



Scuola Dottorale in CULTURE DELLA TRASFORMAZIONE DELLA
CITTÀ E DEL TERRITORIO

Sezione STORIA E CONSERVAZIONE DELL'OGGETTO D'ARTE E
D'ARCHITETTURA

XXIII CICLO

*Un'impresa culturale e commerciale:
la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi
(1799-1810)*

Valeria Mirra

TUTOR

Prof. Liliana Barroero

Prof. Orietta Rossi Pinelli

COORDINATORE

Prof. Barbara Cinelli

A. A. 2010/2011

INDICE

Introduzione	4
1. La Calcografia Piranesi dopo Giovanni Battista: l'influenza, l'eredità	13
1.1 L'eredità materiale e spirituale raccolta da Francesco e Pietro Piranesi	16
1.2 La Calcografia Piranesi dalla morte di Giovanni Battista alla Repubblica Romana (1778-1798)	43
2. Il trasferimento della Calcografia Piranesi da Roma a Parigi: i progetti, le collaborazioni	61
2.1 I fratelli Piranesi a Parigi: rapporti culturali e rapporti politici	63
2.2 Il <i>Prospectus</i> dell'anno VIII (1800) : i progetti dei fratelli Piranesi e le nuove collaborazioni	89
3. La Calcografia Piranesi a Parigi: un'impresa culturale e commerciale	99
3.1 "Académie des Beaux-arts" o "Accademia d'industria" ?	100
3.1.1 Un giovane artista dalle grandi speranze: Pietro Cardelli (1776-1822) allievo dell'Accademia di Belle Arti dei Piranesi	123
3.2 La produzione dei <i>Dessins coloriés</i>	127
3.3 <i>Labor omnia vincit</i> . La manifattura di vasi e ornamenti di architettura in terracotta a Mortefontaine	161
4. La fine della Calcografia dei "frères Piranesi" (1807-1810)	188
4.1. L'uscita dalla società di Pietro Piranesi e i nuovi progetti di Francesco	188
4.2. Il fallimento economico dell'impresa Piranesi e la morte di Francesco (1810)	195

Appendice documentaria

I. <i>Catalogue des vues de monumens antiques et modernes, et de sites célèbres du Globe ; Exécutées avec leurs accessoires, à l'huile, à la gouache et à l'aquarelle, et publiées à Paris, par les Piranesi</i>	199
II. <i>Catalogue des sculptures plastiques, faites avec une argile nouvellement découverte à Montmélian, commune de Morfontaine, exécutées dans les ateliers des Piranesi, à Plailly, département de l'Oise, arrondissement de Senlis</i>	211
III. <i>Notice de tableaux, gouaches, dessins, estampes, recueils, marbres, scajola de Rome, terres cuites, souffres, vases de Portici, pièces d'ornemens et de services en terre de Morfontaine, et autres objets, après le décès de M. François Piranesi</i>	217
Fonti archivistiche	242
Fonti a stampa del XVIII e XIX secolo	244
Bibliografia	248

Introduzione

Il presente lavoro si inserisce all'interno di un più vasto progetto dedicato a *La cultura architettonica italiana e francese in epoca napoleonica*, promosso dall'Archivio del Moderno dell'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana e dal Centre Ledoux, Université Paris I Panthéon-Sorbonne INHA, in collaborazione con la Scuola Dottorale in Culture della trasformazione della città e del Territorio, sezione Storia e Conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, dell'Università Roma Tre.

In quest'ambito, la mia ricerca si è concentrata sulla storia della Calcografia Piranesi: a partire dal suo trasferimento da Roma a Parigi nel 1799 – quando i figli del celebre Giovanni Battista furono costretti all'esilio in seguito alla caduta dell'effimera Repubblica Romana, cui avevano partecipato attivamente –, fino alla morte, nel 1810, di Francesco, figura in cui possiamo riconoscere non solo il principale continuatore dell'opera paterna, ma anche il responsabile dei progetti e delle realizzazioni della bottega Piranesi già immediatamente dopo la morte del suo fondatore.

Una storia su cui si registra un quasi totale silenzio da parte della critica, a fronte della vastissima letteratura e dell'attenzione sempre costante dedicata a Giovanni Battista Piranesi. All'interno di simili studi, lo stesso ruolo svolto dal figlio Francesco, seppur rilevante, risulta ancora poco indagato, e, al contempo, la bibliografia a lui interamente consacrata molto scarsa.

Il primo contributo inteso a delineare stilisticamente la sua attività di incisore si ebbe solo con mostra del 1967 presso la Calcografia nazionale e con il successivo catalogo¹.

Circa dieci anni dopo, in occasione del convegno *Piranèse et les Français* – che, insieme alla contemporanea esposizione dal medesimo titolo, possiamo considerare pionieristico sull'argomento –, Gilbert Erouart e Monique Mosser pubblicavano e commentavano la biografia manoscritta di Giovanni Battista

¹ *Giovanni Battista e Francesco Piranesi*, catalogo delle mostre (Roma 1967-1968), a cura di M. Calvesi, De Luca, Roma 1968.

Piranesi, redatta dall'architetto Jacques-Guillaume Legrand a Parigi nel 1799 come prefazione per una raccolta di tutta l'opera dell'incisore: grandioso progetto, ideato da Francesco e mai realizzato². Le circostanze che portarono Legrand a comporre la biografia e il motivo per cui essa restò inedita, scrivevano allora i due studiosi, sono intimamente legate alla storia stessa della Calcografia Piranesi, che “mériterait une vaste étude qui éclairerait l'incroyable diffusion des gravures de J.B. Piranèse au début du XIX^e siècle”, aggiungendo, in conclusione al saggio, che “beaucoup de recherches restent à faire sur Francesco Piranesi et sa chalcographie”. Nonostante le preziose indicazioni fornite dai due studiosi francesi nel saggio introduttivo e nella loro edizione critica del testo di Legrand, simili suggerimenti non vennero affatto colti negli anni successivi.

In assenza di contributi specifici sulla questione dell'attività dei fratelli Piranesi durante la loro permanenza in Francia, nella prima fase della ricerca è risultato un valido strumento lo studio di Werner Szambien dedicato alla nascita del museo di architettura a Parigi, avvenuta nel medesimo contesto culturale in cui i figli del celebre incisore si inserirono al momento del loro arrivo nella capitale francese, e ispirata ad una logica parallela a quella alla base della Calcografia, ovvero la riproduzione³. Il testo di Szambien ha il grande merito di contribuire ad illuminare alcune fondamentali figure di artisti che, nonostante la loro riconosciuta centralità nella scena artistica della Parigi d'inizio XIX secolo, restavano ancora quasi del tutto sconosciute alla critica, fornendo non solo un ricco aggiornamento bibliografico in merito, ma anche numerosi riferimenti alle fonti primarie, manoscritte e a stampa, da lui utilizzate nel corso della sua innovativa ricerca.

È principalmente sulla scorta di simili contributi, che, dopo una prima fase di ricerche svolte presso archivi e biblioteche italiane, ho intrapreso l'analisi della vasta documentazione relativa alla Calcografia, conservata a Parigi presso gli Archives Nationales, la Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, la

² G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi”*: origine et fortune d'une biographie, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno (Roma 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978, pp. 213-256.

³ W. Szambien, *Le Musée d'architecture*, Picard, Paris 1988, trad. it. *Il museo di architettura*, presentazione di G. Muratore, CLUEB, Bologna 1996.

Bibliothèque Nationale de France e altri Centri, come la Bibliothèque Marmottan di Boulogne-Billancourt.

Oltre alla fondamentale documentazione d'archivio, tra le diverse tipologie di fonti utilizzate per la ricostruzione dell'attività della Calcografia Piranesi in Francia, si segnalano, in primo luogo, le riviste di storia dell'arte e d'architettura pubblicate a Parigi all'inizio del XIX secolo. In particolare, anche seguendo la linea d'indagine tracciata da Szambien, ho concentrato la mia attenzione su alcune di esse, quali il «Journal des Arts», la «Décade philosophique» e gli «Annales de l'architecture», nonché sull'«Athenaeum» (rivista di cui i Piranesi risultano editori a partire dal luglio 1806) e sul suo supplemento, la «Gazette des beaux Arts».

Allo spoglio dei periodici è stata inoltre affiancata l'analisi della coeva letteratura di viaggio, delle descrizioni della città di Parigi, molte delle quali mi è stato possibile individuare proprio grazie alla pubblicità apparsa sulla stampa dell'epoca.

Parallelamente ho condotto un attento esame dei cataloghi di vendita della Calcografia a Parigi. Nella maggior parte dei casi inediti, simili documenti sono stati confrontati con gli esemplari noti, portando a nuove significative acquisizioni.

L'arco cronologico su cui si focalizza la ricerca è stato quindi delimitato al periodo 1799-1810: quasi un decennio, nel quale si consuma la vicenda della Calcografia Piranesi a Parigi.

A questa parte centrale del lavoro costituisce la necessaria premessa il primo capitolo, in cui si analizzano le vicende della Calcografia Piranesi a partire dal momento della morte di Giovanni Battista, nel 1778.

Il filo rosso della narrazione, per questa prima parte della tesi, è costituito dalla sopra citata *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi* di Jacques-Guillaume Legrand. Rimasto inedito per più di un secolo, tale manoscritto può essere infatti considerato la fonte principale per la ricostruzione della vita e delle opere di Giovanni Battista e dei suoi figli, in particolare di Francesco, il cui profilo biografico è l'unico inserito dall'architetto francese all'interno della più vasta biografia piranesiana. Di particolare interesse i due brevi passaggi dedicati alla formazione del giovane figlio del celebre incisore,

inquadrata da Legrand all'interno dalle relazioni, intense e feconde, intercorse tra Giovanni Battista Piranesi e i *pensionnaires* di palazzo Mancini. Non solo. La testimonianza dell'architetto francese contribuisce ad illuminare l'intero panorama della vivace offerta formativa che si poteva trovare nella Roma della seconda metà del XVIII secolo. Accanto al ruolo ufficiale svolto dall'Accademia di San Luca, infatti, diverse furono le strutture, pubbliche e private, che venivano incontro alla diffusa esigenza di perfezionamento professionale dei tanti giovani, italiani e stranieri, che affollavano la capitale pontificia: dall'Accademia di Francia alle scuole private tenute dagli artisti.

Il racconto di Legrand è stato costantemente confrontato e verificato con la vasta letteratura relativa non solamente alla figura e all'opera di Giovanni Battista Piranesi, ma anche al più generale contesto romano, quello "specchio vivente del mondo", dove gli scambi e i confronti tra artisti di differenti nazionalità furono intensi e determinanti. È questo l'orizzonte culturale in cui si mossero inizialmente i protagonisti della mia ricerca e che attraverso l'incrocio di fonti ho ricostruito in relazione, in primo luogo, ai differenti ruoli e alle diverse responsabilità assunti da Francesco e Pietro Piranesi alla morte del padre nell'ambito dell'attività della Calcografia, valutando quanto ciascuno di loro raccolse dell'eredità materiale e spirituale lasciata da Giovanni Battista. Ho cercato di dimostrare come fu proprio grazie a tale eredità che i giovani Piranesi ebbero la possibilità di trovarsi al centro della scena non solo artistica e culturale, ma anche politica e, ancora, non solo romana, ma di respiro europeo. Una conferma viene dalla nomina, nel 1783, di Francesco Piranesi ad agente artistico del re di Svezia Gustavo III – nel trattare tale argomento mi sono servita del lavoro di Rossana Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Bonacci editore, Roma 1990, sebbene molti aspetti di questa vicenda meriterebbero a mio avviso ulteriori indagini: mi riferisco alla documentazione d'archivio conservata a Stoccolma, solo in parte analizzata dalla studiosa.

La fitta rete di relazioni intrecciate ebbe tra i suoi riflessi più significativi, e al contempo gravidi di conseguenze per il futuro, il pieno coinvolgimento e l'attiva partecipazione dei due fratelli Piranesi alla Repubblica romana, nel 1798-1799,

quando molti dei circoli frequentati da intellettuali ed eruditi, protagonisti della vita culturale romana, assunsero connotazioni politiche.

Coinvolti in prima persona nelle tumultuose vicende politiche del biennio giacobino, una volta conclusa quell'esperienza, con l'arrivo nella capitale pontificia delle truppe napoletane, a Francesco e Pietro non rimase che la via dell'esilio. Una sorte condivisa con molti compatrioti, che, come loro, avevano da tempo intrecciato stretti rapporti con il mondo oltralpino.

Il capitolo successivo segue secondo un ordine cronologico e si occupa dell'analisi delle vicende legate al trasferimento della Calcografia da Roma a Parigi, dei nuovi progetti e delle nuove collaborazioni avviate, in particolare da Francesco, fin dall'arrivo nella capitale francese.

Fu certamente in virtù del fascino che l'opera di Giovanni Battista Piranesi aveva esercitato e – anche per merito di Francesco che ne aveva proseguito le pubblicazioni, completando le serie rimaste incompiute alla morte del padre – continuava ad esercitare in Francia, che i figli del celebre incisore beneficiarono di un sostegno speciale da parte del governo. A queste motivazioni se ne aggiunsero altre, di natura più prettamente ideologica, che li avvicinarono innanzitutto agli ambienti che gravitavano intorno alla rivista «La Décade philosophique, littéraire et politique», organo di stampa molto diffuso nell'ambito dell'*intelligenza* parigina sotto il Consolato e l'Impero. Sono stati evidenziati gli stretti legami intessuti tra i fondatori della rivista con gli intellettuali italiani; la simpatia e il sostegno rivolti in particolare verso coloro che parteciparono ai governi, spesso effimeri, nati in seguito alle occupazioni francesi e che, alla loro caduta, furono costretti all'esilio. Ancora, si è sottolineata l'importanza a livello politico rivestita da molti degli uomini della «Décade» – assai significativo, in relazione alle vicende dei Piranesi, è il caso del fondatore del periodico Ginguené, Direttore generale dell'istruzione pubblica dal 1795 al 1802; nonché la loro appartenenza alla medesima potente Loggia massonica. Sulla scorta di queste ed altre considerazioni (ricordando, in primo luogo, il rapporto di Giovanni Battista Piranesi con la massoneria, noto già da tempo alla critica), e sulla base di analogie tra le carriere di altre figure di artisti ed eruditi legati alla famiglia Piranesi, ho avanzato l'ipotesi di una tela di fondo massonica, che chiarirebbe molte

circostanze, altrimenti piuttosto oscure, della biografia dei fratelli Piranesi e, soprattutto, spiegherebbe la loro rapida ascesa nel panorama culturale parigino.

