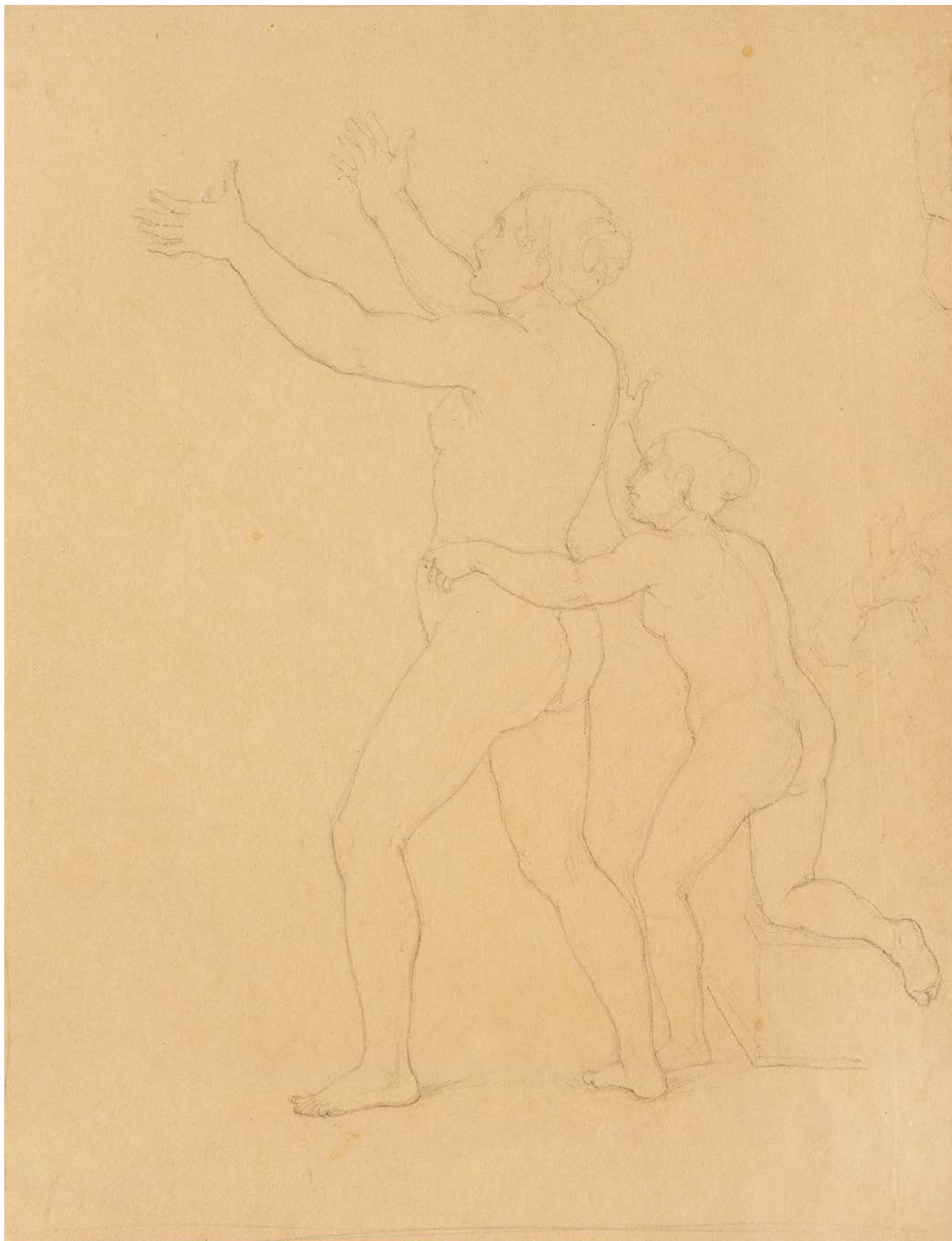
al verso, a matita studio di *Francesco Sforza a cavallo* | on the back, in pencil, a study of *Francesco Sforza on Horseback*

Nel 1830 Camuccini riceve da Salvatore Sforza Cesarini, duca di Segni, l'incarico di eseguire una tela di grandi dimensioni in memoria di uno degli episodi più celebri della storia della nobile casata pavese: l'insediamento di Francesco Sforza nel ducato di Milano (22 marzo 1450)¹. Sul soggetto ci documenta Giovanni Melchiorri nella accurata recensione all'opera pubblicata nel 1836 sul periodico «L'Ape Italiana»: «Camuccini [ha raffigurato il momento] in cui Francesco Sforza, accompagnato dalla moglie Bianca Visconti figlia di Filippo Maria ultimo duca di Milano, e da Galeazzo Maria suo figlio, preceduto e seguito da lungo corteggio, entra in città per la porta Ticinese ed accennando il massimo tempio sacro di Maria Vergine, colà è per dirigere il cammino, come per rendere grazie all'altissimo di tanto fausto avvenimento. Sale il novello duca un generoso palafreno, riccamente bordato: veste egli l'armatura dei tempi, ed al di sopra indossa magnifica e aurea veste, adorna di pelli di ermellino. È d'esso abito proprio dei conti di Pavia, mentre secondo gli storici quello ducale di drappo bianco, lo rivesti alle porte del tempio dove fu preconizzato e acclamato duca secondo l'antico costume. Né egli volle far uso in questa circostanza del carro trionfale con baldacchino e drappo d'oro bianco, che la città le aveva spedito incontro, poichè, secondo il Simonetta, il Corio ed altri, lo ricusava per modestia dicendo, tali cose essere superstizione da re. Alla destra dello Sforza è Bianca Visconti sua moglie seduta sopra svelto cavallo, con vesti acconce all'uso del tempo. A sinistra è il giovane Galeazzo coperto di lucente armatura, sul di cui elmo svolazza un pennoncello bianco. Monta egli ancora un focoso destriero e sembra tutto intento ai cenni del padre, che con la destra le accenna il tempio. Segue nel corteggio un uomo ancor esso a cavallo ricoperto di lunga veste d'oro, con aurea verga in mano, quale personaggio figura quel Gaspare Vimercato oratore del popolo presso il duca, suo particolare amico e principale autore della rivoluzione che introdusse lo Sforza a Milano. Il rimanente del corteggio che fra la folla popolare s'avanza si compone di tutti i condottieri e capi squadra, e di uomini d'arme eletti e adorni di belli ornamenti militari. Precedono le insegne recate da cavalieri e da fanti, dan fiato alle trombe gli araldi e tutto dimostra la pubblica esultanza e la gioia, alla quale il popolo accorre frettoloso da lungi, onde esserne spettatore. Veggonsi all'indietro veri edifici fra i quali primeggia il famoso duomo di Milano [...]»².

Un'opera complessa, dunque, che ha impegnato Camuccini dal 1831 al 1833. Periodo durante il quale il pittore si documenta attraverso varie fonti, e in particolare la *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini da cui trae indicazioni preziose nel descrivere correttamente la vicenda,

In 1830, Camuccini was commissioned by Salvatore Sforza Cesarini, Duke of Segni, to paint a large canvas in memory of one of the most famous episodes in the history of the noble Pavese family: the establishment of Francesco Sforza in the Duchy of Milan (22 March 1450).¹ Giovanni Melchiorri documented the subject for us in a careful review of the work published in 1836 in the periodical «L'Ape Italiana»: «Camuccini [depicted the moment] when Francesco Sforza, accompanied by his wife Bianca Visconti, the daughter of Filippo Maria, the last Duke of Milan, and his son Galeazzo Maria, preceded and followed by a long procession, entered the city through the Ticinese Gate and pointing at the greatest sacred church of the Virgin Mary, there to direct the way, as if to give thanks to the almighty for such an auspicious event. The new duke is riding a lavish, richly trimmed carriage: he is wearing the armour of the times, and above it a magnificent golden robe, adorned with ermine skins. This was the garb of the counts of Pavia, while according to historians the ducal one in white cloth was to be donned at the doors of the temple where he was preconized and acclaimed as a duke according to the ancient custom. However, he had no wish to make use in this circumstance of the triumphal chariot with its canopy and white gold cloth, which the city had sent to meet him, and, according to Simonetta, Corio and others, he rejected it out of modesty, saying that such things were the superstition of a king. To the right of Sforza is Bianca Visconti, his wife, seated on a sleek horse, wearing clothes suited to the usage of the time. On the left is the young Galeazzo covered in shining armour, on whose helmet flutters a white feather. He too is riding a fiery steed and seems totally intent on his father's gestures who, with his right hand, is pointing to the church. Next in the procession is a man, again on horseback, covered by a long golden robe, with a golden rod in his hand, one Gaspare Vimercato, orator of the people to the duke, his particular friend and the main author of the revolution which saw the Sforza establish themselves in Milan. The remainder of the procession which is advancing among the crowd of citizens is made up of all the commanders and squad leaders, and of elected men-at-arms vaunting beautiful military decorations. The knights and infantrymen carrying the insignia come first, then the heralds blowing their trumpets, and everything demonstrating public exultation and joy, to which the people hastily rushed from afar, in order to be spectators. At the back, we can see real buildings among which the famous cathedral of Milan stands out [...]»².

A complex work, therefore, which kept Camuccini busy from 1831 to 1833. A period during which the painter is documented in various



ma anche nel delineare le qualità di condottiero e di statista del duca di Milano³. Suo intento principale è quello di dosare al meglio verità storica e fantasia. Il risultato che ne deriva è una composizione elaborata, affollata di personaggi e ricca di particolari, che mutua dal contemporaneo romanzo storico la medesima tecnica narrativa. Gli eventi sono infatti descritti attraverso una analisi accurata delle passioni dei personaggi e di alcuni particolari significativi: da qui l'attenzione per i volti e le espressioni, così come per i dettagli di costume – restituiti con severo rigore filologico –, le luci orientate e il piano scenico fortemente teatrale. L'osservatore è chiamato così a percorrere con lo sguardo l'elaborata composizione, partecipando ai sentimenti espressi e ricavando dalla storia nazionale passata – ricca di virtù politiche e militari – uno spunto di riflessione per quella presente, animata dai primi fermenti risorgimentali.

Scelto l'impianto generale⁴, la ricerca di Camuccini si orienta a verificarne l'efficacia attraverso una serie di disegni che testimoniano il successivo momento di studio condotto dal vero sui diversi personaggi che popolano la scena, le cui movenze sono frutto di una meticolosa progettazione finalizzata a una immediata comprensione del ruolo ricoperto da ciascuno all'evento storico narrato. In questo contesto lo studio di nudo costituisce il tramite obbligato di ogni indagine scenica, secondo la migliore prassi accademica, e tra i disegni di Camuccini è facile imbattersi in esercitazioni su modelli atteggiati in modo da verificare dal vero la posa scelta all'interno delle composizioni poi tradotte a olio. È il caso, ad esempio, di questo inedito foglio dove l'artista focalizza la sua attenzione nel perfezionare e calibrare i gesti e le pose del gruppo posto all'estrema destra del quadro, con la madre e la sua giovane figlia che esultano all'ingresso di Francesco Sforza. Nelle loro figure non c'è alcun intento idealizzante, ma – al contrario – un'attitudine naturalistica nel descrivere i due corpi in movimento per mezzo di una semplice linea di contorno morbida che evidenzia le masse corporee.

sources, and in particular the *Storia d'Italia* by Francesco Guicciardini from which to draw precious information in correctly describing the story, but also in outlining the qualities of leadership and statesmanship of the Duke of Milan.³ His main intent was to dose historical truth and fantasy to the best of his ability. The result is an elaborate composition, crowded with figures and rich in detail, which borrows the same narrative technique as the contemporary historical novel. In fact, the events are described through a precise analysis of the passions of the individuals and certain significant details: hence the attention to the faces and expressions, as well as the details of the costumes – rendered with severe philological rigour, the spotlighting and the highly theatrical stage plan. The observer is thus called to look over the elaborate composition, participating in the sentiments expressed and drawing from past national history – rich in political and military virtues – food for thought for the present one, animated by the early turmoil of the Risorgimento.