Questi aspetti possono essere ulteriormente approfonditi attraverso il confronto tra i Piranesi e gli altri emigrati italiani nella Parigi di inizio XIX secolo, analizzando due casi emblematici: quello del sostegno offerto loro da Ennio Quirino Visconti, considerato dai suoi stessi contemporanei il più illustre antiquario vivente, e, sul fronte opposto, il caso dell'architetto Giuseppe Barberi, ritrovatosi, indigente, ai margini del gruppo degli esuli romani, e che, al contrario, furono proprio i Piranesi a sostenere.

Ampio spazio è stato dedicato all'esame del *Prospectus* pubblicato nell'anno VIII (1800), oggi conservato presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale, fonte preziosa per comprendere quali ambiziosi progetti animassero Francesco – perché è chiaramente la figura di Francesco che si può scorgere dietro la sua pubblicazione – al momento dell'arrivo a Parigi. Il documento, che è stato messo a confronto con le altre numerose fonti del XIX secolo che ho raccolto nel corso delle mie ricerche presso archivi e biblioteche francesi, ha portato ad approfondire le nuove collaborazioni con personaggi del calibro di Jean-Nicolas-Louis Durand e di Jacques-Guillaume Legrand e a riflettere sul fatto che fu soprattutto nel gruppo degli architetti, su cui più di altri esercitò il suo fascino la visione piranesiana, che i figli dell'incisore trovarono i primi sostegni e contributi alle loro attività.

Si passa, nel terzo capitolo, ad analizzare il risultato di tali collaborazioni, attraverso l'esame delle pubblicazioni dei "Piranesi frères" a Parigi, seguendone l'evoluzione attraverso i cataloghi di vendita e valutandone l'impatto soprattutto grazie allo spoglio che ho condotto sulle riviste dell'epoca. A queste si aggiunge un altro imprescindibile documento manoscritto: il *Rapport* steso da Dal Pozzo e Degérando nel 1809 per valutare le cause del fallimento economico dell'impresa Piranesi.

Quelle che emergono sono due linee diverse e parallele: da una parte, i progetti e le opere realizzate dai Piranesi, in cui intravediamo un costante tentativo di adeguare i mezzi offerti dall'incisione alle nuove esigenze di mercato – per cui si passa dalla rappresentazione di soggetti spettacolari alla produzione dei *Dessins*

coloriés, fino ad arrivare all'ultima impresa, la manifattura di vasi e ornamenti di architettura ispirati al catalogo piranesiano; dall'altra parte, la ricezione presso i contemporanei, che spesso non risparmiarono critiche, di simili progetti e opere.

È proprio il *Rapport* sopra citato che, col suo sguardo d'insieme, ci aiuta a meglio interpretare questi fenomeni. Nel valutare ciò che meritava di essere salvato dalle mani dei creditori cui era stato costretto a ricorrere Francesco per sostenere le molteplici attività intraprese, i commissari ci hanno tramandato anche il loro autorevole giudizio in merito. Così era fuori discussione che si dovessero salvare ad ogni costo i rami della Calcografia, comprendendo insieme alle incisioni di mano di Giovanni Battista anche quelle proseguite da Francesco a Parigi – su cui anche i suoi peggiori detrattori non emisero mai sentenze negative. Tuttavia, il parere dei commissari sulle altre attività intraprese dai Piranesi non fu altrettanto positivo: la produzione dei *Dessins coloriés* e la manifattura di Mortefontaine, sebbene avessero raggiunto dei risultati apprezzabili, perseguivano ai loro occhi dei fini “quasi estranei alle Belle Arti”. L'argomento non è dunque rivolto contro il prodotto finale, ma contro un modo di produzione “in serie”.

È sulla scorta di queste considerazioni che sono stati impostati i capitoli centrali, dedicati, in primo luogo, all'Accademia aperta dai Piranesi presso la loro seconda sede, il Collège de Navarre, rue de la Montagne Sainte Geneviève, la cui stessa esistenza era quasi del tutto ignorata dalla critica moderna, e la cui finalità è quanto mai controversa, come ho cercato di suggerire già nel titolo del paragrafo. In secondo luogo, alla produzione dei *Dessins coloriés*, che sembrerebbe strettamente connessa all'istituzione stessa dell'Accademia e di cui mi è stato possibile ritrovare un inedito catalogo, qui riprodotto in Appendice (*Appendice documentaria*, I). Grazie al confronto con l'altro catalogo noto – sul quale si basa l'unico studio finora dedicato alle incisioni colorate dei Piranesi, un articolo di Udolpho van de Sandt del 1978⁴ – e, insieme, alla loro più corretta

⁴ U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi: quelques avatars de la gravure au trait*, in «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français», 1978 (1980), pp. 207-220. Lo studio di van de Sandt può essere posto in relazione con l'interesse che furono in grado di suscitare, negli stessi anni, la mostra e il convegno *Piranèse et les Français*. Allo stesso modo si può notare come il successivo silenzio della critica sull'attività della Calcografia Piranesi a Parigi, e in particolare di Francesco, abbia portato al mancato approfondimento di molti dei pur fecondi stimoli che simili studi erano stati allora in grado di sollevare.

contestualizzazione nell'ambito delle molteplici attività intraprese dai Piranesi, oggetto della presente ricerca, è stato possibile riprendere e sviluppare alcune delle riflessioni sollevate dallo studio di van de Sandt, nonché colmarne le lacune, attraverso l'identificazione di nuove incisioni ascrivibili alla Calcografia Piranesi e oggi conservate in diverse biblioteche a Parigi (Mazarine, Arsenal e Département des Estampes della Bibliothèque Nationale).

Infine, l'ultimo paragrafo del terzo capitolo è dedicato alla manifattura di vasi e ornamenti d'architettura in terracotta creata dai Piranesi a Mortefontaine, che, nonostante il considerevole sostegno offerto dal fratello di Napoleone, Giuseppe Bonaparte, avrebbe portato al fallimento economico il suo principale quanto incauto fondatore: Francesco Piranesi. Relativamente tale impresa, un elemento di criticità è costituito dalla mancanza di riscontri di una collaborazione con Clodion, pubblicizzata nei libelli degli stessi Piranesi e nella stampa coeva, ma mai appurata all'interno del vasto catalogo delle opere eseguite dal celebre scultore francese. Si avanza quindi l'ipotesi che la collaborazione di Clodion con la manifattura di Mortefontaine potrebbe essersi limitata agli anni di esordio della nuova attività (1802-1803), oppure, semplicemente essere rimasta ad un puro stadio progettuale. In ogni caso, il *Catalogue des sculptures plastiques*, in cui veniva trionfalmente presentato il risultato di simile collaborazione, costituisce una testimonianza fondamentale non solo in merito alle opere che i Piranesi realizzarono o, forse, piuttosto, avrebbero voluto realizzare, grazie all'intervento del celebre scultore francese, ma anche, per estensione, alla storia del gusto d'inizio XIX secolo. È in considerazione di tale ragione, come pure del fatto che finora non sia mai stato riprodotto nonostante la sua segnalazione da parte di Anne Poulet nel 1992, che si è scelto di trascrivere il *Catalogue* in Appendice (*Appendice documentaria*, II).

La parte conclusiva della tesi è dedicata all'analisi degli atti finali dell'avventura Piranesi a Parigi: dalla separazione dei due fratelli, avvenuta tra la fine del 1806 e l'inizio del 1807, ai finora inediti quanto ambiziosi progetti di Francesco, che cercò di trovare un canale nella figura del viceré Eugenio di Beauharnais per poter ampliare l'attività della propria impresa anche all'Italia, estendendola a Milano. Seguiranno le testimonianze e i commenti, rintracciati

nelle fonti dell'epoca, relativi alla morte di Francesco, avvenuta a Parigi il 24 gennaio 1810.

In seguito la Calcografia fu acquistata dalla famosa stamperia parigina Firmin Didot Frères, che ne continuò le tirature sino alla fine del 1838, quando, il 19 dicembre, firmò il contratto di vendita con la Calcografia Camerale di Roma. Si concludeva così “una delle più significative acquisizioni dell'allora Calcografia Camerale, condotta dal cardinale Tosti sotto il pontificato di papa Gregorio XVI, e che oggi, dopo più di 170 anni, continua a costituire oggetto di analisi e studio per definire alcuni dati ancora poco chiari sulla storia di questo fondo di 1191 rami, di cui 964 autografi, che costituivano la Calcografia Piranesi”⁵.

Così inizia l'analisi sulle matrici incise della Calcografia, condotta dall'Istituto Nazionale per la Grafica e tuttora in corso. Si può, quindi, concludere aggiungendo che la “storia di questo fondo di rami” non può oggi prescindere dalla lunga parentesi vissuta dalla Calcografia nel corso della sua permanenza in Francia.

⁵ *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1743-1753*, catalogo della mostra (Roma 2010), a cura di G. Mariani, Mazzotta, Milano 2010, p. 9. Il progetto dedicato dall'Istituto Nazionale per la Grafica allo studio delle matrici possedute della Calcografia Piranesi è tuttora in corso; si prevede la conclusione del lavoro di analisi dell'intera opera per il 2020: anno del terzo centenario dalla nascita dell'artista. Il catalogo della mostra riguarda solo la fase iniziale di questo lavoro, svolto sulle prime novanta matrici.

1. La Calcografia Piranesi dopo Giovanni Battista: l'influenza, l'eredità

Il 9 novembre 1778 moriva a Roma, all'età di cinquantotto anni, Giovanni Battista Piranesi¹. Architetto, incisore, antiquario, con la sua multiforme attività, frutto di un'appassionata e al contempo lucida indagine sulle rovine romane, caratterizzata da un'immaginazione visionaria e insieme sostenuta da una sofisticata cultura teorica, egli contribuì in maniera determinante, nella Roma della seconda metà del XVIII secolo, all'elaborazione di un diverso modo di “sentire” l'antico². Di quel complesso clima culturale, “da cui discende tutta l'Europa dei Lumi”³, di quello “specchio vivente del mondo”⁴, dove gli scambi e i confronti tra artisti di differenti nazionalità furono intensi e fecondi, Piranesi fu uno dei principali protagonisti. Su molti di quegli artisti, pittori, scultori e architetti, egli seppe esercitare un forte ascendente⁵, e, grazie a contatti diretti, a

¹ Nato a Mogliano Veneto il 4 ottobre 1720, Giovanni Battista Piranesi morì a Roma il 9 novembre 1778, cfr.: ASVR, Sant'Andrea delle Fratte, *Liber Mortuorum*, VII, 1758-1783, c. 285r.

La letteratura dedicata alla figura e all'opera piranesiana è vastissima; si preferisce pertanto rinviare alla bibliografia finale per un elenco completo, riportando piuttosto in nota i contributi specifici su quegli aspetti della sua attività o quegli elementi del suo linguaggio analizzati di volta in volta nel corso del presente lavoro.

² G. Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Electa, Milano 1977, si veda, in particolare, p. 87 ss. Per una articolata analisi del rapporto della Roma settecentesca con l'antico – nella consapevolezza che esso è ben più articolato di quanto in genere riferito a una malintesa stagione neoclassica – e, all'interno di questo contesto, del ruolo rivestito da Piranesi, cfr. ora *Roma e l'Antico. Realtà e Visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma 2010-2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Skira, Milano 2010, con ampia bibliografia alle pp. 465-479.

³ Così si esprimeva André Chastel nella sua bella prefazione a *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogo della mostra (Roma, Dijon, Paris 1976), a cura di A. Chastel, G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1976, p. 11: “C'est une expérience unique [...], une expérience indispensable et presque toujours féconde, qu'offrait cette Rome de 1750, où descend tout l'Europe des Lumières”.

⁴ R. Assunto, *Specchio vivente del mondo (artisti stranieri in Roma, 1600-1800)*, De Luca, Roma 1978.

⁵ L'influenza esercitata da Piranesi sugli artisti, ma anche sul “goût public, sur l'imagination et sur les lettres”, è stata indagata a cominciare dalla prima importante monografia dedicata all'architetto veneziano: H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, H. Laurens, Paris 1918, ed. cons. inFolio, Paris 2001, pp. 287-310. Per i rapporti tra Piranesi e gli artisti francesi, in particolare architetti, cfr. i sempre importanti *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogo della mostra..., cit., 1976 e *Piranèse et les Français*, atti del convegno (Roma 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978. Di altrettanta utilità: *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma 1979), a cura di M. Calvesi, Multigrafica, Roma 1983;

una fitta rete di amicizie, e, insieme, all'ampia diffusione delle sue stampe, la sua influenza si estese ad ogni angolo della "Repubblica delle arti e delle scienze"⁶. Allo stesso tempo, Piranesi fu al centro di accese polemiche – particolarmente dura quella con il partito degli antichisti e con uno dei suoi più noti rappresentanti, l'antiquario francese Pierre-Jean Mariette, nel 1764-1765⁷ –, e l'estremismo delle sue posizioni lo accompagnò anche dopo la morte. Così, la sua scomparsa fu ricordata dall'erudito Giovanni Ludovico Bianconi, esponente dell'appena menzionato partito degli antichisti, in un necrologio pubblicato sull'«Antologia romana» nel 1779 ma, diversamente da quanto suggerito dal titolo, l'*Elogio storico del Cavaliere Giambattista Piranesi*, costituisce in realtà un feroce attacco all'incisore, di cui viene tracciato un profilo decisamente critico⁸.

Exploring Rome. Piranesi and his contemporaries, catalogo della mostra (Montreal 1993-1994), a cura di C. D. Denison, M. N. Rosenfeld, S. Wiles, The Pierpont Morgan library, New York - Centre Canadien d'architecture, Montreal 1993. Per un recente aggiornamento cfr. *Part IV, Piranesi's critical fortunes*, in M. Bevilacqua, H. Hyde Minor, F. Barry, a cura di, *The serpent and the stylus. Essays on G. B. Piranesi*, (Memoirs of the American Academy in Rome, Supplementary volume, IV), University of Michigan press, Ann Arbor (Michigan) 2006, pp. 213-274.

⁶ Il tema, assai diffuso nel pensiero del XVIII secolo, di una partecipazione a una cultura comune come elemento di solidarietà, che riavvicinava i paesi e contribuiva al loro reciproco sviluppo, trovò una delle sue più forti evocazioni negli scritti del grande intellettuale francese Quatremère de Quincy, per cui si veda E. Pommier, *Più antichi della luna. Studi su J. J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*, introduzione, traduzioni e cura di M. Scolaro, Minerva, Bologna 2000, p. 227 ss. Su questo tema cfr. inoltre: O. Rossi Pinelli, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, UTET, Torino 2000.

⁷ Attraverso le sue opere e i suoi scritti teorici – dal *Della Magnificenza ed architettura de' Romani* del 1761, al *Ragionamento Apologetico* del 1769 –, G. B. Piranesi sostenne con forza la superiorità dell'arte romana rispetto a quella greca, e la sua origine etrusca. Questa rivendicazione veniva sviluppata nel *Della Magnificenza* attraverso la serrata e continua critica dei testi di Allan Ramsey, *The Investigator* (1755), e di Julien David Le Roy, *Les ruines des plus beaux Monuments de la Grèce* (1758). Nel 1764, a Parigi, la «Gazette Littéraire de l'Europe» pubblicava una lettera indirizzata ai direttori da Pierre-Jean Mariette, che, riecheggiando le teorie sempre più prevalenti di Winckelmann, attaccava duramente quanto sostenuto da Piranesi nel *Della Magnificenza*. Nella sua articolata risposta, suddivisa in tre parti distinte, l'architetto veneziano confutava punto per punto le affermazioni di Mariette, "con argomenti che si sintetizzano in una vibrante difesa del ruolo dell'invenzione" (F. Dal Co, *Giovan Battista Piranesi (1720-1778). La malinconia del libertino*, in *Storia dell'architettura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Electa, Milano 2000, t. II, p. 604).

Per i testi teorici piranesiani cfr. in particolare: G. B. Piranesi, *The polemical works*, a cura di J. Wilton-Ely, Gregg, Farnborough 1972; G. B. Piranesi, *Scritti di storia e teoria dell'arte*, a cura di P. Panza, Sugarco, Carnago 1993 e il più recente G. B. Piranesi, *Observations on the letter of monsieur Mariette. With opinions on architecture and a preface to a new treatise on the introduction and progress of the fine arts in Europe in ancient times*, introduzione di J. Wilton-Ely, traduzione di C. Beamish e D. Britt, Getty Research Institute, Los Angeles 2002, con bibliografia ragionata alle pp. 154-170.

⁸ L'*Elogio storico del Cavaliere Giambattista Piranesi* di Giovanni Ludovico Bianconi, uscito in tre parti pubblicate sull'«Antologia romana» del 1779 (n. 34, pp. 265-267; n. 35, pp. 273-275; n.

Dovettero trascorrere vent'anni perché l'architetto Jacques-Guillaume Legrand ne tracciasse, finalmente, un ritratto encomiastico nella sua *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi*⁹. La storia di questo testo è tanto strettamente legata alla storia stessa della calcografia Piranesi, da renderla uno strumento indispensabile per la ricostruzione non solo della vita e delle opere di Giovanni Battista, ma anche degli eventi che seguirono la sua morte, fino al trasporto dei rami della calcografia in Francia ad opera dei figli Francesco e Pietro, nel 1799. Insieme alla documentazione d'archivio, il testo di Legrand costituisce la fonte più preziosa che abbiamo a disposizione per comprendere quale fosse il patrimonio spirituale, ancor prima che materiale, raccolto dagli eredi diretti di Giovanni Battista Piranesi.

36, pp. 281-284), è stato riunito e riprodotto in fac-simile nella rivista della Calcografia nazionale «Grafica», vol. II, maggio 1976, pp. 127-135. Per un commento al testo di Bianconi, e per le ragioni della sua ostilità nei confronti di Piranesi cfr. C. Bertelli, L' «Elogio» di Bianconi, *Ivi*, pp. 124-126.

⁹ La storia del testo di Legrand è intimamente legata alla fortuna critica di Giovanni Battista Piranesi. Il manoscritto è oggi conservato presso il Département des manuscrits della Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (nouv. Acq. Franç. 5968), all'interno del volume III della raccolta *Mélanges littéraires et artistiques* di Ennio Quirino Visconti. Rimasto inedito per più di un secolo, esso venne riscoperto da Herni Focillon, che se ne servì ampiamente nella sua monografia *Giovanni Battista Piranesi*, pubblicata nel 1918, senza tuttavia porre nel giusto rilievo la propria fonte, sfruttata solo per le informazioni che conteneva, come il canovaccio di un racconto, arricchito dall'indubbio talento letterario del grande storico dell'arte francese. Bisognava attendere il 1969 perché la *Notice* fosse interamente pubblicata in Francia dalla rivista «Nouvelles de l'estampe», 1969, n. 55, pp. 189-226, in cui ci si limitò a trascrivere il manoscritto di Legrand. Ma la prima vera edizione critica, tre anni dopo l'uscita del libro di Focillon, fu italiana; essa si deve a G. Morazzoni, che la pubblicò nel suo *Giovanni Battista Piranesi architetto ed incisore (1720-1778)*, Alfieri & Lacroix, Milano-Roma 1921, pp. 47-77. La *Notice* fu pubblicata nuovamente, riprendendo il testo stabilito da Morazzoni, in occasione dell'esposizione dedicata a Piranesi nel 1976 presso la Calcografia nazionale di Roma, a cura di M. Miraglia: *La "Notice historique" di J.G. Legrand*, in «Grafica», cit., 1976, pp. 136-162. Infine, il testo di Legrand è stato riedito e minuziosamente commentato in: G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi": origine et fortune d'une biographie*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno..., cit., 1978, pp. 213-256; ed. critica alle pp. 221-252. Merito dei due studiosi francesi è stato quello di aver ricondotto la *Notice* al suo giusto contesto e alle circostanze che portarono alla sua stesura, grazie ad una edizione critica, arricchita da numerose referenze bibliografiche. È a quest'ultima edizione del testo di Legrand che si farà pertanto riferimento nel corso del presente lavoro. Per la figura dell'architetto Jacques-Guillaume Legrand (1743-1807) e la sua collaborazione con i Piranesi vedi *infra* par. 2.2.

1.1 L'eredità materiale e spirituale raccolta da Francesco e Pietro Piranesi

Composta in quel medesimo 1799, “pour être placée à la tête de la nouvelle édition des œuvres de Piranesi, imprimées à Paris l’an 8 et 9”¹⁰, la *Notice* di Legrand rifletteva gli ambiziosi progetti che animavano i fratelli Piranesi al momento del loro arrivo a Parigi. Non si tratta infatti né di un elogio funebre, né di una semplice biografia, ma di un testo pensato come la prefazione che doveva aprire l’intera raccolta dell’opera di Giovanni Battista. Lo stretto legame che lo univa a simili grandiosi progetti, solo in parte realizzati, ebbe tuttavia delle pesanti conseguenze sulla storia stessa del manoscritto di Legrand: esso non sarebbe mai stato pubblicato, rimanendo inedito per più di un secolo¹¹.

Ciononostante, la *Notice historique*, grazie alle sue successive e sempre più accurate riedizioni, è divenuta un testo imprescindibile per lo studio non più solo della vita di Piranesi, ma dell’intero contesto culturale della Roma della seconda metà del XVIII e della Parigi d’inizio XIX secolo. La ragione di un tale successo può essere facilmente individuata nella ricchezza delle informazioni tramandate, a sua volta dovuta alle fonti di cui poté disporre l’architetto francese per la stesura del proprio racconto.

Circa quest’ultimo punto, come opportunamente ricordato da G. Erouart e M. Mosser nel saggio che precede la loro edizione critica del testo, va ricordato che lo stesso Legrand aveva soggiornato a Roma, vissuto in prima persona la sua atmosfera cosmopolita, percorso i luoghi dove Giovanni Battista Piranesi aveva lavorato. Doveva, inoltre, aver ascoltato dalla viva voce di numerosi artisti francesi le storie dei loro vagabondaggi nelle rovine della capitale e nei suoi

¹⁰ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 221.

¹¹ Per i progetti dei fratelli Piranesi al momento del loro arrivo nella capitale francese, vedi *infra* par. 2.2. Come si vedrà più avanti (vedi introduzione al cap. 3), i cataloghi di vendita della raccolta Piranesi sarebbero stati pubblicati già nel 1800, senza tuttavia essere accompagnati dal testo di Legrand, né esso venne aggiunto in esemplari successivi.

dintorni in compagnia del celebre incisore¹². A queste considerazioni bisogna aggiungere quanto dichiarato dall'autore in apertura della sua *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi*, ovvero che essa fu redatta sulla base de "les notes et les pièces communiquées par ses fils, les compagnons et les continuateurs de ses nombreux travaux", e, ancora, su "les faits et les anecdotes que ses enfans, ses amis, et ses contemporains se sont empressés de nous fournir"¹³.

Tuttavia, a dispetto di quanto affermato nella nota introduttiva da Legrand, l'impressione che si ha leggendo il suo racconto, è che ad ispirarlo non siano stati tanto "i figli" di Giovanni Battista Piranesi, quanto un unico figlio: Francesco. Quest'ultimo è il solo esplicitamente citato nel testo con il proprio nome di battesimo, oppure con l'espressione "son fils aîné", il figlio maggiore. Al contrario, nessun altro degli eredi dell'incisore viene menzionato; troviamo piuttosto la generica indicazione di "fils": un vago plurale, in cui si annulla ogni individualità.

D'altra parte, Francesco era, insieme al fratello minore Pietro¹⁴, il solo presente a Parigi al momento della redazione del testo, essendo deceduti prematuramente sia la sorella maggiore Laura che l'altro fratello, Angelo, entrambi, come lui, dedicatisi all'incisione sull'esempio paterno; mentre la sorella minore, Anna Maria, che aveva preso gli abiti monastici, rimase a Roma al momento della partenza dei suoi fratelli¹⁵.

¹² G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 220. Tra gli artisti francesi Erouart e Mosser citano in primo luogo Clérisseau, legato a Legrand da vincoli di parentela, in quanto quest'ultimo ne aveva sposato la figlia.

¹³ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 221.

¹⁴ Pietro Piranesi, nato nel 1768 (ASVR, Sant'Andrea delle Fratte, *Liber Baptizatorum*, VII, 1757-1771, c. 105v.), aveva solo dieci anni al momento della morte del padre. In base alle scarse notizie di cui disponiamo sul suo conto, sembra che, a differenza dei fratelli maggiori, egli non abbia mai praticato l'incisione, limitandosi al ruolo di editore, sempre in società con Francesco. La maggior parte delle informazioni relative a Pietro si riferiscono piuttosto alla sua attività politica, e agli eventi legati alla Repubblica Romana.

¹⁵ Grazie agli *Stati delle anime* della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, conservati presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma, siamo a conoscenza dell'entità del nucleo familiare di Giovanni Battista e di sua moglie, Angelica Pasquini. Nel 1778, lo stesso anno in cui poi sarebbe deceduto Giovanni Battista, la famiglia veniva registrata nella casa-bottega di strada Felice; essa risulta composta dai due coniugi e dai loro cinque figli: Laura, Francesco, Angelo, Anna Maria e Pietro (ASVR, Sant'Andrea delle Fratte, *Stati delle anime*, 1778, c. 22v.). Sappiamo che sia Laura, di quattro anni maggiore di Francesco, che Angelo, di cinque anni più giovane, erano entrambi deceduti prima del 1799 (al momento della redazione del testo di Legrand). Su Laura, che,

Si tratta di un elemento di non poca importanza per interpretare correttamente la nostra fonte. Dal momento che, come si è detto, la *Notice* era stata pensata come prefazione della riedizione dell'intera opera di Giovanni Battista Piranesi a Parigi, credo sia possibile avanzare l'ipotesi che uno degli scopi sottesi al testo di Legrand dovesse essere quello di presentare e legittimare, agli occhi del pubblico francese, Francesco come vero e unico erede del celebre incisore. Un'ipotesi suggerita dallo stesso Legrand, il quale mette costantemente in rilievo la continuità tra l'opera paterna e quella del figlio, oppure si lascia sfuggire dichiarazioni più esplicite. Come quando afferma che Giovanni Battista Piranesi, continuando fino agli ultimi giorni della sua vita i propri lavori, e, al contempo, indirizzando con cura quelli del figlio maggiore, “se formait en lui un digne successeur”¹⁶.

È quindi in questa luce che va inquadrato il profilo biografico di Francesco, l'unico inserito dall'architetto francese all'interno della più vasta biografia piranesiana. Tale profilo si divide in due parti: una all'interno della *Notice* vera e propria, l'altra nelle *Notes Supplémentaires* poste di seguito al racconto sulla vita e le opere di Giovanni Battista.

Nella prima parte leggiamo:

L'ainé de ses enfans né en 1758 commençait à devenir un peu grand et montrait un caractère grave et réfléchi qui contrastait parfaitement avec le feu du père. Il ne négligea point son éducation et cet enfant savait à peine lire que *Piranesi* lui mit dans les mains l'histoire romaine à titre de récompense, il ne l'entretenait que des hauts faits des Scipions, des Fabius, des Catons et des autres romains illustres dont il voulait qu'il apprit la langue en même tems que les élémens du dessin et les principes de l'architecture, et comme il n'avait pas la patience de donner lui-même ces premières leçons il l'envoyait assiduellement à l'Académie de France et le félicitait chaque jour de l'honneur qu'il avait d'être né romain, afin d'exciter

seguendo l'esempio paterno, si dedicò all'incisione raggiungendo notevoli risultati, come dimostrato dalle sue poche opere rimaste, e la cui carriera fu interrotta nel 1785 da una morte precoce, cfr. A. M. Hind, *Laura Piranesi*, «The Burlington magazine», vol. XLIII, 1923, p. 140. Angelo viene menzionato nell'atto notarile stilato da Francesco e Pietro nel 1798 (documento su cui si tornerà più avanti), e, a tale data, risulta già deceduto. Era, invece, ancora in vita Anna Maria, che aveva preso gli abiti monastici, e che rimase a Roma al momento della partenza dei suoi fratelli per la Francia, come testimoniato da una lettera scritta da Francesco e Pietro e datata Parigi, 27 giugno 1800, trascritta in *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtimens*, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales par MM. Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey, vol. XVII, 1797-1804, J. Schemit, Paris 1908, p. 254.