Having chosen the general layout,⁴ Camuccini's research sought to verify its effectiveness through a series of drawings that testify to the subsequent period of studies made from life of the various figures who populate the scene, whose movements are the result of a meticulous planning finalized to an immediate understanding of the role played by each in the historical event being narrated. In this context, the study of the nude constituted the obligatory means of every investigation of the staging, in line with the best academic practice, and among Camuccini's drawings it is easy to come across trials on models posed in such a way as to verify from life the pose chosen within the compositions, to then be translated into oil. This is the case, for example, of this unpublished drawing where the artist focused his attention on perfecting and gauging the gestures and poses of the group on the far right of the painting, with the mother and her young daughter exulting at the entry of Francesco Sforza. In their figures there is no idealizing intent, but – on the contrary – a naturalistic approach in describing the two bodies in motion by means of a simple soft contour line which highlights the body masses.

¹ Per la vicenda del dipinto, si veda *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, p. 76, n. 162.

² G. Melchiorri, *Ingresso di Francesco Sforza in Milano del Baron Vincenzo Camuccini. Quadro in tela alto metri 1,88 largo 2,68 (Pel Duca Sforza-Cesarini)*, in "L'Ape Italiana delle Belle Arti. Giornale dedicato ai loro cultori ed amatori", anno I, volume primo, Roma 1836, n. 3.

³ "[...] Francesco Sforza, capitano in quella età valorosissimo né minore nell'arte della pace che della guerra, aiutato da molte occasioni che allora concorsero, e non meno dall'aver stimato più il regnare che l'osservanza della fede, occupò con le armi quel ducato come appartenente a Bianca Maria sua moglie, figliuola naturale di Filippo [Visconti]". F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, a cura di C. Panigada, vol. I, Bari 1929, p. 38.

⁴ La storiografia recente ha sottolineato come l'impianto del dipinto ricalchi in buona parte quello dell'*Ingresso di Malatesta Baglioni in Perugia* commissionato nel 1806 a Camuccini dal conte Giuseppe Baglioni per la decorazione dell'atrio del suo palazzo di Perugia. A riguardo, si veda la scheda dell'opera presente in catalogo. Lo schema compositivo suggerisce tuttavia un confronto con alcuni illustri dipinti del tempo, fra cui l'*Entrata di Enrico IV a Parigi* di Gérard (1817; Versailles, Château de Versailles – Musée de l'Histoire de France), l'*Ingresso del futuro Carlo V a Parigi nel 1358* di Ingres (1821; Hartford, Wadsworth Atheneum), o la più recente *Entrata di Carlo VIII a Firenze* di Giuseppe Bezzuoli (1827-1829; Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti).

¹ For the story of the painting, see *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, edited by G. Piantoni De Angelis, exhibition catalogue (Rome, National Gallery of Modern and Contemporary Art, 27 October - 31 December 1978), Rome 1978, p. 76., no.162.

² G. Melchiorri, *Ingresso di Francesco Sforza in Milano del Baron Vincenzo Camuccini. Quadro in tela alto metri 1,88 largo 2,68 (Pel Duca Sforza-Cesarini)*, in "L'Ape Italiana delle Belle Arti. Giornale dedicato ai loro cultori ed amatori", Year I, first volume, Rome 1836, no. 3.

³ "[...] Francesco Sforza, who in that age was most valiant and less valiant in the art of peace than in war, helped by many occasions which then concurred, and no less by having esteemed reigning more than observance of the faith, he occupied with arms that duchy as belonging to Bianca Maria his wife, the natural daughter of Filippo [Visconti]." F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, edited by C. Panigada, vol. I, Bari 1929, p. 38.

⁴ Recent historiography has emphasized that the composition of the painting largely follows that of *Malatesta Baglioni Entering Perugia* commissioned in 1806 from Camuccini by Count Giuseppe Baglioni to decorate the atrium of his palazzo in Perugia. See in this respect, the description of the work in the catalogue. The compositional scheme, however, suggests a comparison with some other illustrious paintings of the time, including the *Entrance of Henry IV in Paris* by Gérard (1817; Versailles, Château de Versailles – Musée de l'Histoire de France), *The Entry of the Future Charles V into Paris in 1358* by Ingres (1821; Hartford, Wadsworth Atheneum), or the more recent *Entry of Charles VIII into Florence* by Giuseppe Bezzuoli (1827-1829; Florence, Palazzo Pitti Modern Art Gallery).

26. STUDIO DI TESTE (studio per la DISCESA DI GESÙ AL LIMBO)

1831-1832

matita su carta, 185 x 224 mm | pencil on paper, 185 x 224 mm

Il disegno, inedito, è uno studio relativo alle teste dei Santi Padri per il dipinto raffigurante la *Discesa di Gesù al Limbo* commissionato a Camuccini dal barone Ludwig Adolf Wilhelm von Lützow nel 1831 per l'accademia di Praga (1831-1833; Praga, Rudolfinum). Il dipinto è portato a termine nel 1833, dopo non poche controversie la cui storia riferita dal biografo Carlo Falconieri mette in evidenza le forti opposizioni e gli aspri giudizi critici che le opere di Camuccini suscitano fra i sostenitori della corrente purista. Stimolato forse anche da tali difficoltà, l'artista elabora un linguaggio figurativo singolarmente appropriato all'impresa. Gli schemi compositivi fin qui adottati sono strutturalmente semplificati nella determinazione dei piani in profondità, mentre l'azione è più chiaramente scandita mediante nette contrapposizioni di gruppi o di singole figure. La caratterizzazione delle espressioni punta al massimo dell'eloquenza e non appare tanto in funzione dell'imitazione di una realtà colta nella infinita varietà delle sue manifestazioni quanto rivolta alla rappresentazione "esemplare" di determinate situazioni spirituali in forme immutabili e universali, attingendo a un vasto repertorio di fonti figurative che spazia dai modelli di Raffaello e di Giulio Romano¹ a quelli del classicismo seicentesco dei Carracci².

Sviluppando motivi già presenti negli studi per le illustrazioni del Vangelo (1825-1827) e nel dipinto della *Benedizione dei fanciulli* (1824-1827), Camuccini dà vita in tal modo a uno stile – per così dire – 'tragico', di ispirazione retorica, ma nello stesso tempo di straordinaria ricchezza e rara delicatezza nell'espressività intesa dei volti, nella morbidezza del modellato, nell'andamento armonioso dei contorni.

This unpublished drawing is a study relating to the heads of the Holy Fathers for the painting depicting the *Descent of Jesus into Limbo* commissioned from Camuccini by Baron Ludwig Adolf Wilhelm von Lützow in 1831 for the Prague Academy (1831-1833; Prague, Rudolfinum). The painting was completed in 1833, after not a few controversies, the story of which, as reported by the biographer Carlo Falconieri, highlights the strong opposition and harsh critical judgements that Camuccini's works aroused among supporters of the Purist current. Perhaps also goaded by these difficulties, the artist developed a figurative language that is individually appropriate to the enterprise. The compositional schemes adopted hitherto were structurally simplified in their determination of the planes in depth, while the action was more clearly marked by clear contrasts of groups or individual figures. The characterization of the expressions aimed at maximum eloquence and did not appear so geared to an imitation of a reality caught in the infinite variety of its manifestations as focused on an "exemplary" representation of certain spiritual situations in immutable and universal forms, drawing on a vast repertoire of figurative sources ranging from models by Raphael and Giulio Romano¹ to those of the seventeenth-century classicism of the Carracci.²

Developing motifs already present in his studies for illustrations of the Gospel (1825-1827) and in the painting of the *Blessing of the Children* (1824-1827), Camuccini thus gave life to a style – so to speak – 'tragic', of a rhetorical inspiration, but at the same time of an extraordinary richness and rare delicacy in the expressiveness seen in the faces, in the softness of the modelling, and in the harmonious line of the contours.

¹ Il recupero dei modelli rinascimentali è evidente soprattutto nel volto del primogenitore Adamo, che ricalca perfettamente quello di uno dei soldati della *Apparizione della Croce* affrescata da Giulio Romano nella Sala di Costantino dei Musei Vaticani, e di cui Camuccini esegue in gioventù un disegno a carboncino su carta avorio.

² Al momento della prima presentazione del dipinto qualcuno notò come la composizione riprendesse in parte quella dell'affresco dei *Predecessori al limbo* eseguito da Ludovico Carracci in una delle vele del presbiterio del duomo di Piacenza. A riguardo, si veda L. Vedone, *Vincenzo Camuccini, pittore neoclassico*, Roma 2005, p. 82.

¹ The recovery of Renaissance models is evident above all in the face of the primogenitor Adam, which perfectly follows that of one of the soldiers of the *Apparition of the Cross* frescoed by Giulio Romano in the *Sala di Costantino* of the Vatican Museums, and of which Camuccini made a charcoal drawing on ivory paper.

² At the time of the first presentation of the painting, someone noticed that the composition partially echoed that of the fresco of the *Predecessors in Limbo* painted by Ludovico Carracci in one of the vaults of the presbytery of Piacenza Cathedral. See in this respect L. Vedone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Rome 2005, p. 82.



27. STUDI per la DEPOSIZIONE di TERRACINA STUDIO DEL CRISTO MORTO E DI UNA FIGURA (Studio per la DEPOSIZIONE)

1835-1836 c.

matita su carta, 353 x 473 mm | pencil on paper, 353 x 473 mm

28. STUDIO DEL CRISTO MORTO E DI NICODEMO (Studio per la DEPOSIZIONE)

1835-1836 c.

matita su carta, 373 x 262 mm | pencil on paper, 373 x 262 mm

29. STUDIO DI PANNEGGIO DELLA VERGINE MARIA (Studio per la DEPOSIZIONE)

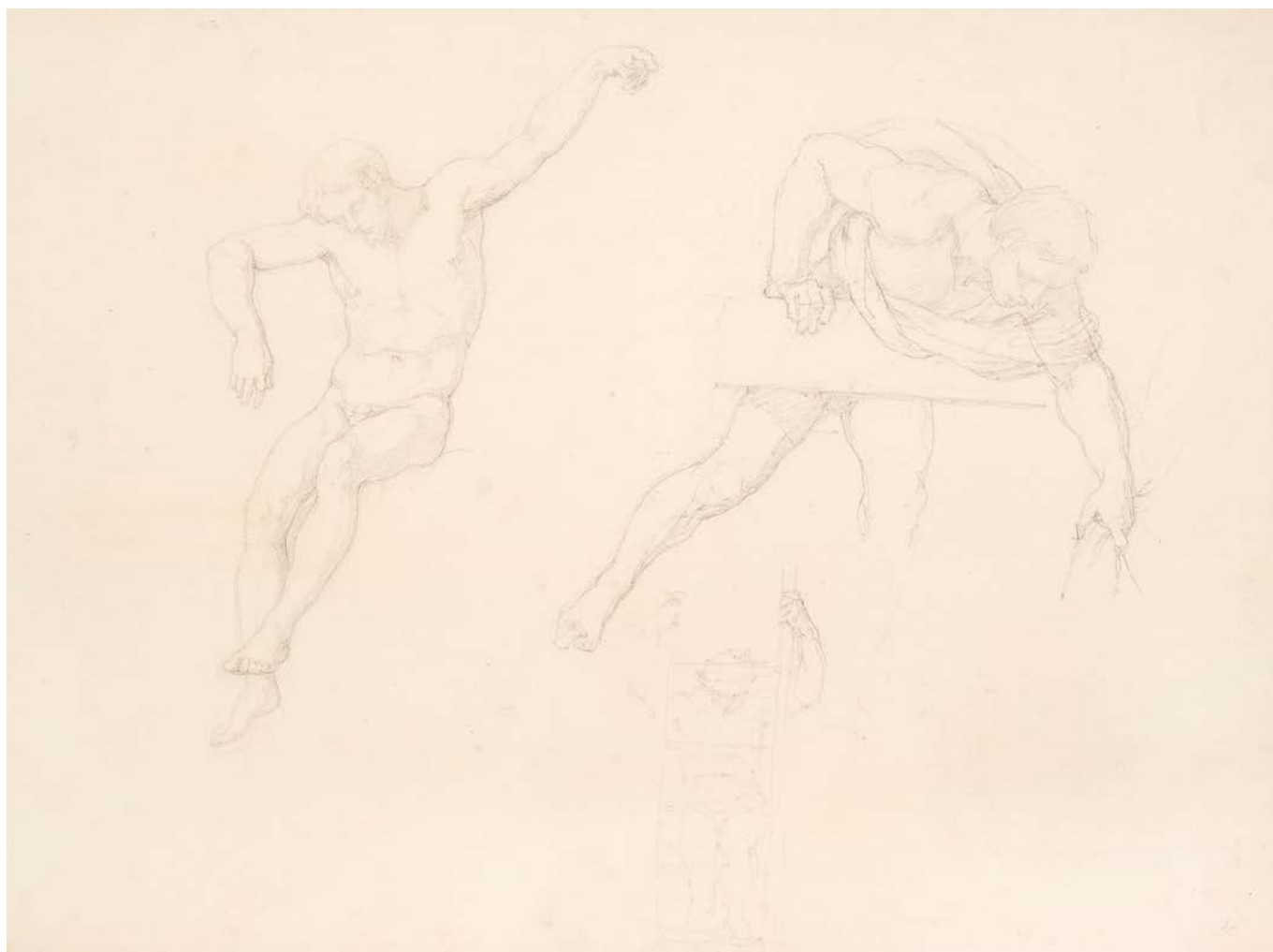
1835-1836 c.