¹⁶ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 244.

son émulation : cependant comme l'état ecclésiastique était naturellement le plus considéré à la Cour du Papa *Piranesi* n'eut pas été fâché de profiter de la faveur dont il y jouissait pour avancer son fils, il dirigeait donc aussi ses études vers ce but sans lui faire pour cela négliger les arts. Mais lorsque la perte de ce protecteur arriva quelque temps après l'empressement de *Piranesi* fut moins grand, à faire embrasser cet état au jeune *Francesco* son fils qui, libre de son choix préféra marcher sur les traces de son père dont il commençait à apprécier le talent et la réputation déjà très étendue¹⁷.

Questo passaggio, sebbene molto conciso, ci fornisce alcune fondamentali informazioni.

Innanzitutto, la data di nascita di Francesco Piranesi. La mancata lettura del testo di Legrand, o la sua cattiva interpretazione, hanno fatto in modo che, negli studi finora dedicati al celebre incisore e, anche solo parzialmente, ai suoi figli, tale data non fosse mai indicata con esattezza¹⁸. Eppure, l'indicazione fornita dall'architetto francese è inequivocabile.

Le ricerche svolte presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma mi hanno permesso di verificare e confermare l'attendibilità della notizia riferita da Legrand, grazie all'incrocio dei dati tramandati dalla *Notice* con quelli contenuti nei documenti manoscritti ivi conservati. Nel *Liber Baptizatorum* della parrocchia di San Francesco ai Monti, relativo agli anni 1750-1760¹⁹, è infatti registrata la data di nascita e di battesimo di Francesco: il 4 aprile 1758 (fig. 1)²⁰.

¹⁷ *Ivi*, p. 236. Corsivi nel testo.

¹⁸ Nella loro edizione critica del testo, G. Erouart e M. Mosser, allo scopo di verificare l'informazione fornita da Legrand, si sono serviti degli *Stati delle anime* della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, consultando tuttavia il registro dell'anno 1777, e non quello del 1778, come affermato in G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 236, n. 76 – i due documenti presentano caratteristiche diverse nel sistema delle abbreviature, che li rendono immediatamente riconoscibili (ASVR, Sant'Andrea delle Fratte, *Stati delle anime*, 1777, c. 25r.; 1778, c. 22v.). L'errore ha provocato uno slittamento di un anno in meno nel calcolo delle età di tutti i componenti della famiglia. Inoltre, confrontando questi documenti con gli atti di battesimo dei fratelli Piranesi, relativi alla medesima parrocchia, sono emerse alcune incongruenze e approssimazioni, che hanno quindi portato a preferire la seconda tipologia documentaria, dimostratasi assai più attendibile, nel corso del presente lavoro.

¹⁹ All'epoca della nascita di Francesco, la famiglia di Giovanni Battista Piranesi risiedeva presso "une petite maison derrière Monte-Cavallo à l'endroit nommé il *bosquetto*" (G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 226), posta nel territorio della parrocchia di San Francesco ai Monti. È solo a partire dal 1761 che viene documentata la sua presenza a palazzo Tomati in strada Felice, sita invece nella parrocchia di S. Andrea delle Fratte (*Ivi*, p. 226, n. 28).

²⁰ "Aprilis 1758 | Anno Domini 1758, die 4 aprilis, ego F. Ioseph M(ari)a Pulci cur(atus) | bap(tiza)vi inf(antem) Rom(anum) nat(um) die 4 d(ict)i, hora 13, ex Ioanne Bapt(ist)a Pilranese filio Angeli Veneto, et Angelica Pasquini filia Dolminici Romana coni(ugibus) huius parochiæ, cui nomina imposui | Franciscus, Vincentius, Seraphinus, Balthassar. Obst(etri)x | et matrina fuit

Proseguendo nell'analisi del breve passaggio dedicato a Francesco, ci si rende conto di quanto ogni elemento in esso contenuto sia in realtà un riflesso del profilo biografico paterno, in cui si inserisce.

Così, parlando dell'educazione del giovane Piranesi, Legrand sottolinea come questa si fondasse, prima di tutto, sulla conoscenza della storia romana e dei suoi uomini illustri e, parallelamente, sull'apprendimento dei principi del disegno e dell'architettura. Allo stesso modo, la *Notice* si apre con il racconto delle due esperienze fondamentali per la formazione di Giovanni Battista: l'apprendistato come architetto “chez les plus habiles maîtres que l'on connût alors à Venise”²¹, e lo studio del latino e della storia romana, grazie all'aiuto del fratello Angelo, monaco certosino²². Fu proprio la lettura dei testi antichi che avrebbe fatto nascere nell'architetto veneziano “un violent désir de voyager, d'aller surtout à Rome reconnaître ces lieux célèbres où s'étaient passés tant de hauts faits, et dessiner les monumens qui en furent les témoins”²³.

Tuttavia, non sarebbe stato Giovanni Battista ad impartire le prime lezioni al figlio, preferendo piuttosto inviarlo assiduamente all'Accademia di Francia. Sull'istituzione francese e sull'identità degli insegnanti del giovane, Legrand ritornerà nella seconda parte del profilo biografico. In questo primo passaggio l'autore si limita a mettere in risalto come Francesco poté trarre vantaggio per la propria formazione dalle relazioni, intense e feconde, intercorse tra Giovanni Battista Piranesi e i *pensionnaires* di palazzo Mancini. Relazioni su cui Legrand si sofferma a più riprese, fin dall'inizio del suo racconto dedicato a Giovanni

Aurelia Moschetti par(ochi)ę Sancti Laurentii ad Montes” (ASVR, San Francesco ai Monti, *Liber Baptizatorum*, V, 1750-1760, c. 455r.). Ringrazio il dott. Angelo Restaino, dell'Archivio di Stato di Roma, per l'aiuto nella trascrizione del documento.

²¹ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 221. Ovvero presso lo zio Matteo Lucchesi, architetto del Magistero delle Acque della Serenissima per il controllo del sistema idraulico difensivo della laguna veneta, e presso l'archietto-ingegnere Giovanni Scalfarotto. La formazione di G. B. Piranesi è trattata in tutti gli studi a lui dedicati, ma si veda in particolare: L. Puppi, *Appunti sulla educazione veneziana di Giambattista Piranesi*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, atti del convegno internazionale di studio (Venezia 1978), a cura di A. Bettagno, Olschki, Firenze 1983, pp. 217-264; e un aggiornamento in: M. Bevilacqua, *The young Piranesi: the itineraries of his formation*, in M. Bevilacqua, H. Hyde Minor, F. Barry, a cura di, *The serpent and the stylus. Essays on G. B. Piranesi*, (Memoirs of the American Academy in Rome, Supplementary volume, IV), University of Michigan press, Ann Arbor (Michigan) 2006, pp. 13-53.

²² G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 222.

²³ *Ibid.*

Battista: “Voilà donc notre artiste à Rome [...]. Toujours au Milieu des Ruines, et parmi ceux qui les étudiaient, il fut bientôt lié avec les pensionnaires de l’Académie de France”²⁴. Se è indubbio che il testo dell’architetto francese costituisca una visione “di parte”, destinata verosimilmente a strappare soprattutto agli anglosassoni il merito di aver intrattenuto con Piranesi delle relazioni privilegiate, è altrettanto vero che tale testimonianza è stata largamente confermata dai successivi studi critici, in cui sono stati appurati l’interesse precoce e reciproco dell’ambiente che gravitava intorno all’Accademia di Francia per l’incisore veneziano, gli scambi e l’attenzione continua alla sua opera. Li sottolineava André Chastel nelle prime righe dell’introduzione al catalogo dell’esposizione *Piranèse et les Français*, pioneristica sull’argomento: “Dès ses débuts à Rome, Piranèse est, sinon entouré, du mois accompagné de Français. Tout le monde le sait: sa boutique de chalcographie étant installée en face du palais Mancini sur le Corso, l’adresse qu’on lit sur un des tout premiers *Capricci* est précisément *Piranesi dirimpetto l’Accademia di Francia in Roma* (Il y restera jusqu’en 1760). On lui connaît de nombreux amis parmi les *pensionnaires* de cette fameuse Académie, sculpteurs, peintres, architectes”²⁵ (fig. 2).

Di tali artisti Legrand fornisce un lungo e dettagliato elenco²⁶, soffermandosi in particolare su alcuni di loro, “avec lesquels il contracta une véritable liaison d’amitié”²⁷. Tra questi, Charles-Louis Clérisseau, “architecte et peintre de ruines”, che, durante il suo lungo soggiorno romano, condivise con Giovanni Battista Piranesi gusto estetico e curiosità antiquarie, legandosi entrambi ai circoli inglesi, e a Robert Adam in particolare²⁸. Di seguito viene poi menzionato il pittore

²⁴ *Ibid.*

²⁵ A. Chastel, Prefazione a *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogo della mostra..., cit., 1976, p. 11. È lo stesso Piranesi ad indicare l’ubicazione del proprio *atelier*, nelle tavole dei *Capricci* (“Piranesi inv. incise, e vende in Roma in faccia all’Accademia di Francia”, C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, La Libreria dello Stato, Roma 1953, *Raccolta Piranesi*, n. 346, tav. 25; “Ap. Piranesi dirimpetto l’Accademia di Francia in Roma”, C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, n. 347, tav. 27).

²⁶ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 222 e relative note. Cfr. inoltre le schede dei singoli artisti in *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogo della mostra..., cit., 1976.

²⁷ *Ivi*, p. 230.

²⁸ Come si è anticipato (vedi *supra*, n. 12), Legrand, genero di Charles-Louis Clérisseau (1721-1820), doveva ben conoscerne i rapporti, professionali e d’amicizia, che lo avevano legato a Piranesi durante il suo lungo soggiorno in Italia – durato circa vent’anni: dal 1749 al 1767. Per

Hubert Robert, “avec lequel il dessinait quelques fois aussi d’après nature”, e a cui, secondo un aneddoto riportato da Legrand, l’incisore avrebbe rivelato il processo creativo che portava alla realizzazione delle sue opere: “le dessin n’est pas sur mon papier, j’en conviens, mais il est tout entier dans ma tête, et vous le verrez par la planche”²⁹.

Ritornando all’educazione di Francesco, l’ultima interessante informazione contenuta in questa prima parte della breve biografia a lui dedicata riguarda la possibilità, intravista da Giovanni Battista Piranesi, di approfittare dei favori di cui godeva presso il pontefice per far intraprendere al figlio una prestigiosa carriera ecclesiastica. Anche questo episodio ben s’inserisce all’interno del racconto della vita e delle opere dell’incisore. Legrand aveva infatti precedentemente riferito come, ancor prima che il nobile veneziano Carlo Rezzonico fosse eletto papa, Piranesi ne avesse conosciuto i nipoti, ai quali “il eut l’occasion de donner des leçons d’architecture”³⁰ – a differenza, quindi, di quanto avrebbe poi fatto con il figlio Francesco. Sappiamo che questo rapporto si sarebbe rivelato di fondamentale importanza per Giovanni Battista Piranesi. Infatti, una volta asceso Rezzonico al soglio pontificio con il nome di Clemente XIII (il 6 luglio 1758), nel giro di pochi anni i nipoti Giovanni Battista Rezzonico (1740-1783) e Abbondio (1741-1810) assunsero le cariche più importanti presso la corte di Roma, affidandosi, nel loro ruolo di committenti, unicamente all’architetto

l’influenza esercitata dalla visione piranesiana sull’architetto francese, cfr. le schede di J.-F. Méjanès, in *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogo della mostra..., cit., 1976, pp. 88-100; T. J. McCormick, *Piranesi and Clérisseau’s vision of classical Antiquity*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno..., cit., 1978, pp. 303-314 e, dello stesso autore: *Charles-Louis Clérisseau and the genesis of neo-classicism*, MIT press, Cambridge (Mass.) 1990. Cfr. inoltre: *Charles-Louis Clérisseau, 1721-1820. Dessins du Musée de l’Ermitage, Saint-Pétersbourg*, catalogo della mostra (Parigi 1995 - San Pietroburgo 1996), a cura di V. Chevtchenko, S. Cotté, M. Pinault-Sørensen, et al., Réunion des musées nationaux, Paris 1995, e, in particolare, lo studio di S. Cotté, *Clérisseau à Rome*, alle pp. 14-32. Clérisseau frequentava anche Winckelmann, sull’argomento cfr. F. Lui, *L’antichità tra scienza e invenzione. Studi su Winckelmann e Clérisseau*, prefazione di G. Cusatelli, Minerva, Bologna 2006, p. 90ss.

²⁹ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 231. Anche Hubert Robert (1733-1808), rimase a Roma per un lungo periodo: più di dieci anni, che condizionarono l’orientamento della sua successiva carriera. Per l’influenza esercitata dalla visione piranesiana su Robert cfr. le schede di M. Roland-Michel, in *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogo della mostra..., cit., 1976, pp. 304-326. Per un recente aggiornamento: *Hubert Robert*, catalogo della mostra (Paris 2006), a cura di J.-F. Méjanès, (Cabinet des dessins, 13), Louvre, Paris - 5 Continents, Milano 2006.

³⁰ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 227.

veneziano³¹. Il pontefice, aderendo alle scelte coraggiose dei due giovani nipoti³², fece di Piranesi uno dei suoi “favoris au moyen de la connaissance des neveux qu’il cultivait et aussi parce que le Pape était flatté qu’un de ses compatriotes se fît une réputation étendue”³³.

Tuttavia, la morte di Clemente XIII, avvenuta nel 1769, pose fine ai progetti auspicati da Giovanni Battista per il figlio. Messo di fronte a una libera scelta, il giovane Piranesi avrebbe così preferito “camminare sulle orme del padre, di cui iniziava ad apprezzare il talento e la fama già assai estesa”.

Legrand ritorna sull’educazione di Francesco nelle *Notes Supplémentaires*, poste in conclusione alla *Notice*. Le esplicite motivazioni, insieme didattiche – valore d’insegnamento dell’insieme dell’opera di Piranesi – e commerciali – pubblicità alla vasta impresa di riedizione annunciata dai fratelli Piranesi al loro arrivo a Parigi –, nonché il tono moralizzante con cui sono espresse, hanno portato a ipotizzare che questa parte del testo sia stata aggiunta una volta terminata la biografia di Giovanni Battista³⁴. Qui apprendiamo come Francesco

[...] s’efforça de perfectionner d’avantage les figures tout-à-fait négligées par son père, et qui reconnaissant sa faiblesse à cet égard avait exigé que son fils étudiât particulièrement cette partie tant à l’Académie de France que sous le célèbre Corvi.

Il avait quand à l’architecture fait de sérieuses études sous *Paris* savant architecte français alors pensionnaire à Rome, et que l’amour des arts et des talens distingués avaient étroitement liés avec *J.-B. Piranesi*.

³¹ Sui rapporti tra i Rezzonico e Giovanni Battista Piranesi cfr. B. Contardi, *Piranesi in Campidoglio*, in E. Debenedetti, a cura di, *’700 disegnatore: incisioni, progetti, caricature*, (Studi sul settecento romano, 13), Bonsignori, Roma 1997, pp. 161-181; Id., *Piranesi e la corte Rezzonico*, in *Piranesi e l’Aventino*, catalogo della mostra (Roma 1998), a cura di B. Jatta, Electa, Milano 1998, pp. 49-55; S. Pasquali, *Piranesi architect, courtier, and antiquarian: the late Rezzonico years (1762 - 1768)*, in M. Bevilacqua, H. Hyde Minor, F. Barry, a cura di, *The serpent and the stylus*..., cit., 2006, pp. 171-194; Ead., *Roma veneziana? La città, il pontificato Rezzonico e Giovanni Battista Piranesi*, in *Clemente XIII Rezzonico. Un papa veneto nella Roma di metà Settecento*, catalogo della mostra (Padova 2008-2009), a cura di A. Nante, C. Cavalli, S. Pasquali, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 53-59.

³² Come evidenziato da S. Pasquali, *Roma veneziana?...*, cit., 2008, p. 55, Giovanni Battista Piranesi fino all’elezione di papa Clemente XIII Rezzonico non aveva ancora costruito nulla, e, pur essendo un artista noto, non era ancora stato eletto sino a quel momento tra i membri dell’Accademia di San Luca.

³³ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 227.

³⁴ Cfr.: G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 221 e pp. 249-252 per la loro riedizione con commento delle *Notes Supplémentaires*.

Quelques notions de Paysage lui avaient aussi été données par les frères Hackert prussiens, et enfin il tenait de *Cunego* et *Volpato*, graveurs si connus, l'art de transmettre au cuivre les contours et l'effet d'un dessin.

C'est ainsi que *Piranesi* avait dirigé les études de son fils sur différentes parties de l'art pratiquées séparément sous les plus habiles maîtres pour les lui faire réunir ensuite dans un tout harmonieux³⁵.

Con questa breve testimonianza, l'architetto francese contribuisce a illuminare il panorama della vivace offerta formativa che si poteva trovare nella Roma della seconda metà del XVIII secolo. Infatti, accanto al ruolo ufficiale svolto dall'Accademia di San Luca, diverse furono le strutture, pubbliche e private, che venivano incontro alla diffusa esigenza di perfezionamento professionale dei tanti giovani, italiani e stranieri, che affollavano la capitale pontificia: dalla più volte menzionata Accademia di Francia alle scuole private tenute dagli artisti³⁶.

Stando al racconto di Legrand, che qui sviluppa quanto già anticipato nella prima parte del profilo biografico di Francesco, Giovanni Battista Piranesi non avrebbe impartito lezioni in prima persona al figlio, preferendo piuttosto dirigerne gli studi e affidarne l'insegnamento ai migliori artisti del tempo.

In primo luogo, il celebre incisore avrebbe voluto che il figlio si esercitasse nel disegno della figura umana³⁷, sia presso l'Accademia di Francia, sia grazie all'insegnamento del pittore viterbese Domenico Corvi (1721-1803)³⁸. Il brano è sintomatico della situazione che si viveva a Roma nella seconda metà

³⁵ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 250. Corsivi nel testo.

³⁶ Cfr. N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, University Press, Cambridge 1940, trad. it. *Le accademie d'arte*, introduzione di A. Pinelli, Einaudi, Torino 1982, in particolare pp. 157-201; O. Rossi Pinelli, a cura di, *Artisti come professionisti artisti come profeti. Accademie, mestieri e mercato nel XVIII secolo*, Lithos editrice, Roma 1997, pp. 5-50.

³⁷ Il ruolo assegnato da Giovanni Battista Piranesi alla figura umana nelle sue composizioni è stato variamente analizzato, in particolare nell'opera dedicata ai disegni dell'artista da H. Thomas, *The drawings of Giovanni Battista Piranesi*, Faber and Faber, London 1954. Si veda inoltre: R. Bacou, *A propos des dessins de figures de Piranèse*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno..., cit., 1978, pp. 33-42.

³⁸ A causa della mancanza di studi approfonditi sulla figura di Francesco Piranesi questo dato, assai interessante è, a quanto mi risulta, sconosciuto alla letteratura dedicata al celebre pittore viterbese. Su Domenico Corvi cfr. S. Rudolph, *Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento*, in «Labyrinthos», a. I, 1982, n.1-2, pp. 1-45; *Domenico Corvi*, catalogo della mostra (Viterbo 1998-1999), a cura di V. Curzi e A. Lo Bianco, Viviani Arte, Roma 1998; *Exempla virtutis. La pittura storica di Domenico Corvi (1721-1803) e il suo magistero*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di L. Barroero, Carlo Virgilio, Roma 2005; L. Barroero, *L'Exemplum virtutis tra Roma e Parigi in Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, atti del convegno di studi (Roma 2006), a cura di L. Norci Cagiano, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 111-124.

del Settecento in rapporto alla formazione artistica e, all'interno di quest'ultima, del riconoscimento del ruolo occupato dal disegno dal vero³⁹. La politica liberale applicata dall'Accademia di Francia prevedeva infatti che fossero ammessi alle proprie classi di studio dal modello anche artisti che non ne erano membri⁴⁰. Tuttavia, questo comportò un eccessivo affollamento, che impediva un rapporto diretto con i maestri e la possibilità di ottenerne consigli. Neanche l'istituzione, nel 1754, della Scuola del Nudo in Campidoglio⁴¹, libera e gratuita, e altrettanto assiduamente frequentata dagli artisti, aveva migliorato la situazione. Fu in questo quadro, di continua richiesta dell'offerta formativa, e in cui le istituzioni create allo scopo non bastavano più, che si svilupparono le tante accademie private, che caratterizzarono il panorama artistico romano nel corso di tutto il XVIII secolo, tra cui quella di Corvi fu una delle più rinomate.

Al pittore viterbese, in particolare, i suoi contemporanei riconoscevano il primato nel disegno della figura umana al naturale⁴², alle sue "accademie"⁴³ si assegnò "il

³⁹ Cfr. E. P. Bowron, *Academic life drawing in Rome, 1750-1790*, in *Visions of antiquity. Neoclassical figure drawings*, catalogo della mostra (Los Angeles, Philadelphia, Minneapolis, 1993-1994), a cura di R. J. Campbell, V. Carlson, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1993, pp. 75-85.

⁴⁰ Sulla Scuola del nudo tenuta dall'Accademia di Francia in palazzo Mancini al Corso – che era stata organizzata nel 1725 da Nicolas Vleughels (direttore dell'istituzione francese dal 1724 al 1737) –, nel contesto della Roma della seconda metà del XVIII secolo cfr. P. Rosenberg, *Natoire directeur de l'Académie de France à Rome*, in *Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700-Castel Gandolfo, 1777), peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Troyes - Nîmes - Rome 1977), s.n., s.l. [Imp. Chiffolleau, Nantes] 1977, pp. 24-31. La differenza tra l'offerta di studio dal nudo tra Roma e Parigi (dove essa era esclusiva dell'Académie des Beaux Arts) e la sua liberalizzazione nella capitale pontificia è sintetizzata da C. Nicosia, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Electa, Milano 1990, vol. II, pp. 577-579.

⁴¹ Sulla Scuola del Nudo in Campidoglio cfr. Carlo Pietrangeli, *L'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «Strenna dei romanisti», vol. XX, 1959, pp. 123-128 (riedito in Id., *Scritti scelti di Carlo Pietrangeli*, a cura di A. Cipriani et al., Edizioni Quasar, Roma 1995, pp. 305-307); Id., *L'accademia capitolina del nudo*, in «Capitolium», a. XXXVII, 1962, n. 3, pp. 132-134; L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna 1994), a cura di D. Biagi Maino, Edizioni Quasar, Roma 1998, pp. 367-384; S. Bordini, "Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte". *Il museo e l'educazione degli artisti nella politica culturale di Benedetto XIV*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno..., cit., 1998, pp. 385-393. Si veda inoltre: M. F. MacDonald, *British artists at the Accademia del Nudo in Rome*, in A. W. A. Boschloo, a cura di, *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, SDU Uitgeverij, 'S-Gravenhage 1989, pp. 77-94.

⁴² Su quest'aspetto cfr. S. Susinno, "Accademie" romane nella collezione braidense: primato di Domenico Corvi nel disegno dal Nudo, in *Domenico Corvi*, catalogo della mostra (Viterbo 1998-1999), a cura di V. Curzi e A. Lo Bianco, Viviani Arte, Roma 1998, pp. 173-189.

valore esemplare di insuperabili modelli di verità e naturalezza, di giusta proporzione e resa efficace del più difficile oggetto pittorico, il capolavoro del creato, il nudo vivente”⁴⁴. Parallelamente, egli fu anche un apprezzatissimo maestro, sia nella Scuola capitolina del Nudo⁴⁵, sia nell’accademia privata che teneva presso di sé e che sappiamo essere stata assai frequentata⁴⁶. La lunga citazione dedicatagli dal Chracas in occasione della sua morte, lo ricorda proprio per aver avuto “numerosa scuola mentre i giovani scolari sotto la di lui direzione facevano molto profitto”⁴⁷. Di ciò riferisce anche il Cicognara, scrivendo come frequentassero il Corvi cinque o sei giovani “che poi salirono ai primi onori dell’arte in Italia. [...] Convennero insieme di abbandonare l’Accademia, e di radunarsi in casa del pittore Corvi a studiare il nudo. Pagavano ciascuno una doppia al mese, e trattenevano a loro spese il modello”⁴⁸.

La notizia tramandataci da Legrand si inserisce, quindi, nel solco di una consolidata fama di Corvi come maestro. Occorre tuttavia sottolineare come nella seconda metà del Settecento esistessero a Roma almeno una dozzina di scuole tenute da pittori altrettanto celebri⁴⁹ e, di conseguenza, la scelta da parte di Giovanni Battista Piranesi in favore del viterbese andrebbe meglio indagata. Forse l’episodio è da porre in relazione con l’acceso contrasto nei confronti dell’Accademia di San Luca, che caratterizzò le carriere di entrambi gli artisti e

⁴³ La voce “accademia” era usata già nella letteratura artistica del XVII secolo a proposito dello “studio del nudo”, cfr. S. Susinno, “*Accademie*” romane..., cit., 1998, p. 184, n. 2, e bibliografia ivi cit.

⁴⁴ S. Susinno, “*Accademie*” romane..., cit., 1998, p. 173.

⁴⁵ Nel 1757 Corvi, su suggerimento del suo maestro Francesco Mancini, allora Principe dell’Accademia di San Luca – lo stesso Mancini, che tre anni prima aveva proposto a papa Benedetto XIV la creazione di una scuola in cui si poteva disegnare il modello dal vero (vedi *supra*, n. 40) – fu chiamato a ricoprire l’incarico di direttore dell’Accademia del Nudo. Il pittore viterbese ricoprì la carica anche nel 1760, 1775, 1777, 1778, 1792, 1801 e 1802. Cfr. L. Pirotta, *I direttori dell’Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «Strenna dei romanisti», vol. XXX, 1969, pp. 326-334.

⁴⁶ Cfr. S. Susinno, “*Accademie*” romane..., cit., 1998, pp. 173-189; A. Lo Bianco, *Domenico Corvi e l’Accademia di San Luca: tra ufficialità e dissenso*, in *Domenico Corvi*, catalogo della mostra...cit., 1998, pp. 51-63.

⁴⁷ Chracas, «Diario Ordinario», 27 luglio 1803, n. 268, citato da A. Lo Bianco, *Domenico Corvi...cit.*, 1998, p. 58.

⁴⁸ V. Malamani, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, vol. I, tipografia dell’Ancora, Venezia 1888, p. 32, citato da A. Lo Bianco, *Domenico Corvi...cit.*, 1998, p. 58.

⁴⁹ Da quelle famose di Batoni e Mengs, a quelle di Tommaso Conca e Stefano Tofanelli, di Pietro Labruzzi o dell’abate Conti, di Joseph Bergler o di Alexander Trippel, Cfr. S. Susinno, “*Accademie*” romane..., cit., 1998, p. 174, n. 16 e bibliografia ivi cit.

che si andò maturando nel medesimo periodo, agli inizi degli anni Settanta⁵⁰: verosimilmente lo stesso in cui Francesco attendeva alla propria formazione.

Anche l'insegnamento dell'architetto Pierre-Adrien Pâris (1745-1819)⁵¹, citato di seguito da Legrand nella descrizione dell'educazione ricevuta dal giovane Piranesi, si inquadra agli inizi degli anni Settanta, ovvero al tempo del *pensionnat* di Pâris presso l'Accademia di Francia a Roma (dal 1771 al 1774)⁵². Quest'ultimo conobbe Giovanni Battista Piranesi probabilmente fin dal suo arrivo nella capitale pontificia, nell'ambito delle frequenti e intense relazioni intercorse tra l'incisore e i giovani residenti di palazzo Mancini. Come molti suoi colleghi, Pâris subì in breve tempo il fascino della visione piranesiana. Se ne riscontra l'influenza in particolare nelle composizioni eseguite per scenografie teatrali, in cui l'architetto francese ricorse a uno dei motivi più apprezzati tra quelli adoperati dal celebre incisore, la veduta da sotto un arco o da sotto un ponte⁵³. Ma Pâris doveva conoscerne molto bene l'intera produzione, come dimostrano le numerose opere di Giovanni Battista Piranesi presenti nella sua biblioteca⁵⁴.