matita su carta, 406 x 283 mm | pencil on paper, 406 x 283 mm

I tre disegni qui esposti sono solo alcuni degli studi preliminari condotti da Camuccini in previsione della realizzazione della grande tela della *Deposizione* destinata all'altare maggiore della cattedrale di Terracina. Commissionato dal cardinale Ercole Dandini il 14 settembre 1835, l'incarico impegna inizialmente l'artista nella messa a punto della composizione, per la quale decide di riadattare – con alcune varianti – quella di analogo soggetto ideata dieci anni prima (1825-1827) per uno degli ottantaquattro disegni acquerellati – poi tradotti in litografia – destinati a illustrare il volume *I Fatti Principali della vita di N.S. Gesù Cristo*, edito a Roma nel 1829¹. La fonte di ispirazione è in entrambi i casi la *Deposizione dalla Croce* affrescata da Daniele da Volterra nella chiesa di Trinità dei Monti², di cui Vincenzo aveva condotto un intervento di pulitura nel 1822³. Sulla base di questo illustre prototipo cinquecentesco, l'artista dà vita a una animata rappresentazione incentrata, oltre che sul corpo di Cristo morto, calato dalla croce, sul dolore trattenuto della Vergine in primo piano, circondata dalle tre Marie, esprimendo nei gesti una tonalità 'severa' che riconduce alla statuaria neoclassica romana del primo Ottocento (in particolare a Thorvaldsen). La volumetria delle figure tende invece a sfaldarsi morbidamente in una stesura cromatica e nel gioco alterno di luci cangianti e profonde ombre. All'immagine finale Camuccini giunge attraverso un lungo percorso progettuale di cui rimane ampia traccia in alcuni bozzetti e in una serie di bellissimi disegni, con studi di particolari delle figure e di specifici effetti di luce. Il dipinto conosce una difficile gestazione dovuta soprattutto ai ritardi della curia nel rispettare le scadenze delle tre rate pattuite per il pagamento: la prima rata ad abbozzo iniziato, la seconda a compimento dello stesso, la terza a opera conclusa. La cronaca dei fatti è ricordata da Camuccini in un appunto manoscritto: "terminato il bozzetto e né vedendo né sentendo nulla sull'adempimento della prima rata misi mano all'opera grande eseguendola per quanto potea col massimo impegno e nel Settembre 1836 ne compii l'abbozzo in modo da ultimarsi con l'ultimi ritocchi e velature, richiedendosi quanto mi si dovea secondo il trattato verbale stabilito

The three drawings exhibited here are just some of the preliminary studies executed by Camuccini to prepare for the large canvas of the *Deposition* intended for the main altar of the Cathedral of Terracina. Commissioned by Cardinal Ercole Dandini on September 14, 1835, the task initially engaged the artist in fine-tuning the composition, for which he decided to re-adapt – with some variations – that of an analogous subject conceived ten years earlier (1825-1827) for one of the eighty-four watercolour drawings – then translated into lithography – intended to illustrate the volume *I Fatti Principali della vita di N.S. Gesù Cristo*, published in Rome in 1829.¹ In both cases, the source of inspiration was the *Deposition from the Cross* frescoed by Daniele da Volterra in the Church of Trinità dei Monti,² which Vincenzo had cleaned in 1822.³ On the basis of this illustrious sixteenth-century prototype, the artist created an animated representation centred not only on the body of the dead Christ, lowered from the cross, but on the restrained grief of the Virgin in the foreground, surrounded by the three Marys, expressing a 'severe' tonality in her gestures which harks back to the Roman Neoclassical statuary of the early nineteenth century (in particular to Thorvaldsen). The volumetric rendering of the figures, on the other hand, tends to softly break up in the use of the colour and in the alternating play of iridescent lights and deep shadows. Camuccini achieved the final image through a long design process of which ample traces remain in some sketches and in a series of beautiful drawings, with studies of details of the figures and specific lighting effects.

The painting underwent a difficult gestation due above all to the delays of the Curia in respecting the deadlines of the three instalments agreed for payment: the first instalment once the sketch had begun, the second upon completion, the third once the work had been completed. The chronicle of the facts is remembered by Camuccini in a hand-written note: "Finished the sketch and neither seeing nor hearing anything about the fulfilment of the first instalment I put my hand to the large work, executing it as much as I could with the utmost commitment and in September 1836 I finished the sketch only to be



e mi venne risposto che in quel momento era difficile soddisfarmi ma bensì lo sarei stato fra due o tre mesi al più, onde tralasciai di ultimarlo⁴. Il mancato pagamento di quest'ultima rata determina l'interruzione dei lavori, condannando così l'opera – priva degli ultimi ritocchi – a giacere nello studio dell'artista fino alla sua morte, per passare in seguito presso gli eredi, che ancora la conservano. A questo triste epilogo contribuiscono inoltre le polemiche rivolte al dipinto da alcuni esponenti dell'ambiente romano tardo purista, come il 'nazareno' Johann Friedrich Overbeck che lo ritiene poco religioso e privo di ispirazione⁵. Opinione non condivisa da Tito Barberi, che difende l'operato di Camuccini nell'opuscolo *Del rapporto fra religione e la pittura e dell'ultimo lavoro del Barone Vincenzo Camuccini*, edito a Roma nel 1845, secondo cui "delle dodici figure di tal dipinto niuna avvenne oziosa od impertinente al soggetto. Il corpo del Cristo campeggia su tutta la composizione: di bellissime forme e nobiltà d'espressione, non deturpato da sconce ferite o sozzure di sangue invita all'adorazione, e la maestà del volto chino sul petto è dell'Uomo-Dio che volenteroso, e tutto amore pel genere umano spirò l'anima tranquillissimo, e trovò la ricompensa non nella gratitudine degli uomini ma nella grandezza del consumato sacrificio. Qui il Camuccini nella quiete data al Redentore superò quanti trattando lo stesso argomento dettero al Cristo l'aspetto di forzata rassegnazione o sfigurato per strazi patiti o convulsioni di morte. Un Dio, che spinto da immenso amore fece di se stesso la vittima di espiazione per l'uomo, sentì tal forza d'invincibile coraggio, che sendo l'anima assorta nella grandezza dell'azione che compiva, le divine sembianze non ebbe guaste o sfinite per i spasimi sofferti, e la stessa morte, dalla quale doveva trionfare, fu bella in quel bellissimo corpo. L'affetto riverente dei discepoli traspare dalle dolenti fisionomie e dalla taciturna operosità con cui rendono gli estremi uffizj a tanto maestro. L'aspetto di eroica rassegnazione delle donne, dette solo alla Vergine, come prima divinità dopo Dio, di già preparata a tanta sventura per la rivelazione dell'Angiolo. Su di lei dal Cristo ti corre l'occhio spontaneo, ed il cuore hai stretto da pietà, tale però da non attenuare la commozione che senti pel soggetto principale"⁶.

completed with the last touches and glazes, asking for what was owed me according to the established verbal agreement and I was told that at that moment it was difficult to satisfy me but that I would be satisfied in two or three months' time at the most, with the result that I neglected to complete it."⁴ Failure to pay this last instalment determined the interruption of the works, thus condemning the painting – without the finishing touches – to lie in the artist's studio until his death, and later pass to his heirs, who still have it. Also contributing to this sad epilogue were the polemics levelled at the painting by certain exponents of Rome's late Purist milieu, such as the 'Nazarene' Johann Friedrich Overbeck, who considered it not very religious and uninspired.⁵ An opinion not shared by Tito Barberi, who defended Camuccini's work in the pamphlet *Del rapporto fra religione e la pittura e dell'ultimo lavoro del Barone Vincenzo Camuccini*, published in Rome in 1845, according to which "of the twelve figures in this painting, none appeared idle or irrelevant to the subject. The body of Christ dominates the whole composition: of beautiful forms and nobility of expression, not marred by filthy wounds or stains of blood, he invites adoration, and the majesty of the face bent over the chest is of the Man-God who willingly, and filled with love for the human race, breathed his last very calmly, and found a reward not in the gratitude of men but in the greatness of the consummate sacrifice. Here Camuccini, in the quiet given to the Redeemer, surpassed those who have dealt with the same subject and given Christ the appearance of forced resignation or disfigured by the hardships suffered or convulsions of death. A God, who, driven by immense love, made himself the victim of atonement for man, felt such strength of invincible courage, who, his soul being absorbed in the greatness of the action performed, his divine appearance was not damaged or exhausted by the spasms suffered, and death itself, over which he had to triumph, was beautiful in that beautiful body. The disciples' reverent affection shines through in the sorrowful physiognomies and taciturn industriousness with which they render the last obeisance to such a master. The appearance of heroic resignation of the women, given only to the Virgin, as the first divinity after God, already prepared for so much misfortune thanks to the revelation of the Angel. Our eye runs spontaneously onto her from the Christ, and our heart is wrung with pity, but not so much as to attenuate the emotion we feel for the main subject."⁶



¹ Per il disegno, si veda Vincenzo Camuccini (1771-1844). *Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, pp. 82, 84, n. 179. Circa la commissione delle illustrazioni del Vangelo, si veda invece C. Omodeo, *Vincenzo Camuccini litografo. Leone XII e la commissione de I Fatti Principali della vita di N.S. Gesù Cristo (1825-1829)*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, cit., pp. 69-77.

² L'affresco, eseguito tra il 1541 e il 1545 per la cappella Orsini, fu brillantemente staccato nel 1809 dal restauratore Pietro Palmaroli e ricollocato nella cappella Bonfil, sempre nella chiesa di Trinità dei Monti.

³ Sebbene le fonti riconoscano a Vincenzo il restauro dell'affresco di Daniele da Volterra, Federica Giacomini ha di recente ritenuto attribuire l'intervento alla mano del fratello maggiore Pietro. Cfr. F. Giacomini, *Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela*, in *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, a cura di P. D'Alconzo atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli, Aula Magna "Partenone" e Auditorium del Museo Nazionale di Capodimonte, 18-20 aprile 2007), Napoli 2007, pp. 171-181. Sull'argomento, si veda inoltre F. Giacomini, *"Per reale vantaggio delle arti e della storia": Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma 2007.