Non mancano, inoltre, prove di una collaborazione tra i due architetti, di scambi di conoscenze e informazioni⁵⁵, basati su un comune "amore per l'antico", per usare le parole di Legrand. Che si trattasse di un rapporto di stima reciproca è

⁵⁰ G. B. Piranesi entrò in polemica con l'Accademia di San Luca nel 1772, in merito al monumento da dedicare a Pio Balestra; sulla questione cfr. H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi ...*, cit., 2001, pp. 119-124; C. Bertelli, *Un progetto per Poets' Corner e una picca all'Accademia*, in «Grafica», vol. II, maggio 1976, pp. 117-121. Sul rapporto di Domenico Corvi con la medesima Accademia, che si incrinò a partire dal 1770 per il mancato accoglimento di un'istanza fatta dall'artista nel maggio di quell'anno, cfr. A. Lo Bianco, *Domenico Corvi...cit.*, 1998, pp. 51-63.

⁵¹ Su Pierre-Adrien Pâris ha scritto in più occasioni Pierre Pinon, si rimanda al suo recente *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, École française de Rome, Roma 2007, con bibliografia aggiornata dei testi dedicati all'architetto francese alle pp. 417-420.

⁵² Su questo primo soggiorno in Italia e sui successivi, effettuati nel 1783, dal 1806 al 1809 e infine dal 1810 al 1817, cfr. P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...cit.*, 2007, in particolare pp. 4-29. Pinon cita Legrand e colloca l'insegnamento a Francesco da parte dell'architetto francese a partire dal 1772.

⁵³ Influenza sottolineata per la prima volta da J. Langner, *La vue par dessous le pont fonctions d'un motif Piranézien dans l'art français de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno (Roma 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978, pp. 293-302; cfr. inoltre P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...cit.*, 2007, pp. 36-37.

⁵⁴ Cfr. P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...cit.*, 2007, p. 409 (Annexe 3, *L'archéologie dans la bibliothèque de Pâris*, pp. 406-412)

⁵⁵ È il caso di alcune scoperte effettuate da Pâris nel corso degli scavi da lui condotti in alcune parti nel "Circo di Caracalla", ovvero il circo della Villa di Massenzio sulla via Appia, e che l'architetto afferma di aver segnalato a Piranesi, vedi *Ivi*, pp. 201-232.

confermato proprio dal fatto che Giovanni Battista Piranesi affidò a Pâris l'educazione del figlio Francesco.

Possiamo supporre che tale educazione si basasse, in primo luogo, sull'apprendimento del disegno architettonico: ritenuto la prima ed essenziale componente della progettazione, ne costituiva “non solo strumento di verifica e di trasmissione, ma soprattutto primario atto fondativo”⁵⁶. Un'idea, questa, largamente condivisa e ormai anche rigorosamente sancita nell'ambito dei regolamenti delle Accademie fiorite, nel corso del Settecento, in tutta Europa⁵⁷. Ma Pâris si distinse dai propri colleghi soprattutto per essere stato “uno dei più rappresentativi fra gli architetti che hanno dedicato gran parte della vita e dell'attività (disegni, scritti) all'architettura antica e in certo qual modo all'archeologia”⁵⁸. A tal proposito, Pierre Pinon ha definito quella di Pâris una “archeologia d'architetto”, intendendo con quest'espressione un'archeologia concreta, basata in primo luogo sull'osservazione dei monumenti stessi, scrupolosamente disegnati e misurati⁵⁹. Lo stesso Pâris, instancabile e apprezzatissimo disegnatore – uno dei più grandi del suo tempo, come il titolo di “Premier dessinateur de la Chambre du Roi” può lasciare immaginare⁶⁰ –, non mancò mai di sottolineare la superiorità che un perfetto domino della pratica del disegno donava agli architetti nella comprensione dell'architettura antica⁶¹. Di conseguenza, possiamo concludere che egli orientasse il proprio insegnamento

⁵⁶ G. Curcio, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali*, in *Storia dell'architettura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Electa, Milano 2000, t. I, p. 52.

⁵⁷ H. Hager *Le accademie di architettura*, in *Storia dell'architettura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Electa, Milano 2000, t. I, pp. 20-49.

⁵⁸ P. Pinon, *Una carriera per l'archeologia. Il caso di Pierre-Adrien Pâris*, in «Rassegna», a. XV, 1993, n. 55, p. 31. Pinon sottolinea come la fama di Pâris in tale settore fu tanto precoce da essere riconosciuta già dai suoi stessi contemporanei.

⁵⁹ P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...cit.*, 2007, p. 40. Le centinaia di rilievi eseguiti dall'architetto francese attestano il ruolo prioritario da lui attribuito a tale pratica e, al contempo, testimoniano ancora oggi lo straordinario livello di precisione, sconosciuto ai suoi predecessori e anche a molti suoi contemporanei, che egli seppe raggiungere in simile campo. Cfr. P. Pinon, *Le relevé comme projet ou l'archéologie des architectes. Le cas Pierre-Adrien Pâris (1745-1819)*, in *Il disegno di architettura come misura della qualità*, atti del seminario (Palermo 1991), Flaccovio, Palermo 1993, pp. 190-194.

⁶⁰ Cfr. P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...cit.*, 2007, pp. 7-15.

⁶¹ *Ivi*, pp. 44-47.

verso una simile direzione ed esortasse innanzitutto il proprio allievo alla pratica del disegno dall'antico⁶².

Perfettamente in sintonia con l'orientamento dato dallo stesso Giovanni Battista Piranesi alla propria attività, l'insegnamento di Pâris può essere quindi considerato parte sostanziale del bagaglio culturale ricevuto da Francesco. La medesima ricerca di oggettività perseguita costantemente da Pâris, che doveva essere alla base della sua lezione, avrebbe trovato un significativo riscontro, e insieme completamento, in un contributo altrettanto fondamentale alla formazione del giovane: la partecipazione ad alcuni importanti sopralluoghi compiuti dal padre.

È, ancora, nell'ambito degli stretti legami intrattenuti con l'ambiente che gravitava intorno all'Accademia di Francia che il celebre incisore entrò probabilmente in contatto anche con i fratelli Hackert⁶³, i quali, secondo la testimonianza di Legrand, avrebbero dato "qualche nozione" sulla pittura di paesaggio a Francesco.

La già ricordata politica liberale applicata dall'istituzione francese aveva infatti reso palazzo Mancini non solo un punto di riferimento per la formazione di quegli artisti, italiani, tedeschi, inglesi e spagnoli, che, accanto ai *pensionnaires*, attendevano al loro perfezionamento professionale nelle classi del nudo, ma anche un vero e proprio luogo d'incontro e di pubbliche relazioni.

Così, quando Jacob Philipp (1737-1807) e Johann Gottlieb Hackert (1744-1773), arrivarono a Roma, nel dicembre 1768⁶⁴, pur essendo dei pittori già formati, non esitarono a frequentare la celebre Accademia francese⁶⁵. Tra gli artisti residenti a palazzo Mancini con cui strinsero rapporti professionali e d'amicizia si segnala lo

⁶² Per l'importanza della pratica del disegno dall'antico all'interno del percorso di formazione degli architetti, italiani e stranieri, nel corso del Settecento cfr. S. Pasquali, *L'Antico*, in *Storia dell'architettura italiana*, vol. VI, *Il Settecento...cit.*, 2000, t. I, pp. 92-109.

⁶³ Jacob Philipp (1737-1807), Johann Gottlieb (1744-1773) e Carl-Ludwig Hackert (1740-1796). La bibliografia, in particolare su Jacob Philipp, è assai vasta; tra i contributi più recenti si segnalano: *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma 1994), a cura di P. Chiarini, Artemide Edizioni, Roma 1994; C. de Seta, *Hackert*, con catalogo di C. Nordhoff, Electa, Napoli 2005; *Jacob Philipp Hackert: la linea analitica della pittura di paesaggio in Europa*, catalogo della mostra (Caserta 2007-2008), a cura di C. de Seta, Electa, Napoli 2007.

⁶⁴ Carl-Ludwig Hackert non vi è attestato prima del 1772.

⁶⁵ C. de Seta, *Hackert...cit.*, 2005, p. 13ss.

stesso Pierre-Adrien Pâris⁶⁶, giunto nella capitale pontificia solo qualche anno dopo, nel 1771.

Non altrettanto noti sono invece i legami con Giovanni Battista Piranesi, finora solamente ipotizzati e mai provati⁶⁷. Ancora una volta, quindi, la *Notice historique* di Legrand si rivela fonte primaria per la ricostruzione del vivace contesto internazionale della Roma della seconda metà del XVIII secolo e, al suo interno, di quella complessa rete di relazioni che si svilupparono tra artisti di diversa formazione e provenienza.

Tuttavia, in mancanza di ulteriori informazioni, resta impossibile stabilire l'entità del rapporto tra Piranesi, padre e figlio, e gli Hackert, in particolare con il più celebre dei tre fratelli, quel Jacob Philipp cui nel 1811 Goethe avrebbe dedicato una biografia dove i toni dell'elogio oscillavano tra il riconoscimento del "genio" e il rispetto per la tenacia con cui il paesaggista tedesco si applicava al "mestiere" pittorico⁶⁸.

Certo è che se, come scrive Cesare De Seta, Jacob Philipp Hackert non poteva ignorare la lezione piranesiana⁶⁹, allo stesso modo, come suggerisce il brano di Legrand, il celebre incisore – che, nelle opere legate a immagini tratte dalla realtà, mantenne sempre una forte adesione ai dati oggettivi – doveva condividere il giudizio dei suoi contemporanei, apprezzando quella linea "analitica" della pittura di paesaggio del tedesco, in cui l'oggetto veniva studiato e disegnato "secondo la natura stessa"⁷⁰.

Per quanto riguarda l'insegnamento degli Hackert a Francesco, possiamo supporre le basi su cui esso si doveva fondare grazie agli scritti che, sebbene giunti a noi in stato frammentario, ci tramandano il pensiero dello stesso Jacob Philipp su tale soggetto: "A mio parere il paesaggista deve aver già disegnato figure, per poterne

⁶⁶ P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...cit.*, 2007, p. 5.

⁶⁷ Scrive C. de Seta nella sua Introduzione al catalogo della mostra dedicata a Jacob Philipp Hackert a Caserta nel 2007-2008 "[...] Giovan Battista Piranesi, il cui nome neppure per accidente ricorre mai nella sua [di Jacob Philipp Hackert] biografia o nella corrispondenza, silenzio di per sé molto significativo: perché il prussiano non poteva ignorare il più celebre incisore attivo a Roma, noto in tutto il mondo per le illustrazioni calcografiche dei *Mirabilia*", *Jacob Philipp Hackert...cit.*, 2007, p. 22.

⁶⁸ Cfr. E. Agazzi, *La difficile arte del dilettante. Riflessioni e aspirazioni intorno alla pittura di paesaggio nella "Goethezeit"*, in *Jacob Philipp Hackert...cit.*, 2007, pp. 93-108.

⁶⁹ C. de Seta, Introduzione a *Jacob Philipp Hackert...cit.*, 2007, p. 22.

⁷⁰ Cfr. C. de Seta, *L'estetica di Hackert e la linea "analitica" della pittura di paesaggio*, in *Hackert...cit.*, 2005, p. 67ss.

arricchire i suoi paesaggi e acquistare così scioltezza nel disegnare e dipingere dal vero bestiame e ogni sorta di animali. Ritengo necessario che egli sia istruito nelle scienze matematiche e conosca l'architettura, l'ottica e la prospettiva; in particolare deve possedere un occhio prospettico ben esercitato per riprodurre correttamente la natura. [...] Quando la mano dell'artista si sarà esercitata abbastanza [...] egli dovrà disegnare dal vero, senza attardarsi troppo a eseguire copie da disegni, poiché nel copiare apprenderà sì il meccanismo della mano, ma non capirà nulla del disegno se non conosce la natura”⁷¹.

Infine, Legrand conclude il brano dedicato alla formazione di Francesco scrivendo che egli apprese da Cunego e Volpato, “incisori assai celebri, l'arte di trasmettere sulla lastra di rame i contorni e l'effetto di un disegno”.

Il passaggio costituisce un'interessante conferma della stretta connessione tra questi due artisti, e, al contempo, del livello di consacrazione raggiunto da entrambi già all'inizio degli anni Settanta del XVIII secolo, riconoscimento confermato dalla scelta operata da parte di Giovanni Battista Piranesi in loro favore.

A differenza dell'architetto veneziano, che si era servito del mezzo della stampa per esprimere la propria visione dell'antico, con il suo personalissimo linguaggio e la sua straordinaria immaginazione⁷², sia Cunego che Volpato riuscirono ad affermarsi, nella Roma internazionale della seconda metà del Settecento, esclusivamente nell'ambito dell'incisione di traduzione. Ormai considerata un genere artistico autonomo, essa aveva acquisito una funzione di primo piano nella pratica accademica, nel collezionismo e nell'impiego come strumento imprescindibile per la nascente storiografia artistica⁷³. In questo contesto, fu

⁷¹ J. P. Hackert, *Due lettere sulla pittura di paesaggio. Prima edizione del manoscritto conservato fra le carte di Goethe (Weimar)*, a cura di G. Maul e N. Miller, in *Il paesaggio secondo natura ...cit.*, 1994, pp. 321-323.

⁷² La questione è variamente approfondita in tutta la vasta letteratura dedicata a Giovanni Battista Piranesi; per un recente contributo cfr. M. Gori Sassoli, *Pittoricismo e monumentalità nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi*, in G. Mariani, a cura di, *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta: acquaforte, acquatinta, lavis, ceramolle* (Lineamenti di storia delle tecniche, 3), De Luca, Roma 2005, pp. 81-86.

⁷³ Sulle problematiche relative alla definizione critica e alle destinazioni della riproduzione mediante le stampe si veda: E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte Italiana*, parte I, *Materiali e problemi*, vol. II, *L'artista e il pubblico*, Einaudi, Torino 1979, in particolare pp. 417-430; F. Mazzocca, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, *Situazioni momenti*

proprio Giovanni Volpato (1735-1803)⁷⁴ ad essere stimato già dai suoi contemporanei come massimo esponente della stampa di traduzione: dove il termine sintetizzava una lunga pratica operativa e concettuale che faceva di essa un atto consapevole di interpretazione⁷⁵. A tal proposito, è stato più volte sottolineato il fondamentale ruolo svolto dalla bottega veneziana di Joseph Wagner⁷⁶, presso cui Volpato aveva affinato il proprio apprendistato⁷⁷, nella diffusione di decisive novità tecniche per tutta una generazione di incisori *d'après*. Presso tale bottega si esercitava infatti l'uso combinato di acquaforte e bulino in un'attività di traduzione di soggetti prevalentemente decorativi e di genere. Poiché lo stesso Giovanni Battista Piranesi collaborò col Wagner⁷⁸, si è ipotizzato che i primi contatti tra i due artisti possano aver trovato un tramite proprio in tale figura. Ma possiamo supporre ulteriori canali, come il pittore, archeologo e antiquario Gavin Hamilton⁷⁹, personalità di spicco della scena

indagini, vol. II, *Grafica e immagine*, t. II, *Illustrazione, fotografia*, Einaudi, Torino 1980, pp. 323-419.

⁷⁴ Su Giovanni Volpato, non solo incisore, ma figura di primo piano sia nel campo dell'antiquaria, che in quello della mediazione culturale, attività assai redditizie cui affiancò nel 1785 anche una manifattura dedicata alla riproduzione in biscuit di soggetti tratti dall'antico, cfr. *Giovanni Volpato, 1735-1803*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa - Roma 1988), a cura di G. Marini, Ghedina & Tassotti, Bassano del Grappa 1988; *I trionfi di Volpato. Il centrotavola del Museo di Bassano del Grappa e il biscuit neoclassico*, a cura di H. Honour, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003; *Giovanni Volpato. Les Loges de Raphael et la Galerie du Palais Farnese*, catalogo della mostra (Tours 2007), a cura di A. Gilet, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007; per un recente aggiornamento: C. Teolato, *Artisti imprenditori: Zoffoli, Righetti, Volpato e la riproduzione dell'antico*, in *Roma e l'Antico...*, cit., 2010, pp. 233-238 e relative schede di catalogo.

⁷⁵ Cfr. G. Marini, *Giovanni Volpato e l'opera di traduzione*, in *Giovanni Volpato...cit.*, 1988, pp. 16-21; Id., *Giovanni Volpato, graveur néoclassique entre Venise et Rome. L'estampe de reproduction entre documentation et ornement*, in *Giovanni Volpato Giovanni Volpato...cit.*, 2007, pp. 21-28.

⁷⁶ Su Joseph Wagner (1706-1780) cfr. G. Marini, *La "bella maniera" di Joseph Wagner e l'incisione di traduzione veneziana del Settecento*, in *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta: bulino, puntasecca, maniera nera*, De Luca, Roma 2006, pp. 100-107.

⁷⁷ A partire dal 1764, cfr. G. Marini, *Giovanni Volpato...*, cit., 1988, pp. 16-21; Id., *Giovanni Volpato...cit.*, 2007, pp. 21-28.

⁷⁸ Del Wagner Piranesi fu agente commerciale, come testimoniato dallo stesso Legrand nella *Notice*, vedi G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 225 e n. 23.

⁷⁹ Gavin Hamilton (1723-1798), ad eccezione di due brevi soggiorni a Londra nel 1752 e nel 1781, visse stabilmente a Roma dal 1748 alla sua morte. Al contempo pittore (celebri i suoi dipinti dai soggetti omerici), archeologo e appassionato collezionista, egli esercitò un'influenza considerevole sul suo *entourage*. Cfr. D. Irwin, *Gavin Hamilton: archeologist, painter and dealer*, in «The Art Bulletin», vol. XLIV, 1962, n. 2, pp. 87-102; A. Cesareo, *Gavin Hamilton (1723-1798): "a gentleman of probity, knowledge and real taste"*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 2002(2003), n. 26, pp. 211-322. Per la sua attività di scavatore e commerciante di arte antica si veda ora: I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and dealing in eighteenth-century Rome*, 2 voll., Yale

culturale romana del XVIII secolo, con cui Volpato doveva essere stato in rapporto già da Venezia, iniziando nel 1770 ad incidere le tavole della raccolta *Schola Italica Picturae* che l'inglese gli aveva commissionato⁸⁰. La raccolta è una sorta di galleria ideale, coordinata da Hamilton, di stampe dai migliori dipinti e affreschi italiani del Cinquecento e del Seicento, uscita a Roma nel 1773 con immenso successo editoriale. L'opera sarebbe poi stata acquisita e pubblicata da Piranesi⁸¹, che con lo stesso Hamilton intrattenne stretti e proficui rapporti di collaborazione, come dimostrato dalla sua partecipazione agli scavi intrapresi dall'inglese a Villa Adriana (a partire dal 1769)⁸².

Non vi sono invece dubbi sul fatto che Volpato, fin dal suo arrivo a Roma nel 1771, fu immediatamente in contatto con i circoli culturali più in vista della città. A partire da quell'anno egli risulta impegnato nella campagna di riproduzione dei cicli pittorici raffaelleschi in Vaticano: impresa grafica dalla risonanza internazionale, che lo avrebbe definitivamente consacrato⁸³.

Del secondo maestro d'incisione citato da Legrand, Domenico Cunego (1724/25-1803)⁸⁴, sappiamo che, pur senza raggiungere il prestigio dell'incisore bassanese, riuscì ad assicurarsi una notevole rinomanza nella Roma della seconda metà del Settecento. Già prima del suo arrivo nella capitale pontificia, egli aveva collaborato con alcune delle figure più vicine a Piranesi, quali i fratelli Adam e Clérisseau, che con l'architetto veneziano condivisero gusto estetico e curiosità

University Press, New Haven - London 2010, in particolare vol. I, pp. 195-207 e 271-281; P. Liverani, *Gli scavi archeologici a Roma e dintorni nella seconda metà del Settecento*, in *Roma e l'Antico...cit.*, 2010, pp. 21-26.

⁸⁰ G. Marini, *Giovanni Volpato...*, cit., 1988, p. 18; G. B. Pezzini, *Giovanni Volpato, un bassanese a Roma, Giovanni Volpato...*, cit., 1988, pp. 22-28 e *Ivi*, cat. nn. 164-171; G. Marini, *Giovanni Volpato...*, cit., 2007, p. 25.

⁸¹ C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, tomo XXII.

⁸² Sui rapporti tra Piranesi e Hamilton si sofferma, a più riprese, Legrand: G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, *passim*. Oltre a pubblicarne la *Schola Italica Picturae*, Giovanni Battista dedicò all'inglese tre tavole della serie *Vasi candelabri cippi sarcophagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi*, pubblicata postuma da Francesco nel 1778 (C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, nn. 563-565, tavv. 57-59). Sulla sua partecipazione agli scavi a Villa Adriana cfr. H. Lavagne, *Piranèse archéologue...cit.*, 1983; W. L. MacDonald, J. A. Pinto, *Villa Adriana...cit.*, 1997; e ora I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and dealing...cit.*, 2010, in particolare vol. I, pp. 160-162 (*Piranesi and Hamilton at the Pantanello*).

⁸³ Su cui si veda, in particolare, il sopra menzionato catalogo *Giovanni Volpato...*, cit., 2007.

⁸⁴ Cfr. G. L. Kannès, *Domenico Cunego*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 353-359.

antiquarie⁸⁵. E, significativamente, il rapporto di committenza più stretto di cui siamo al corrente per gli anni successivi è quello con l'appena citato Gavin Hamilton, che gli affidò la stesura di ventidue delle quaranta tavole della *Schola Italica Picturae*⁸⁶. Tuttavia, a causa di un'attenzione critica che si è mantenuta scarsa fino agli anni recenti, abbiamo oggi particolari difficoltà a ricostruire i successivi rapporti personali e professionali intrattenuti dal Cunego nella capitale pontificia. Allo stato attuale degli studi, le connessioni meglio documentate sono proprio quelle con il Volpato. Un suo contemporaneo, il pittore e scrittore tedesco Carl Ludwig Fernow, lo definiva infatti come il migliore degli artisti che si muovevano nella cerchia dell'incisore bassanese, e sottolineava come le sue qualità più apprezzate stessero non tanto nella eleganza o nella purezza del tratto, quanto nella fedeltà allo stile dei quadri di cui curava la trascrizione, fedeltà che gli era possibile raggiungere grazie alla sua formazione iniziale di pittore⁸⁷.

Se l'insegnamento di questi due maestri può essere circoscritto, in analogia con quanto avvenuto per gli artisti citati in precedenza da Legrand, agli inizi degli anni Settanta del Settecento, l'influenza subita da Francesco, in particolare dalla figura di Volpato, è documentata anche successivamente.

È senza dubbio sulla scia del successo ottenuto dalle stampe acquerellate con cui l'incisore bassanese conquistò il mercato romano, che, una volta a Parigi, Francesco, in società con il fratello Pietro, intraprese la produzione dei *Dessins coloriés*. Una conferma viene dal frontespizio del catalogo di vendita della Calcografia Piranesi all' "Exposition de l'Industrie Française" (Parigi 1819), in cui veniva presentata la collezione di stampe "à la guache et à l'aquarelle", "à l'imitation de Volpato", con una medaglia che ne raffigurava la stele funeraria (fig. 3). A nove anni dalla morte di Francesco, e a quindici da quella di Volpato, il

⁸⁵ Per la collaborazione di Cunego con fratelli James e Robert Adam e con Clérisseau cfr. J. Fleming, *Robert Adam and his circle in Edinburgh and Rome*, Murray, London 1962, *passim*. In particolare, Cunego incise tredici tavole da disegni di Clérisseau per la pubblicazione di Robert Adam, *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, printed for the author, London 1764; collaborò inoltre ai *Works in Architecture of Robert and James Adam*, pubblicati a Londra in 2 voll. tra 1773 e 1779.

⁸⁶ Un elenco completo ne è riportato in D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego [Verona 1891], rist. anast., Forni, Bologna 1971, p. 439ss.

⁸⁷ C. L. Fernow, *Sitten- und Kulturgemälde von Rom*, Perthes, Gotha 1802, p. 280, citato in G. L. Kannès, *Domenico Cunego...cit.*, 1985, p. 359, in cui si aggiunge che giudizi analoghi compaiono nel necrologio apparso sul «Diario ordinario» del 29 gennaio 1803, pp. 8-11.

modello di riferimento è esplicitamente dichiarato e l'incisore bassanese appariva come creatore di un vero e proprio "genere"⁸⁸.

Fin qui il passaggio dedicato da Legrand agli studi compiuti da Francesco; ripartiti dunque entro diversi maestri, tra i più celebri dell'epoca, e "riuniti in un insieme armonioso" grazie alla direzione paterna. In tal senso, il ruolo svolto da Giovanni Battista va oltre il singolo brano e si può cogliere dalla lettura dell'intera *Notice*, dove, parallelamente ai diversi insegnamenti, l'autore non manca di sottolineare un contributo altrettanto fondamentale alla formazione del giovane: la partecipazione ad alcuni importanti sopralluoghi compiuti da Giovanni Battista Piranesi. In primo luogo quello a Villa Adriana. Fin dalla metà del secolo, il celebre incisore aveva condiviso, come racconta ancora Legrand, con i *pensionnaires* dell'Accademia di Francia, in particolare Clérisseau, l'esplorazione di questa "mine inépuisable de monumens": un grandioso insieme di rovine disseminate nella natura⁸⁹. La presenza di Francesco sul sito è documentata a partire dal 1771⁹⁰, a conferma di quanto riportato dalla *Notice*, che ci tramanda l'immagine di Giovanni Battista all'opera, insieme al collaboratore Benedetto Mori e al figlio:

Son fils e son zélé compagnon l'*architecte Mori* partageaient constamment ses travaux et ses fatigues. Toujours levés avec le soleil, contens d'un modeste repas et dormant sur un lit de paille au milieu de ces riches fragmens⁹¹.

⁸⁸ Sulla questione vedi *infra* par. 3.2.

⁸⁹ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 235. Cfr. H. Lavagne, *Piranèse archéologue à la Villa d'Hadrien*, in *Piranesi e la cultura antiquaria...cit.*, 1983, pp. 259-279.

⁹⁰ In base ad un'iscrizione trascritta da H. Lavagne, *Piranèse archéologue à la Villa d'Hadrien*, in *Piranesi e la cultura antiquaria...cit.*, 1983, pp. 263.

⁹¹ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 245, corsivo nel testo. Su Benedetto Mori abbiamo scarse notizie. Sappiamo che fu coinvolto da Francesco, nel 1793, nell'intricata vicenda Armfelt (su cui cfr. R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Bonacci editore, Roma 1990, in particolare il cap. IV, *La vicenda Armfelt-Acton-Piranesi*, pp. 127-169). Grazie alla lettera fatta diffondere dallo stesso Francesco in propria difesa apprendiamo che Mori, architetto e incisore, collaborò con Giovanni Battista a partire dal 1766; quest'ultimo lo avrebbe poi raccomandato al figlio al momento della sua morte. Mori sarebbe poi emigrato a Parigi insieme ai fratelli Piranesi, il che giustificerebbe anche la citazione all'interno del testo di Legrand.

Il risultato di tanto “lavoro e fatica” sarebbe stata la celebre *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, pubblicata da Francesco nel 1781⁹². Frutto della collaborazione di Giovanni Battista Piranesi con gli architetti *pensionnaires* dell’Accademia di Francia, si tratta, in un certo senso, di un’opera collettiva; ma il ruolo ricoperto dal celebre incisore, che ha completato, riunito, coordinato e verificato i diversi rilievi eseguiti, resta indiscutibile. Lo stesso Pâris, che pure prese parte alle imprese di rilievo che si svolgevano nella villa, molti anni dopo, avrebbe giudicato la *Pianta* come la “plus exacte que la plupart de ses [di Giovanni Battista Piranesi] autres productions”⁹³.

Ancora, Legrand aggiunge che Francesco accompagnò il padre nei sopralluoghi ai templi di Paestum, dove il giovane ebbe parte attiva nel disegnare dal vero accanto al celebre incisore⁹⁴. Come nel caso precedente, si trattò di un’esperienza fondamentale per Francesco, che alla morte del padre si sarebbe trovato dover a completare e pubblicare le opere dedicate a ciascuno dei due siti.

Una volta poi che il giovane ebbe raggiunto un buon livello di conoscenze e di pratica, prosegue la nostra fonte, Giovanni Battista mise alla prova la sua preparazione, esigendo che misurasse e disegnasse “tous les détails géométriques du Panthéon et les beaux ornemens qui en font partie”⁹⁵. Il fatto che poco più avanti Legrand commenti che “l’ouvrage de Desgodets sur cette matière ne pouvait dispenser d’un pareil travail”⁹⁶ lascia intendere che, sebbene non esplicitamente dichiarato dall’autore – ma assolutamente in linea con quanto praticato dai suoi contemporanei⁹⁷ – l’intenzione di Piranesi fosse quella di far

⁹² Cfr. H. Lavagne, *Piranèse archéologue à la Villa d’Hadrien*, in *Piranesi e la cultura antiquaria...cit.*, 1983, pp. 259-279; W. L. MacDonald, J. A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano 1997, pp. 282-287 e 376-381.