⁴ Vincenzo Camuccini (1771-1844). *Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, cit., pp. 89-90, n. 193-194.

⁵ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, p. 266.

⁶ T. Barberi, *Del rapporto fra religione e la pittura e dell'ultimo lavoro del Barone Vincenzo Camuccini*, Roma 1845, pp. 20-21.

¹ For the drawing, see Vincenzo Camuccini (1771-1844). *Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, edited by G. Piantoni De Angelis, exhibition catalogue (Rome, National Gallery of Modern and Contemporary Art, 27 October - 31 December 1978), Rome 1978, p. 82., no. 162. Regarding the commission to illustrate the Gospel, see C. Omodeo, *Vincenzo Camuccini litografo. Leone XII e la commissione de I Fatti Principali della vita di N.S. Gesù Cristo (1825-1829)*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, op. cit., pp. 69-77.

² This fresco, painted between 1541 and 1545 for the Orsini chapel, was skilfully detached in 1809 by the restorer Pietro Palmaroli and relocated in the Bonfil chapel, again inside the Church of Trinità dei Monti.

³ Although the sources report that Vincenzo restored Daniele da Volterra's fresco, Federica Giacomini recently believed that the intervention should be attributed to the hand of his elder brother Pietro. See F. Giacomini, *Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela*, in *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo* edited by P. D'Alconzo proceedings of the National Conference of Studies (Naples, the "Partenone" Great Hall and Auditorium of the National Museum of Capodimonte, April 18-20, 2007), Naples 2007, pp. 171-181. On the subject, see also F. Giacomini, *"Per reale vantaggio delle arti e della storia": Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Rome 2007.

⁴ Vincenzo Camuccini (1771-1844). *Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, op. cit., pp. 89-90, nos. 193-194.

⁵ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Rome 1875, p. 266.

⁶ T. Barberi, *Del rapporto fra religione e la pittura e dell'ultimo lavoro del Barone Vincenzo Camuccini*, Rome 1845, pp. 20-21.



Giovanni Battista Camuccini

Nato a Roma il 25 aprile 1819 dal matrimonio di Vincenzo con Maddalena Devoti, Giovanni Battista Camuccini dimostra fin da piccolo un gusto innato per la ‘bella pittura’ e un precoce talento naturale, tanto da essere considerato in famiglia un *enfant prodige* destinato a un grande avvenire¹. La fama di predestinato ‘Titta’ – così è chiamato in famiglia – se la costruisce da solo quando, non ancora adolescente, frequenta l’*atelier* del padre, da cui apprende i primi rudimenti del mestiere. Dopo aver terminato gli studi classici e lo studio dell’antico attraverso i numerosi reperti presenti nella collezione dello zio Pietro, approfondisce la tecnica della pittura a olio, mostrando da subito particolare predilezione per il genere del paesaggio². Predilezione favorita anche dal suo incontro con il noto paesista bolognese Giambattista Bassi (1784-1852)³, giunto a Roma nel 1810, che lo avvia alla pratica della pittura *en plein air* e lo stimola prima a osservare e poi a ritrarre la natura in ogni suo aspetto, pur dimesso che sia. In questo periodo l’artista dipinge poco e riflette molto sulla necessità di instaurare un rapporto più intimo con il vero e, in particolare di affrontare l’analisi del dato fenomenico mediante la sua traduzione in forme percepibili nella loro sintesi di materia e luce. La capacità di assimilare modi espressivi diversi e di saperli trasformare in un linguaggio suo personale lo mette nella condizione di accogliere

Born in Rome on 25 April 1819 from the marriage of Vincenzo to Maddalena Devoti, at a young age Giovanni Battista Camuccini showed an innate taste for ‘bella pittura’ and a precocious natural talent, so much so that he was considered in the family an *enfant prodige* destined for great things to come.¹ The fame of predestined ‘Titta’ – as he was called in the family – he began to build on his own when, not yet in his teens, he started to frequent his father’s atelier, where he picked up the rudiments of the craft. After completing his classical studies and a study of antiquity through the numerous finds in his uncle Pietro’s collection, he refined his oil painting technique, immediately showing a particular predilection for the landscape genre.² A preference also favoured by his meeting with the well-known Bolognese landscape painter Giambattista Bassi (1784-1852),³ who arrived in Rome in 1810 and initiated him into the practice of painting *en plein air* and inspired him first to observe and then to portray nature in its every appearance, as modest as it might be. In this period the artist painted little and reflected a great deal on the need to establish a more intimate relationship with reality and, in particular, to tackle an analysis of phenomenal data by translating them into perceptible forms in their synthesis of matter and light. The ability to assimilate different expressive modes and to be able to transform them into

Giovanni Battista Camuccini,
Paesaggio con tre alberi
(particolare | detail, cat. 37)



Vincenzo Camuccini, *Ritratto di Giovanni Battista Camuccini*, 1826 c., già Cantalupo, Palazzo Camuccini

consigli, anche da parte di altri specialisti del settore operosi allora nella capitale, come Gilles-François Closson (1796-1842), Achille-Etna Michallon (1796-1822) e George Augustus Wallis (1770-1847). La loro opera, fedele ai precetti promossi tempo prima dal paesaggista Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), lo stimolano a perseguire la sua ricerca verso un naturalismo ancora più vivo e sincero, reso possibile solo attraverso un costante lavoro all'aria aperta; lo portano inoltre a percorrere i territori di Tivoli, Ariccia, Albano, Anguillara, Civita Latina e Castel Gandolfo, che elegge presto a protagonisti dei suoi dipinti. Di questi luoghi lo affascina soprattutto la vegetazione selvaggia che li popola e gli effetti che su di essa gioca la luce. Le vedute che ne derivano non sono realizzate con l'animo del visitatore, non sono pagine di giornale e di viaggio, ma vibrano del commosso affetto di chi vive in questi luoghi e li sente suoi e trova in essi un luogo a lui adatto, alla sua vita pensosa, schiva, legata agli affetti familiari. La campagna laziale diventa addirittura espressione e proiezione dello stato d'animo dell'artista. Sempre in accordo con i precetti di Valenciennes, si dedica allo studio di particolari naturalistici

his own personal language, also put him in a position to accept advice from other specialists in the sector who were then active in the capital, such as Gilles-François Closson (1796-1842), Achille-Etna Michallon (1796-1822) and George Augustus Wallis (1770-1847). Their work, faithful to the precepts promoted some time earlier by the landscape architect Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), inspired him to pursue his research towards an even more lively and sincere naturalism, made possible only through constant work in the open air; they also led him to travel through the territories of Tivoli, Ariccia, Albano, Anguillara, Civita Latina and Castel Gandolfo, which he soon picked as protagonists of his paintings. In these places he was especially fascinated by the wild vegetation which populated them and the effects of the light playing on it. The resulting views were not realized with the soul of a visitor, they were not pages of a travel diary, but vibrate with the moving affection of those who inhabit these places and feel them to be their own, and he found in them a place suitable for him, for his thought-filled, shy life, tied to family affections. Thus the Lazio countryside became an expression and projection of the artist's own mood. Again

come singoli alberi o arbusti, di cui rimangono significative testimonianze.

Seppur per diletto, l'attività paesaggistica prosegue fino ai primi anni Cinquanta, quando Giovanni Battista decide di abbandonarla per dedicarsi esclusivamente alla gestione degli affari di famiglia. A motivarlo in tale scelta sono la morte del padre Vincenzo (1844) – da cui eredita il titolo di barone e un cospicuo patrimonio nel quale sono confluiti nel frattempo i beni dello zio Pietro⁴ –, della moglie Candida Mazzetti (1851) e del maestro Bassi (1852). La scomparsa nel 1854 della matrigna Bianca Emilia Allier, gli consente di entrare in possesso di un grande feudo presso Torri in Sabina, in provincia di Rieti⁵. L'anno seguente sposa Anna Massani⁶, dalla quale ha tre figli⁷, e aliena parte della quadreria dello zio Pietro a Lord Algernon Percy, VI Duca di Northumberland⁸. Investe il ricavato della vendita nel restauro della dimora romana di Palazzo Cesi, in via delle Maschere d'Oro, e nell'acquisto del feudo di Cantalupo in Sabina (1862), a poca distanza da quello di Torri. Qui trasferisce i beni artistici della famiglia, compresi gli incantevoli paesaggi da lui eseguiti in giovinezza, “frutto di quel talento precocemente messo da parte e mai più ripreso”⁹.

Muore a Roma nel settembre 1904.

in accordance with Valenciennes' precepts, he devoted himself to the study of such naturalistic details as single trees or shrubs, of which significant testimonies remain.

Although solely for pleasure, this landscape activity continued until the early 1950s, when Giovanni Battista decided to abandon it to devote himself exclusively to managing his family affairs. Motivating him in this choice were the deaths of his father Vincenzo (1844) – from whom he inherited the title of baron and a conspicuous patrimony in which the assets of his uncle Pietro⁴ had converged in the meantime, his first wife Candida Mazzetti (1851) and his *maestro*, Bassi (1852). The death of his stepmother Bianca Emilia Allier in 1854 allowed him to take possession of a large fiefdom near Torri in Sabina, in the province of Rieti.⁵ The following year he married Anna Massani,⁶ with whom he had three children,⁷ and he sold a part of his uncle Pietro's picture collection to Lord Algernon Percy, 6th Duke of Northumberland.⁸ He invested the proceeds of this sale in the restoration of the Roman residence of Palazzo Cesi, in Via delle Maschere d'Oro, and in the purchase of the fief of Cantalupo in Sabina (1862), not far from that of Torri. Here he transferred his family's artistic assets, including the enchanting landscapes he had painted in his youth, “the result of that early talent set aside and never taken up again.”⁹

He died in Rome in September 1904.

¹ Nel corso della propria vita, Giovanni Battista Camuccini si distingue come rispettabile membro della società capitolina, fu capitano della Guardia Civica e Consigliere Provinciale di Roma. Le fonti lo ricordano come un uomo stimato dalla gente e dotato di grande generosità. La sua cultura erudita lo ha portato inoltre a appassionarsi all'antiquaria e alla numismatica. Il suo nome compare più volte nell'elenco dei membri della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti, fondata nel 1829, dove è ricordato sia come "cultore" che come "artista"; quest'ultimo riconoscimento è indicativo della sua sporadica partecipazione alle esposizioni annuali organizzate dalla Società, di cui il padre è stato uno dei promotori. Sull'attività pittorica di Giovanni Battista, si vedano: M. Verdone, *I Camuccini. Alcune notizie biografiche su tre pittori*, in "Strenna dei Romanisti" n. 40, Roma 1979, pp. 588-604; I. Ceccopieri, *L'archivio Camuccini. Inventario*, Roma 1990, pp. 149-159; *A Brush with Nature. The Gere Collection of Landscape Oil Sketches*, a cura di C. Riopelle e X. Bray, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 23 giugno - 30 agosto 1999), London 1999, nn. 9-11; *Giovanni Battista Camuccini, 1819-1904. Oil Sketches of the Roman Countryside, 1840's*, a cura di E. Moatti, catalogo della mostra (New York, Galleria Emmanuel Moatti, 6 dicembre 2000 - 26 gennaio 2001), New York 2000; M. Verdone, *Giovanni Battista Camuccini paesaggista*, in "Strenna dei Romanisti", n. 68, Roma 2007, pp. 737-740; P.A. De Rosa, *Giovanni Battista Camuccini, pittore romano (1819-1903)*, in "Strenna dei Romanisti", n. 78, Roma 2017, pp. 169-174; *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, a cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi di P.A. De Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020.

² L'informazione è riportata in una lettera inviata da Vincenzo Camuccini allo scultore danese Bertel Thorvaldsen, il 30 settembre 1839. Il documento si conserva presso il Thorvaldsens Museum Arkivet di Copenaghen (m23 1839, n. 18).

³ L'alunnato di Camuccini presso Bassi è confermato da alcuni manoscritti conservati presso gli eredi, come pure dalla nota biografica redatta in *Biografie dei consiglieri comunali di Roma dal settembre 1870*, Roma 1873. Su Bassi si vedano: L. Venturi, Giambattista Bassi, in "Commentari", n. 2, 1951, pp. 124-126; C. Refice Taschetta, Bassi, Giambattista, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1970, vol. 7, pp. 131-132; C. Nicosia, A. Ottani Cavina, *Giambattista Bassi (1784-1852); pittore di paesi*, Massa Lombarda 1985; M. Tabanelli, *Un bravo pittore romagnolo non abbastanza conosciuto. Gian Battista Bassi*, in "La piè", n. 62, 1993, pp. 13-14; G. Magistri, *Giambattista Bassi Pittor di paese ai Colli Albani*, in "Castelli Romani", n. 40, Roma 2000, pp. 134-143.

⁴ "All'età di venticinque anni, Giovanni Battista entrò in possesso di quel patrimonio artistico su cui si era formato e da cui aveva appreso l'amore per l'arte: la prestigiosa quadreria messa insieme da Pietro e gestita dal fratello dopo la sua morte, nonché l'immensa mole di opere grafiche e pittoriche lasciate da Vincenzo, prevalentemente materiali di studio. La gestione dell'eredità avvenne in linea con i desideri espressi dallo zio e dal padre durante la loro vita. Riguardo alla collezione d'arte di Pietro, quest'ultimo ne aveva incoraggiato la vendita e l'investimento del ricavato in beni immobili, al fine di assicurare alla famiglia rendite sicure: Giovanni Battista, infatti, realizzerà quanto auspicato dallo zio mentre, al contrario, manterrà intatto il cospicuo nucleo di materiali di studio di Vincenzo, come a voler assecondare il forte attaccamento che il pittore aveva sempre dimostrato per gli stessi e la volontà di conservarli in famiglia". M. D'Amicis, in *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, cit., p. 57.

⁵ Di origine avignonese, la donna fu legata al figliastro da un rapporto di grandissimo affetto. A riguardo, si vedano: R. Ciofi, *Rocchette, una piccola Svizzera alle porte di Roma*, Foligno 2001, pp. 187-189; M. D'Amicis, in *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, cit., p. 57.

⁶ Anna Massani era figlia di Filippo, presidente del Monte di Pietà (1859-1866), istituzione presso cui la famiglia Camuccini vantava dei crediti. Dal matrimonio con Giovanni Battista nacquero sei figli, di cui tre morti in tenera età.

¹ During his life, Giovanni Battista Camuccini distinguished himself as a respectable member of Roman society, he was a captain of the Civic Guard and a Provincial Councillor of Rome. Sources remember him as a man respected by the people and gifted with great generosity. His erudite culture also led him to become passionate about antiques and numismatics. His name appears several times in the list of members of the Society of Amateurs and Connoisseurs of Fine Arts, founded in 1829, where he is remembered both as an "aficionado" and as an "artist"; this latter recognition is indicative of his sporadic participation in the annual exhibitions organized by the society, of which his father was one of the promoters. On the pictorial activity of Giovanni Battista, see: M. Verdone, *I Camuccini. Alcune notizie biografiche su tre pittori*, in "Strenna dei Romanisti" no. 40, Rome 1979, pp. 588-604; I. Ceccopieri, *L'archivio Camuccini. Inventario*, Rome 1990, pp. 149-159; *A Brush with Nature. The Gere Collection of Landscape Oil Sketches*, edited by C. Riopelle and X. Bray, exhibition catalogue (London, The National Gallery, 23 June - 30 August 1999), London 1999, nos. 9-11; *Giovanni Battista Camuccini, 1819-1904. Oil Sketches of the Roman Countryside, 1840's*, edited by E. Moatti, exhibition catalogue (New York, Galleria Emmanuel Moatti, 6 December 2000 - 26 January 2001), New York 2000; M. Verdone, *Giovanni Battista Camuccini paesaggista*, in "Strenna dei Romanisti", no. 68, Rome 2007, pp. 737-740; P. A. De Rosa, *Giovanni Battista Camuccini, pittore romano (1819-1903)*, in "Strenna dei Romanisti", no. 78, Rome 2017, pp. 169-174; *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, edited by F. Antonacci and D. Lapicciarella, texts by P. A. De Rosa and M. D'Amicis, Rome 2020.

² The information is reported in a letter sent by Vincenzo Camuccini to the Danish sculptor Bertel Thorvaldsen, on 30 September 1839. This document is kept at the Thorvaldsens Museum Arkivet in Copenhagen (m23 1839, no. 18).

³ Camuccini's studies with Bassi are confirmed by some manuscripts kept by the heirs, as well as by the biographical note written in *Biografie dei consiglieri comunali di Roma dal settembre 1870*, Rome 1873. On Bassi see: L. Venturi, Giambattista Bassi, in "Commentaries", no. 2, 1951, pp. 124-126; C. Refice Taschetta, Bassi, Giambattista, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome 1970, vol. 7, pp. 131-132; C. Nicosia, A. Ottani Cavina, *Giambattista Bassi (1784-1852); pittore di paesi*, Massa Lombarda 1985; M. Tabanelli, *Un bravo pittore romagnolo non abbastanza conosciuto. Gian Battista Bassi*, in "La piè", no. 62, 1993, pp. 13-14; G. Magistri, *Giambattista Bassi Pittor di paese ai Colli Albani*, in "Castelli Romani", no. 40, Rome 2000, pp. 134-143.

⁴ "At the age of twenty-five, Giovanni Battista came into possession of that artistic heritage on which he had trained and from which he had learned his love for art: the prestigious collection put together by Pietro and managed by his brother after his death, as well as the immense amount of graphic and pictorial works left by Vincenzo, mainly study materials. The management of the estate took place in line with the wishes expressed by the uncle and father during their lifetime. With regard to Pietro's art collection, the latter had encouraged the sale and investment of the proceeds in real estate, in order to ensure a safe income for the family: in reality, Giovanni Battista would not carry out what his uncle had hoped for some time, on the contrary, he would keep the conspicuous nucleus of Vincenzo's study materials intact, as if to indulge the strong

⁷ I figli superstiti sono Candido, Emilio e Guido, a cui si aggiunge Vincenzo, avuto dal precedente matrimonio con Candida Mazzetti.

⁸ La trattativa fu lunga e difficile, soprattutto per la difficoltà di ottenere dallo Stato Pontificio la licenza di esportazione dei dipinti. Alla fine furono vendute settantaquattro opere per la somma complessiva di ottantamila scudi. Trasferiti nella residenza ducale di Alnwick Castle, parte di queste si conservano ancora in loco, mentre altre furono vendute nel corso del tempo a musei e a collezionisti privati.

⁹ M. D'Amicis, in *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, cit., p. 58.

attachment that the painter had always shown for them and the desire to keep them in the family." M. D'Amicis, in *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, op. cit., P. 57.

⁵ Of Avignon origin, the woman was linked to her stepson by a relationship of great affection. In this regard, see: R. Ciofi, *Rocchette, una piccolo Svizzera alle porte di Roma*, Foligno 2001, pp. 187-189; M. D'Amicis, in *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, op. cit., p. 57.

⁶ Anna Massani was the daughter of Filippo, President of Monte di Pietà (1859-1866), an institutional pawnbroker with which the Camuccini family boasted some credits. Six children were born from her marriage to Giovanni Battista, three of whom died at an early age.

⁷ The surviving children were Candido, Emilio and Guido, in addition to Vincenzo, from his previous marriage with Candida Mazzetti.

⁸ The negotiation was long and difficult, especially due to the difficulty of obtaining the export licence for the paintings from the Papal State. Eventually, seventy-four works were sold for a combined sum of eighty thousand *scudi*. Transferred to the ducal residence of Alnwick Castle, some of these are still preserved on site, while others have been sold over time to museums and private collectors.

⁹ M. D'Amicis, in *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, op. cit., p. 58.



Magic Land

La straordinaria serie di paesaggi presenti in questa mostra – vero e proprio viaggio nel viaggio – suggerisce il carattere distintivo dell'arte di Giovanni Battista Camuccini, protagonista indiscusso in Italia – insieme al maestro Giambattista Bassi – della corrente internazionale della pittura *en plein air*, promossa sul finire del Settecento da Pierre-Henri de Valenciennes e Thomas Jones¹. Impegnata a perlustrare senza sosta il magico mondo dei luoghi alban, con immagini in apparenza uguali ma in realtà diverse fra loro, la sua opera sembra suggerire che la comprensione del vero è questione di lunga durata. Ognuna di queste vedute si lega idealmente alle altre quasi a formare una sorta di diario intimo, visivo, emozionale. Tra il territorio laziale e la natura che lo popola avviene un dialogo a prescindere dalle pur evidenti diversità di impaginazione, tecnica pittorica, valori cromatici e effetti luministici che le contraddistinguono. Queste vedute non sono fatte con l'animo del visitatore, non sono delle pagine di giornale di viaggio, ma vibrano del commosso affetto di chi vive in questi luoghi, e li sente suoi e trova in essi un luogo a lui adatto, alla sua vita pensosa, schiva, legata soprattutto agli affetti familiari. Anzi, la campagna laziale diventa addirittura espressione e proiezione dello stato d'animo dell'artista.

Il capitolo centrale del mondo artistico e della pittura di Camuccini

The extraordinary series of landscapes presented in this exhibition – a real journey within a journey – suggests the highly distinctive character of the art of Giovanni Battista Camuccini, the undisputed protagonist in Italy – together with his *maestro* Giambattista Bassi – of the international current of painting *en plein air*, promoted at the end of the eighteenth century by Pierre-Henri de Valenciennes and Thomas Jones.¹ Committed to constantly exploring the magical world of the Alban Hills, with images that are apparently the same but in reality differ from one another, his work seems to suggest that understanding the truth is a lengthy matter. Each of these views is ideally linked to the others as if to form a sort of intimate, visual and emotional diary. A dialogue takes place between the land of Lazio and the nature that populates it, regardless of the evident differences in layout, painting technique, the colours used and lighting effects that distinguish them. These views are not made with the soul of the visitor, they are not pages of a travel diary, but vibrate with the moving affection of those who inhabit these places and feel them to be their own, and he found in them a place suitable for him, for his thought-filled, shy life, tied to family affections. Thus the Lazio countryside became an expression and projection of the artist's own mood.

The central chapter of Camuccini's artistic and painting

30. SENTIERO NEL BOSCO

olio su carta / oil on paper

38 x 29,2 cm



31. IL COSIDDETTO BOSCO SACRO NELLA VALLE DELLA CAFFARELLA

olio su carta / oil on paper

17 x 41 cm



32. SBOCCO DELL'EMISSARIO DEL LAGO DI ALBANO ALLA MOLE DI CASTEL GANDOLFO

olio su carta / oil on paper

24 x 31 cm

si svolge essenzialmente nel territorio racchiuso tra Castel Gandolfo e i laghi di Ariccia, Albano e Nemi. Le peregrinazioni condotte in questi luoghi lo portano alla scoperta di località incontaminate di cui si innamora perdutamente. Già sul finire degli anni Trenta il pittore dà inizio a una ricca produzione di quadri *en plein air*, di varia dimensione, nei quali elabora un nuovo paesaggismo, cioè un diverso modo di sentire e rappresentare la natura, che gli consente libertà di sperimentare altri motivi, soluzioni compositive, approcci stilistici: fra la costante armonia dei colori e della luce egli ritrae i migliori motivi, che ci fanno provare la calma della solitudine e la melanconia del tempo trascorso. Sono studi fini che ci parlano di profumi campestri, ci fanno sentire il bisbiglio vago della natura. Questo mondo, rimasto per lungo tempo fuori dalla storia, è come regolato da una 'fatale necessità', che impone rapporti fatti di cose, di crude esigenze materiali. Nella sua essenza elementare e assoluta, Camuccini vede una sorta di valore originario; nell'adesione dei suoi abitanti a una natura immobile e a tradizioni arcaiche egli scorge una più profonda autenticità, la capacità di accettare fino in fondo la durezza della vita. Nelle tele dedicate alla campagna laziale Camuccini si affida a molteplici combinazioni di scenette. In particolare si ferma a osservare piccole porzioni di realtà rurale viste da distanza ravvicinata, che dipinge con pennellate dense e intonazioni pacate, rotte solo da note di colore vivo o da forti effetti di luce radente e di controllo. Quello che più colpisce è il linguaggio poetico, che si adatta ai momenti più semplici del mondo campestre, basandosi su immagini precise, che aderiscono puntualmente ai particolari di quella umile realtà: si tratta di una vera e propria 'democrazia visiva' quella messa in atto da Camuccini, che lo porta a descrivere piante, animali, attività agricole, oggetti quotidiani, fino a qualche decennio prima rimasti estranei alla tradizione paesistica. Ma non è solo la scelta delle immagini a creare questo mondo: l'adesione alle piccole cose è assicurata anche da un linguaggio che supera i parametri comunicativi del paesaggismo tradizionale, di ascendenza accademica, capace di evocare luoghi e cose mediante luci e colori. Un linguaggio che dà vita a paesaggi naturali e a ritratti umani di estrema precisione, ma che non hanno nulla di realistico: tutto pare abitato dal mistero, da qualcosa di nascosto, tutto si vela di sfumature di sogno; dietro quelli che potrebbero sembrare dei semplici idilli campestri affiora una musica sotterranea, una forza inquieta che avvicina incredibilmente gli elementi ai sensi del pittore e nello stesso tempo li allontana, trasformandoli in apparizioni inafferrabili. Le presenze umane sfumano in lontananza; non vediamo più individui reali e concreti, ma soggetti indeterminati, che si fondono con la vitalità della natura che li ospita.

world was essentially set in an area enclosed between Castel Gandolfo and the lakes of Ariccia, Albano and Nemi. His wanderings in these places led him to discover pristine locations which he fell madly in love with. By the end of the Thirties, the painter had begun a rich production of paintings *en plein air*, of varying dimensions, in which he elaborated a new landscape style, that is, a different way of feeling and representing nature, which allowed him the freedom to experiment with other motifs, compositional solutions, and stylistic approaches: in an unceasing harmony of colours and light he portrayed his best motifs, which let us feel the calm of solitude and the melancholy of time passed. These are fine studies which speak to us of rural scents, and let us hear the subtle whispering of nature. This world, which remained untold for a long time, was, as it were, governed by a 'fatal necessity', which imposed relationships made up of things, of raw material needs. In its elementary and absolute essence, Camuccini perceived a sort of original value; in the adhesion of its inhabitants to an immobile nature and to archaic traditions, he sensed a deeper authenticity, an ability to fully accept the harshness of life.

In his canvases dedicated to the Lazio countryside, Camuccini relied on multiple combinations of small individual scenes. In particular, he took time to observe small portions of rural reality seen at close range, which he painted with dense brushstrokes and a tranquillity broken only by notes of bright colour or strong effects of grazing light and backlighting. What strikes us most is the poetic language, which adapts to the simplest moments of the rural world, based on precise images, punctually adhering to the details of that humble reality: this is a real 'visual democracy' staged by Camuccini, which led him to describe plants, animals, agricultural activities, and everyday objects, which until a few decades earlier had remained extraneous to the landscape tradition. But it is not only the choice of images that creates this world: adherence to small things is also ensured by a language which ventures beyond the communicative parameters of traditional landscapes, of an academic ancestry, capable of evoking places and things through light and colour. A language that brings life to natural landscapes and human portraits of extreme precision, but which have nothing realistic about them: instead, everything seems inhabited by mystery, by something hidden, everything is veiled in shades of a dream; from behind what may seem like simple rural idylls an underground music emerges, a restless force which brought the elements incredibly close to the painter's senses and at the same time distanced them, transforming them into elusive apparitions. Human presences fade into the distance; we no longer see real concrete individuals,



33. SAN PAOLO IN ALBANO DAL CONVENTO DEI CAPPUCCINI

olio su tela / oil on canvas

34,2 x 46,7 cm



34. SCORCIO DEL LAGO DI ALBANO VERSO PALAZZOLO

olio su tela / oil on canvas

49,5 x 60 cm



35. NOTTURNO SUL LAGO DI ALBANO DALLA CHIESA DEI RIFORMATI

olio su tela / oil on canvas

34 x 46,7 cm

Per rappresentare questo mondo rurale Camuccini si basa su una rigorosa documentazione anche se la sua pittura non ha la freddezza dell'inchiesta sociale. Essa vuole semmai offrire a questo mondo una immagine intensa e calarsi all'interno dei suoi valori arcaici. La voce del pittore è difatti quella di chi, pur immerso nel paesaggio, ne interroga i segni, segue il groviglio delle forme minerali e vegetali, i guizzi improvvisi degli animali, il muoversi scomposto degli oggetti, il vibrare dei rumori e dei suoni, il distendersi del vento nello spazio, lo svolgersi del ritmo del tempo.

I risultati migliori di Camuccini vanno tuttavia cercati là dove maggiormente si rivela il mondo selvaggio della natura, in quelle opere dove intima è la concordanza tra il vero e l'animo dell'artista. Le acque e le terre della campagna laziale perdono man mano la loro connotazione geografica; la stessa è come mitizzata nell'evocazione, assume toni e colori di paradiso perduto. È il caso, ad esempio, di capolavori come *Il cosiddetto Bosco Sacro nella valle della Caffarella* o il suggestivo *Notturmo sul lago di Albano dalla chiesa dei Riformati*, o ancora *San Paolo in Albano dal convento dei Cappuccini*, frutto della quotidiana osservazione compiuta *in loco* da Giovanni Battista. La vastità di questi panorami ci trasporta, in modo fulmineo, verso uno dei momenti più alti della poetica di Camuccini: con una elaborata metrica compositiva si segue qui l'immergersi dell'«io» nella sensazione dell'«infinito», creata dal rapporto con un luogo preciso e con una attenta misura del tempo e dello spazio. Il paesaggio diventa una sorta di limite esterno, da cui nella mente del pittore prende avvio l'immaginazione di spazi e profondità temporali incommensurabili, al punto che l'occhio di chi osserva pare affondare nell'immensità, stimolato anche dall'uso sapiente di una tavolozza calda e da fitte pennellate, rapide e precise.

Sempre a Albano, Camuccini porta a compimento opere come *Scorcio del lago di Albano verso Palazzolo*, dove inediti tagli compositivi mettono in relazione cielo e acqua. Si tratta certamente di uno dei momenti più cromaticamente significativi della sua attività, soggetto riproposto più volte con la gioia della scoperta, in formati e angolature diversi. Le tele sono quasi sempre realizzate nelle ore del mattino quando la luce è netta e trasparente, i colori, i verdi del prato, l'azzurro delle acque, e quello meno intenso del cielo, sono una sinfonia di splendidi accostamenti nel profondissimo silenzio della campagna. In esse il pittore sospende il proprio giudizio e si limita a dipingere solo ciò che vede, nel tentativo di rendere i più delicati effetti delle ore del giorno e dello scorrere delle stagioni.

A queste opere l'artista ne affianca altre decisamente più innovative, dove – in sintonia con le considerazioni riportate da Nicolaj Vasilievic

but indeterminate subjects merging with the vitality of the nature that hosts them.

To represent this rural world, Camuccini relied on rigorous documentation even if his painting does not feature the coldness of social inquiry. If anything, it seeks to offer this world an intense image and to immerse itself in its own archaic values. The painter's voice is in fact that of someone who, while immersed in the landscape, interrogates its signs, follows the jumble of mineral and vegetable forms, the sudden glimpses of animals, the sprawling movement of objects, the vibrating of noises and sounds, the wind in space, the unfolding of the rhythm of time.

However, Camuccini's best results are to be sought where the wild world of nature is most evident, in those works where the harmony between the real and the soul of the artist is closest. The waters and land of the Lazio countryside gradually lose their geographical connotation; as if mythologized in its evocation, it takes on the tones and colours of a lost paradise. This is the case, for example, of such masterpieces as *The So-Called Sacred Wood in the Caffarella Valley* or the suggestive *Nocturne on Lake Albano from the Reformed Church*, or *San Paolo in Albano from the Capuchin Convent*, the result of daily observation carried out *in loco* by Giovanni Battista. The vastness of these panoramas transports us, like lightning, towards one of the pinnacles of Camuccini's poetics: with an elaborate compositional metric we follow here the immersion of the "I" in the sensation of "infinity", created by the relationship with a precise place and with a careful measuring of time and space. The landscape becomes a sort of external limit, from which the imagination of immeasurable temporal spaces and depths began in the painter's mind, to the point that the eye of the observer seems to sink into immensity, helped also by the skilful use of a warm palette and dense, quick, and precise brushstrokes.

Again at Albano, Camuccini painted other works such as *Glimpse of Lake Albano towards Palazzolo*, where brand-new compositional viewpoints link sky and water. This is certainly one of the most chromatically significant moments of his activity, a subject repeated several times with all the joy of discovery, in different formats and angulations. The canvases almost always feature the morning light, clear and transparent, while the colours, the greens of the grass, the blue of the water, and the less intense one of the sky, are a symphony of splendid combinations in the profound stillness of the countryside. In them the painter suspended his judgement and limited himself to painting only what he saw, in an attempt to render the most delicate effects of the hours of the day and the passing of the seasons.

The artist combined these works with other decidedly more innovative ones, where – in harmony with the



36. VERSO ARICCIA DAL CONVENTO DEI CAPPUCCINI DI ALBANO

olio su tela / oil on canvas

34,2 x 46,5 cm

Gogol nel romanzo *Le anime morte*² – il tempo della narrazione si velocizza, mentre l'impianto grafico si attenua a favore di una maggiore scioltezza pittorica, nella ricerca di effetti più espressivi. Si tratta delle scene dove protagonisti sono gli alberi, raffigurati soli o in gruppo, dove l'artista trascura ogni implicazione narrativa per concentrarsi principalmente su aspetti formali. La composizione è in questo caso risolta attraverso una scansione accurata dei colori e da un uso sapiente della luce, capace di infondere a tutti gli elementi naturali ritratti il senso profondamente umano di una realtà quotidiana. La luce assolve a valori sentimentali sottesi in una visione lirica e pacata di una natura benigna. La serenità, la grazia del cielo limpido e sempre affocato, i riflessi luminosi che si creano tra le rugosità dei tronchi o che si sfaldano tra le fronde rigogliose degli alberi sono gli spettacoli che in queste opere Camuccini, poeta visivo, canta. Non si tratta di un accostamento in chiave puramente sensoriale – la mera visibilità, il fascino dei colori e delle luci – bensì una trascrizione del dato figurativo in eco sentimentale, volta a rendere incorporea quella realtà, ad alleggerirla e a tradurla in accenti di una musicalità squisita e rarefatta.

considerations reported by Nikolai Vasilyevich Gogol in his novel *Dead Souls*² – the time of the narration speeds up, while the linear layout is attenuated in favour of a greater pictorial fluency, in a search for more expressive effects. These are scenes where the protagonists are the trees, depicted alone or in groups, where the artist neglects any narrative implication to focus chiefly on the formal aspects. In this case, the composition is resolved through an accurate gauging of the colours and a skilful use of light, capable of infusing all the natural elements portrayed with the deeply human sense of an everyday reality. The light achieves sentimental values, underlying a lyrical calm vision of a benign nature. The serenity, the grace of the clear yet fiery sky, the luminous reflections that are created between the roughness of the trunks or that disintegrate among the luxuriant foliage of the trees are the spectacles of which Camuccini, visual poet, sings in these works. It is not a question of a purely sensorial approach – mere visibility, the charm of colours and light – but a transcription of the figurative data into a sentimental echo, aimed at making that reality incorporeal, lightening it and translating it into accents of exquisite, rarefied musicality.

¹ Per un inquadramento storico-critico dell'opera di Giovanni Battista Camuccini si veda il bel saggio di Pier Andrea De Rosa a introduzione del catalogo *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, a cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi di P.A. De Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020, pp. 5-15. Il nucleo più consistente delle opere dell'artista è presente presso la galleria Antonacci Lapicciarella di Roma, mentre un ristretto numero di studi si conserva oggi in musei di prestigio, come la National Gallery di Londra (Gere Collection), il Metropolitan Museum di New York, in *joint ownership* con la Morgan Library & Museum (Thaw Collection) e il Museum of Art di Toledo, in Ohio.

² "Se fossi pittore inventerei un modo straordinario per dipingere i paesaggi. Che alberi e che vedute si disegnano oggimai! Tutto vi è chiaro, ben definito, analizzato dal maestro, sicché lo spettatore non può far altro che seguirlo, compitando quanto questi vi ha letto. Io invece confonderei albero con albero, farei un groviglio di rami, getterei sprazzi di luce dove nessuno se l'aspetta: ecco quali paesaggi si dovrebbero dipingere". P. Cazzola, *Due russi a Roma*, Torino 1966, pp. XL-XLI. Si vedano inoltre: D. Borghese, *Gogol a Roma*, Firenze 1957; P.A. De Rosa, in *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, cit., pp. 12-13.

¹ For a historical-critical overview of the work of Giovanni Battista Camuccini, see the fine essay by Pier Andrea De Rosa in the introduction to the catalogue *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, edited by F. Antonacci and D. Lapicciarella, texts by P. A. De Rosa and M. D'Amicis, Rome 2020, pp. 5-15. The most consistent nucleus of the artist's works is present at the Antonacci Lapicciarella gallery in Rome, while a small number of studies are kept today in such prestigious museums as the National Gallery in London (Gere Collection), the Metropolitan Museum in New York in joint ownership with the Morgan Library & Museum (Thaw Collection), and the Museum of Art in Toledo, Ohio.

² "If I were a painter I would invent an extraordinary way to paint landscapes. What trees and what views are drawn today! Everything is clear, well defined, analysed by the master, so that the viewer can only follow him, spelling out what he has read there. Instead, I would confuse tree with tree, I would make a tangle of branches, I would throw flashes of light where no one expects it: these are the landscapes that should be painted." P. Cazzola, *Due russi a Roma*, Turin 1966, pp. XL-XLI. Also: D. Borghese, *Gogol a Roma*, Florence 1957; P.A. De Rosa, in *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, op. cit., pp. 12-13.



37. PAESAGGIO CON TRE ALBERI

olio su carta / oil on paper

36,7 x 27 cm



38. ROCCHETTE IN SABINA. SANTA MARIA DEI MONTI

olio su cartone / oil on cardboard

27,5 x 31,5 cm



39. STUDIO DI ALBERO

olio su carta / oil on paper

26,5 x 22 cm

REGESTO DELLE OPERE | LIST OF WORKS

VINCENZO CAMUCCINI

1.

DISEGNO MIOLOGICO. AVAMBRACCIO E MANO

1786-1788

sanguigna e matita nera su carta bianca,
284 x 404 mm
red chalk and black pencil on white paper,
284 x 404 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina

Bibliografia | **Literature**

P. Salvi, *Vincenzo Camuccini: disegni d'anatomia presso il vero*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, pp. 117, 139 fig. 1, n. 9; Vincenzo Camuccini. *12 Anatomical Drawings from Life*, a cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testo di C. Caputo, Roma 2014, n. 3.

2.

DISEGNO MIOLOGICO. ZONA DORSALE, SPALLA, BRACCIO, AVAMBRACCIO E MANO

1786-1788

sanguigna, matita nera e carbone su carta bianca, 283 x 418 mm
red chalk and black pencil on white paper,
283 x 418 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina

Bibliografia | **Literature**

P. Salvi, *Vincenzo Camuccini: disegni d'anatomia presso il vero*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, pp. 122, 141, fig. 8, n. 17; P. Salvi, *Gli artisti e l'anatomia*, in "Annali della Facoltà di Medicina e Chirurgia di Perugia", 95, 2005, p. 91; Vincenzo Camuccini. *12 Anatomical Drawings from Life*, a cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testo di C. Caputo, Roma 2014, n. 6.

3.

DISEGNO MIOLOGICO. ANCA, COSCIA, GINOCCHIO, GAMBA E PIEDE

1786-1788

sanguigna, matita nera e carbone su carta bianca, 336 x 571 mm
red chalk and black pencil on white paper,
336 x 571 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina

Bibliografia | **Literature**

P. Salvi, *Vincenzo Camuccini: disegni d'anatomia presso il vero*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, pp. 126, 144-145, fig. 15, n. 30; Vincenzo Camuccini. *12 Anatomical Drawings from Life*, a cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testo di C. Caputo, Roma 2014, n. 7.

4.

DISEGNO MIOLOGICO. COSCIA, GINOCCHIO, GAMBA E PIEDE

1786-1788

sanguigna, matita nera e carbone su carta bianca, 573 x 348 mm
red chalk and black pencil on white paper,
573 x 348 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina

Bibliografia | **Literature**

P. Salvi, *Vincenzo Camuccini: disegni d'anatomia presso il vero*, in "Labyrinthos", XXXIX/XL, 2001, pp. 128, 145, fig. 19, n. 32; Vincenzo Camuccini. *12 Anatomical Drawings from Life*, a cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testo di C. Caputo, Roma 2014, n. 8.

5.

STUDI DI PIEDE (dalla STATUA DI JUNO SOSPITA dei MUSEI VATICANI)

1787-1789

matita su carta ocre, 219 x 409 mm
pencil on ochre paper, 219 x 409 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina

Esposizioni | **Exibited**

2003, Roma, Galleria Francesca Antonacci, Camuccini, Finelli, Bienaimé: protagonisti del Classicismo a Roma nell'Ottocento, n. 29

Bibliografia | **Literature**

Camuccini, Finelli, Bienaimé: protagonisti del Classicismo a Roma nell'Ottocento, a cura di F. Antonacci e G.C. de Feo, catalogo della mostra (Roma, Galleria Francesca Antonacci, 15 maggio - 5 luglio 2003), Roma 2003, n. 29.

6.

FIGURA DI DANNATO (dal GIUDIZIO UNIVERSALE di MICHELANGELO)

1787-1789

matita su carta, 728 x 494 mm
pencil on paper, 728 x 494 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina; Eredi Camuccini, Roma; collezione privata, Verona

Bibliografia | **Literature**

Inedito / Unpublished

7.

**ALCEO, CORINNA, PETRARCA,
ANACREONTE E SAFFO
(dal PARNASO di RAFFAELLO)**

1787-1789

matita e inchiostro bruno acquerellato su
carta, 151 x 136 cm

pencil and watercolour on paper, 150 x 134
cm

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Bibliografia | Literature

Inedito / Unpublished

8.

**TRE APOSTOLI
(dalla TRASFIGURAZIONE
di RAFFAELLO)**

1787-1789

matita su carta, 760 x 1000 mm

pencil on paper, 760 x 1000 mm

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Bibliografia | Literature

Inedito / Unpublished

9.

**TESTA DI SIGNIFERO
(da LA BATTAGLIA DI COSTANTINO
di GIULIO ROMANO)**

1787-1789

matita su carta, 248 x 273 mm

pencil on paper, 248 x 273 mm

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Bibliografia | Literature

Inedito / Unpublished

10.

**LA LUPA CAPITOLINA
(dal RITROVAMENTO DI ROMOLO
E REMO di RUBENS)**

1787-1789

olio su tela, 86 x 86 cm

oil on canvas, 86 x 86 cm

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Bibliografia | Literature

C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e
pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma
1875, p. 31.

11.

**ECUBA SCOPRE IL CADAVERE
DEL FIGLIO POLIDORO**

1790-1793 c.

penna e inchiostro bruno acquerellato su
carta, 253 x 392 mm

pen and ochre watercolour on paper, 253 x
392 mm

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Esposizioni | Exhibited

1978, Roma, Galleria Nazionale d'Arte
Moderna, *Vincenzo Camuccini (1771-1844).
Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, n.
53; 2000, Treviglio, Museo Civico Ernesto e
Teresa Della Torre, *Giovanni Battista Dell'Era
(1765-1799). Un artista lombardo nella Roma
neoclassica*, n. 58

Bibliografia | Literature

G. Piantoni De Angelis, scheda in *Vincenzo
Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo
studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De An-
gelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria
Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31
dicembre 1978), Roma 1978, p. 23, n. 53;
C. Poppi, *Avanguardia e accademia: nascita di
un'osmosi conflittuale*, in *Il primo '800 italiano.
La pittura tra passato e futuro*, a cura di Rena-

to Barilli, catalogo della mostra (Milano, Pa-
lazzo Reale, 20 febbraio - 3 maggio 1992),
Milano 1992, p. 49; C. Nenci, scheda in *Gio-
vanni Battista Dell'Era (1765-1799). Un artista
lombardo nella Roma neoclassica*, a cura di E.
Calbi, catalogo della mostra (Treviglio, Mu-
seo Civico Ernesto e Teresa Della Torre, 29
febbraio - 30 aprile 2000), Milano 2000, p.
114-115, n. 58.

12.

**PAESAGGIO CLASSICO
CON FIGURE**

1795-1798 c.

matita e inchiostro acquerellato su carta,
249 x 391 mm

pencil and ink wash on paper,
247 x 389 mm

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Bibliografia | Literature

Inedito / Unpublished

13.

BACCANTE UBRIACA

1795-1798 c.

penna, matita, acquerello e lumeggiature a
biacca su carta azzurra, 276 x 265 mm

pen, pencil, watercolour and lead white
highlights on blue paper, 276 x 265 mm

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Pa-
lazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina

Esposizioni | Exhibited

2012, Parigi, Palais Brongniart – Salon du
Dessin, *Collezionando i Master Drawings*, n.
24.

Bibliografia | Literature

F. Giacomini, scheda in *Collezionando i Master
Drawings*, a cura di F. Antonacci e D. Lapi-
cirella, catalogo della mostra (Parigi, Palais
Brongniart – Salon du Dessin 28 marzo - 2
aprile 2012), Roma 2012, n. 24.

14.
MORTE DI GIULIO CESARE
(studio preparatorio)

1800 c.

olio su tela applicata su tavola, 21,5 x 36,8 cm

oil on canvas applied to panel, 21.5 x 36.8 cm

Provenienza | **Provenance**

collezione privata, Roma

Esposizioni | **Exibited**

1928, Venezia, Palazzo delle Esposizioni, *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Mostra della pittura italiana dell'800*, sale 7-14, n. 37; 1932, Roma, Palazzo dei Musei, *Mostra di Roma nell'Ottocento*, n. 87; 1978, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, n. 62

Bibliografia | **Literature**

XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della esposizione, Venezia 1928, p. 34, n. 37; U. Ogetti, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano/Roma 1929, tav. 35; F. Pfister, *Vincenzo Camuccini*, ad vocem in *Enciclopedia Italiana*, vol. VIII, Roma 1930, tav. CXLIX; *Mostra di Roma nell'Ottocento*, a cura dell'Istituto di Studi Romani, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Musei, gennaio-aprile 1832), Roma 1932, p. 173, n. 87; G. Piantoni De Angelis, scheda in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, pp. 31-33, n. 62.

15.
MORTE DI VIRGINIA
(studio preparatorio)

1800 c.

olio su tela applicata su tavola, 21,5 x 36,8 cm

oil on canvas applied to panel, 21.5 x 36.6 cm

Provenienza | **Provenance**

collezione privata, Roma

Esposizioni | **Exibited**

1928, Venezia, Palazzo delle Esposizioni, *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Mostra della pittura italiana dell'800*, sale 7-14, n. 37; 1932, Roma, Palazzo dei Musei, *Mostra di Roma nell'Ottocento*, n. 88; 1978, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, n. 62

Bibliografia | **Literature**

XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della esposizione, Venezia 1928, p. 34, n. 37; *Mostra di Roma nell'Ottocento*, a cura dell'Istituto di Studi Romani, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Musei, gennaio-aprile 1832), Roma 1932, p. 173, n. 88; G. Piantoni De Angelis, scheda in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, pp. 34-36, n. 65.

16.
APPIO CLAUDIO
(bozzetto per la parte sinistra della MORTE DI VIRGINIA)

1802 c.

olio su tela, 72,8 x 58,6 cm

oil on canvas, 72.8 x 58.6 cm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina; Eredi Camuccini, Roma; collezione privata, Roma

Esposizioni | **Exibited**

1978, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, n. 69

Bibliografia | **Literature**

G. Piantoni De Angelis, scheda in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, p. 37, n. 69; L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Roma 2005, p. 134, fig. 27 (particolare).

17.
GLI EVANGELISTI GIOVANNI E MARCO

1815-1818

matita su cartone incollato su tavola, 750 x 960 mm

pencil on cardboard glued onto board, 750 x 960 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina; Eredi Camuccini, Roma; collezione privata, Verona

Bibliografia | **Literature**

L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Roma 2005, pp. 69-70, n. 16.

18.
GLI EVANGELISTI MATTEO E LUCA

1815-1818

matita su cartone incollato su tavola, 750 x 960 mm

pencil on cardboard glued onto board, 750 x 960 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina; Eredi Camuccini, Roma; collezione privata, Verona

Bibliografia | **Literature**

L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Roma 2005, p. 69, n. 15.

19.
INGRESSO DI MALATESTA BAGLIONI IN PERUGIA

1816-1823

olio su tela, 42,8 x 48 cm

oil on canvas, 42.8 x 48 cm

Provenienza | **Provenance**

collezione privata, Roma

Esposizioni | **Exibited**

1978, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, n. 89

Bibliografia | Literature

U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in "The Art Bulletin", 60, 1979, p. 304, fig. 8; G. Piantoni De Angelis, scheda in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, pp. 46-47, n. 89.

20.**RITRATTO DI MARIA LUISA DI BORBONE**

1817 c.

matita su carta, 390 x 290 mm

pencil on paper, 390 x 290 mm

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina

Esposizioni | Exhibited

2003, Roma, Galleria Francesca Antonacci, Camuccini, Finelli, Bienaimé: protagonisti del Classicismo a Roma nell'Ottocento, n. 41

Bibliografia | Literature

Camuccini, Finelli, Bienaimé: protagonisti del Classicismo a Roma nell'Ottocento, a cura di F. Antonacci e G.C. de Feo, catalogo della mostra (Roma, Galleria Francesca Antonacci, 15 maggio - 5 luglio 2003), Roma 2003, n. 41.

21.**SAN SIMONE**

1821-1822

matita su carta avorio, 286 x 198 mm

al verso, a matita, studio di *San Giuda Taddeo*

pencil on ivory paper, 286 x 198 mm

on the back, in pencil, a study of *Saint Judas Thaddaeus*

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina; Eredi Camuccini, Roma; collezione privata, Verona

Esposizioni | Exhibited

1978, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, n. 169

Bibliografia | Literature

G. Piantoni De Angelis, scheda in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, p. 81, n. 169.

22.**ALESSANDRO MAGNO
SOGGIOGATO DALLA MUSICA
DI TIMOTEO PRENDE LE ARMI**

1823-1824

matita su carta avorio, 242 x 350 mm

al verso, a matita, studio per il dipinto *Lucrezia trovata al lavoro da Collatino e dai figli di Tarquinio*

e schizzo per un'altra composizione

pencil on ivory paper, 242 x 350 mm

on the back, in pencil, a study for the painting *Lucretia Found at Work by Collatinus and the Sons of Tarquin* and a sketch for another composition

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina; Eredi Camuccini, Roma; collezione privata, Verona

Esposizioni | Exhibited

1978, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, nn. 141, 148.

Bibliografia | Literature

G. Piantoni De Angelis, scheda in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, pp. 68, 70, nn. 141, 148.

23.**PARTENZA DI ATTILIO REGOLO**

1824

olio su tela, 53 x 80 cm

oil on canvas, 53 x 80 cm

Provenienza | Provenance

collezione Barone Vincenzo Camuccini, Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina

Esposizioni | Exhibited

1978, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, n. 153

Bibliografia | Literature

G. Piantoni De Angelis, scheda in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, a cura di G. Piantoni De Angelis, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978, pp. 72-73, n. 153; L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Roma 2005, p. 131, fig. 21.

24.**RITRATTO DEL MINIATURISTA
AUGUST GRAHL**

1825-1830

olio su tela, 97 x 85 cm

oil on canvas, 97 x 85 cm

Provenienza | Provenance

collezione privata, Roma

Esposizioni | Exhibited

1911, Firenze, Palazzo Vecchio, *Mostra del Ritratto Italiano dalla fine del secolo XVI all'anno 1861*, n. 27; 1928, Venezia, Palazzo delle Esposizioni, *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Mostra della pittura italiana dell'800*, sale 7-14, n. 36

Bibliografia | Literature

C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, p. 227; *Mostra del Ritratto Italiano dalla fine del secolo XVI all'anno 1861*, a cura di U. Ojetti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo - luglio 1911), Firenze 1911, p. 112, fig. 27; *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della esposizione, Venezia 1928, p. 34, n. 36; U. Ojetti, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano/Roma 1929, tav. 34; U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in "The Art Bulletin", 60, 1979, p. 319; S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia*, Milano 1991, vol. 1, p. 417, fig. 600.

25.
MADRE E FIGLIA ESULTANTI
(studio per L'INGRESSO DI
FRANCESCO SFORZA A MILANO)

1831 c.

matita su carta, 378 x 293 mm

pencil on paper, 378 x 293 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Bibliografia | **Literature**

Inedito / Unpublished

26.
STUDI DI TESTE
(studio per la DISCESA DI GESÙ
CRISTO AL LIMBO)

1831

matita su carta, 185 x 224 mm

pencil on paper, 185 x 224 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Bibliografia | **Literature**

Inedito / Unpublished

27.
STUDIO DEL CRISTO MORTO
E DI FIGURA
(Studio per la DEPOSIZIONE)

1835-1836 c.

matita su carta, 353 x 473 mm

pencil on paper, 353 x 473 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Bibliografia | **Literature**

Inedito / Unpublished

28.
STUDIO DEL CRISTO MORTO
E DI NICODEMO
(Studio per la DEPOSIZIONE)

1835-1836 c.

matita su carta, 373 x 262 mm

pencil on paper, 373 x 262 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Bibliografia | **Literature**

Inedito / Unpublished

29.
STUDIO DI PANNEGGIO DELLA
VERGINE MARIA
(Studio per la DEPOSIZIONE)

1835-1836 c.

matita su carta, 405 x 283 mm

pencil on paper, 405 x 283 mm

Provenienza | **Provenance**

collezione Barone Vincenzo Camuccini,
Palazzo Camuccini, Cantalupo in Sabina;
Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Verona

Bibliografia | **Literature**

Inedito / Unpublished

GIOVANNI BATTISTA
CAMUCCINI

30.
SENTIERO NEL BOSCO

olio su carta, 38 x 29,2 cm

oil on paper, 38 x 29.2 cm

Provenienza | **Provenance**

Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Roma

Bibliografia | **Literature**

Giovanni Battista Camuccini. Magic Land, a
cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi di
P.A. De Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020, p.
36, n. 15.

31.
IL COSIDDETTO BOSCO SACRO
NELLA VALLE DELLA CAFFARELLA

olio su carta, 17 x 41 cm

oil on paper, 17 x 41 cm

Provenienza | **Provenance**

Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Roma

Bibliografia | **Literature**

Giovanni Battista Camuccini. Magic Land, a cura
di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi di P.A. De
Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020, p. 20, n. 3.

32.
SBOCCO DELL'EMISSARIO DEL
LAGO DI ALBANO ALLE MOLE DI
CASTEL GANDOLFO

olio su carta, 24 x 31 cm

oil on paper, 24 x 31 cm

Provenienza | **Provenance**

Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Roma

Bibliografia | **Literature**

Giovanni Battista Camuccini. Magic Land, a cura
di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi di P.A. De
Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020, p. 21, n. 4.

33.
**SAN PAOLO IN ALBANO DAL
CONVENTO DEI CAPPUCCINI**

olio su tela, 34,2 x 46,7 cm
oil on canvas, 34.2 x 46.7 cm

Provenienza | Provenance

Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Roma

Bibliografia | Literature

Giovanni Battista Camuccini. Magic Land, a
cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi
di P.A. De Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020,
pp. 22-23, n. 5.

34.
**SCORCIO DEL LAGO DI ALBANO
VERSO PALAZZOLO**

olio su tela, 49,5 x 60 cm
oil on canvas, 49.5 x 60 cm

Provenienza | Provenance

Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Roma

Bibliografia | Literature

Giovanni Battista Camuccini. Magic Land, a
cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi
di P.A. De Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020, p.
25, n. 7.

35.
**NOTTURNO SUL LAGO DI ALBANO
DALLA CHIESA DEI RIFORMATI**

olio su tela, 34 x 46,7 cm
oil on canvas, 34 x 46.7 cm

Provenienza | Provenance

Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Roma

Bibliografia | Literature

Giovanni Battista Camuccini. Magic Land, a
cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi
di P.A. De Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020, p.
28, n. 9.

36.
**VERSO ARICCIA DAL CONVENTO
DEI CAPPUCCINI DI ALBANO**

olio su tela, 34,2 x 46,5 cm
olio su canvas, 34.2 x 46.5 cm

Provenienza | Provenance

Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Roma

Bibliografia | Literature

Giovanni Battista Camuccini. Magic Land, a
cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi
di P.A. De Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020, p.
29, n. 10.

37.
PAESAGGIO CON TRE ALBERI

olio su carta, 36,7 x 27 cm
oil on paper, 36.7 x 27 cm

Provenienza | Provenance

Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Roma

Bibliografia | Literature

Giovanni Battista Camuccini. Magic Land, a
cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi
di P.A. De Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020,
pp. 44-45, n. 22.

38.
**ROCCHETTE IN SABINA. SANTA
MARIA DEI MONTI**

olio su cartone, 27,5 x 31,6 cm
oil on cardboard, 27.5 x 31.6 cm

Provenienza | Provenance

Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Roma

Bibliografia | Literature

Giovanni Battista Camuccini. Magic Land, a
cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi
di P.A. De Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020, p.
47, n. 24.

39.
STUDIO DI ALBERO

olio su carta, 26,5 x 22 cm
oil on paper, 26.5 x 22 cm

Provenienza | Provenance

Eredi Camuccini, Roma; collezione privata,
Roma

Bibliografia | Literature

Giovanni Battista Camuccini. Magic Land, a
cura di F. Antonacci e D. Lapicciarella, testi
di P.A. De Rosa e M. D'Amicis, Roma 2020, p.
48, n. 25.

Finito di stampare nel mese di settembre 2021
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Genova)
per Sagep Editori Srl, Genova

Printed in september 2021
by Grafiche G7 Sas, Savignone (Genova)
for Sagep Editori Srl, Genova