⁹³ P.-A. Pâris, *Examen des édifices antiques sous le rapport de l’art*, BM. Besançon, Fonds Pâris, ms. 9, p. 21, citato in P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...cit.*, 2007, pp. 257-258. Tale testo è riferibile al primo decennio del XIX secolo. Di Pâris si conservano due serie di rilievi di Villa Adriana, di cui una commentata, su cui cfr. *Ivi*, pp. 256-268.

⁹⁴ La notizia viene fornita in due passaggi da Legrand, cfr. G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 247 e p. 250, dove viene specificato: “Fr. Piranesi avait fait toutes les études sur nature avec son père et l’architecte Benedetto Mori”. Il viaggio a Paestum è riferibile al 1777.

⁹⁵ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 250. Nel 1790 lo stesso Francesco avrebbe pubblicato i risultati di tale lavoro nella seconda parte della *Raccolta de’ Tempj antichi*, su cui si tornerà più avanti.

⁹⁶ *Ivi*, p. 251. Il riferimento di Legrand è all’opera di A. B. Desgodetz, *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, J.-B. Coignard, Paris 1682.

⁹⁷ Cfr. S. Pasquali, *L’Antico...cit.*, 2000.

esercitare il figlio appunto sull'opera di Desgodetz: testo di riferimento per le fabbriche antiche più celebri, e in cui, tra l'altro, al Pantheon era dedicato proprio il primo capitolo⁹⁸. Si può qui notare, per inciso, come l'intera opera dello stesso Pâris, insegnante di architettura di Francesco, sia stata interpretata come una forma di verifica e completamento a quella di Desgodetz⁹⁹. D'altra parte, l'importanza degli *Édifices antiques de Rome* era allora universalmente riconosciuta e numerosi architetti francesi accarezzarono l'idea di continuare l'opera di Desgodetz. Di continuarla e di correggerla: come nel caso dello stesso Legrand, autore della *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi*, che durante il suo soggiorno a Roma, nel 1785, esaminò e misurò i monumenti della città "Desgodets à la main", individuandovi numerosi errori, che segnalò in margine al testo e alle tavole¹⁰⁰.

Nell'affrontare l'analisi dell'educazione ricevuta Francesco, si è finora sottolineato il ruolo di primo piano svolto dall'ambiente cosmopolita che gravitava intorno all'Accademia di Francia, così come peraltro chiaramente indicato dallo stesso Legrand. Tuttavia, per valutare correttamente la preziosa eredità spirituale lasciata da Giovanni Battista ai propri figli, e, come si è visto, al primogenito in particolare, occorre anche tener presente che questi ebbe sicuramente modo, tramite il celebre genitore, di trovarsi al centro di una fitta rete di rapporti tra gli eruditi e gli intellettuali più significativi della scena culturale romana.

Se Legrand non vi si sofferma nel breve passaggio dedicato a Francesco, l'importanza di tali relazioni era già stata efficacemente commentata nella *Notice*, perché

Si *Piranesi* servit éminemment l'art par d'innombrables travaux qui se rependirent dans toute l'Europe savante n'oublions point que le foyer des connaissances était alors à Rome au milieu de ce cercle nombreux de savants et d'artistes de toutes les nations, s'occupant à l'envi de fournir par leurs recherches et par leurs veilles un aliment à la curiosité, d'attiser son feu naturel et de diriger

⁹⁸ A. B. Desgodetz, *Les édifices antiques...*cit., 1682, pp. 2-62 (Chapitre I, *Du Pantheon aujourd'hui nommé la Rotonde*).

⁹⁹ Cfr. P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...*cit., 2007, in particolare pp. 62-70.

¹⁰⁰ Cfr. G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 251, n. 162 ; e P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...*cit., 2007, p. 69.

sa main habile vers les objets les plus dignes d'être reproduits, multipliés et connus de tous le points du globe¹⁰¹.

All'interno del circolo cui fa riferimento l'architetto francese, uno dei personaggi esplicitamente citati è monsignor Giovanni Gaetano Bottari, "savant antiquaire"¹⁰²: bibliotecario della famiglia Corsini e poi del Vaticano, principale esponente del gruppo di archeologi e studiosi romani, sostenitore di una riforma spirituale di ascendenza giansenista¹⁰³. Bottari fu uno dei primi protettori a Roma dell'incisore e anche per gli anni successivi i loro rapporti furono talmente profondi da far insinuare ai più malevoli, e a Bianconi in primo luogo, che l'erudito scrivesse addirittura i testi per Piranesi¹⁰⁴. Un'accusa certamente infondata, a cui risponde, tra le righe, lo stesso Legrand, sottolineando sì l'influenza di Bottari sull'incisore, ma solo nell'orientare il suo programma di lavoro, il suo metodo filologico e archeologico, senza limitarne però l'autonomia del pensiero e la creatività. È invece ormai appurato, in base a circostanze oggettive e, insieme, a riscontri ideologici e culturali, che Giovanni Battista Piranesi frequentasse l'ambiente che gravitava intorno a monsignor Bottari¹⁰⁵. Il circolo, di orientamento giansenista, che faceva capo a quest'ultimo, auspicava "l'accoglimento del pensiero illuminista nel seno della Chiesa, sia per sgominare le forze conservatrici e in particolare i gesuiti, sia allo scopo di fondare un illuminismo italiano"¹⁰⁶, e in tale ottica rivendicava a Roma e alla Chiesa "l'origine stessa di quel pensiero umanitario, tollerante e democratico di cui

¹⁰¹ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 238.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Sui rapporti tra Giovanni Battista Piranesi e monsignor Giovanni Gaetano Bottari, nato a Firenze nel 1689 e quindi più anziano di lui di trent'anni, ma morto a Roma nel 1775, soltanto tre anni prima dell'incisore, rimane fondamentale il contributo di A. Monferini, *Piranesi e Bottari*, in *Piranesi e la cultura antiquaria*, in *Piranesi e la cultura antiquaria...cit.*, 1983, pp. 221-229, cui si rimanda anche per la relativa bibliografia sullo stesso Bottari.

¹⁰⁴ Per l'*Elogio storico* di Bianconi, il relativo commento critico nonché per gli scritti teorici piranesiani vedi *supra* nn. 7 e 8. Sulla questione dell'autografia dei testi piranesiani cfr. inoltre: A. Monferini, *L'ambiente di Ridolfino Venuti*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa...cit.*, 1983, pp. 35-44; scrive la Monferini: "Piranesi doveva valersi, con un procedimento del tutto legittimo ed ovvio, di consultazioni con antiquari e colleghi eruditi. Ma proprio il dibattito con il Venuti dimostra che simili scambi avvenivano a livello di parità" (*Ivi*, p. 40).

¹⁰⁵ Il circolo giansenista e antigesuita dell'Archetto, ospitato da Bottari nello stesso palazzo Corsini, vedi A. Monferini, *Piranesi e Bottari...cit.*, 1983.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 226.

l'illuminismo si nutriva"¹⁰⁷. Come noto, verso obiettivi non dissimili convergeva anche la massoneria, che non assumeva necessariamente atteggiamenti irreligiosi, mirando piuttosto a una tolleranza delle confessioni. Anche se è risultato assai più difficile stabilire quali potevano essere i rapporti di Bottari e del suo circolo con questo movimento – che per definizione era segreto, ma sappiamo particolarmente diffuso nel corso di tutto il XVIII secolo, specie negli ambienti antiquari¹⁰⁸ –, sono comunque stati provati dei legami di molti dei membri più attivi dell'*entourage* bottariano con la massoneria¹⁰⁹.

La partecipazione dello stesso Giovanni Battista Piranesi alle idee massoniche, in precedenza ipotizzata su basi puramente iconologiche, attraverso l'esame dei simboli contenuti nelle tavole dei *Capricci*, nonché della decorazione egizia del Caffè degli Inglesi¹¹⁰, è stata dunque confermata grazie ai fondamentali studi relativi all'ambiente ideologico di uno dei suoi principali protettori, monsignor Bottari.

In questo orizzonte culturale, i giovani Francesco e Pietro Piranesi, ebbero certamente l'opportunità, grazie alla mediazione paterna, di essere introdotti entro la fitta rete di relazioni intrecciate non solo tra gli artisti, ma anche tra intellettuali ed eruditi, protagonisti della scena romana e, insieme, europea. Il riflesso più significativo e al contempo gravido di conseguenze per il futuro, dei due fratelli e della stessa Calcografia Piranesi, sarebbe stato il loro pieno coinvolgimento e l'attiva partecipazione alla Repubblica romana, nel 1798-1799, quando molti di quei circoli assunsero connotazioni politiche.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Proprio nel Settecento, infatti, i principi generali della nascente massoneria speculativa si sono intrecciati con i vari percorsi del pensiero, incidendo sulla società e la politica, e sulle attività artistiche e letterarie. La bibliografia sull'argomento è vastissima, tra i contributi fondamentali in lingua italiana si segnalano: C. Francovich, *Storia della Massoneria in Italia. Dalle origini alla Rivoluzione Francese*, La Nuova Italia, Firenze 1974; M. C. Jacob, *L'Illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani* [London 1981], Il Mulino, Bologna 1983; V. Ferrone, *I profeti dell'illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1989; G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Marsilio, Venezia 1994; M. C. Jacob, *Massoneria illuminata. Politica e cultura nell'Europa del Settecento* [New York - Oxford 1991], G. Einaudi, Torino 1995; G. M. Cazzaniga, a cura di, *Storia d'Italia. Annali, 21: La massoneria*, G. Einaudi, Torino 2006.

¹⁰⁹ A. Monferini, *Piranesi e Bottari...cit.*, 1983, p. 226-227.

¹¹⁰ Si veda l'introduzione di Maurizio Calvesi a *Giovanni Battista e Francesco Piranesi*, catalogo delle mostre (Roma 1967-1968), a cura di M. Calvesi, De Luca, Roma 1968, p. 22ss. Le osservazioni dello studioso sono state poi ampiamente riprese nella letteratura successiva.

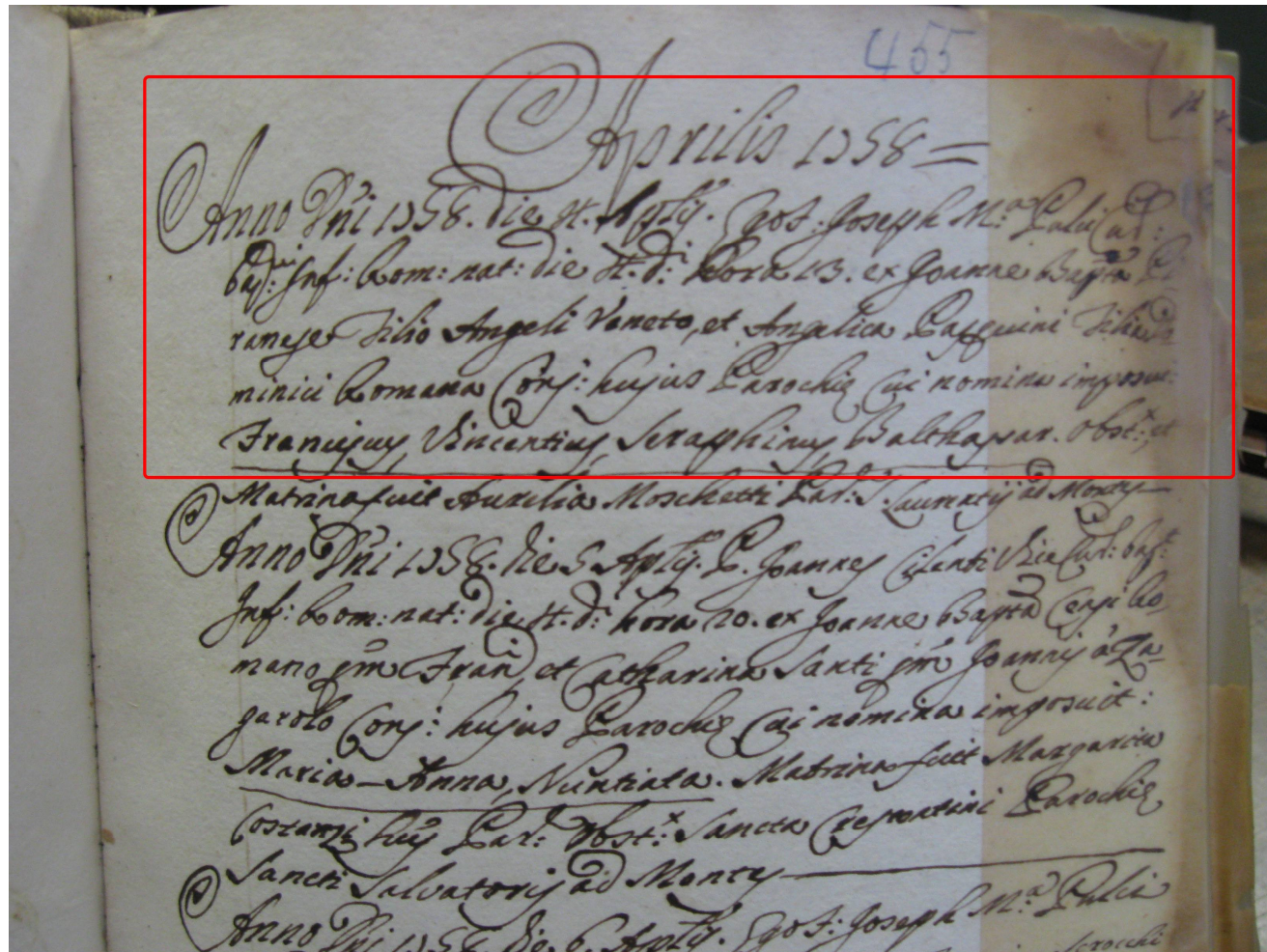


Fig. 1. Atto di battesimo di Francesco Piranesi (ASVR, San Francesco ai Monti, *Liber Baptizatorum*, V, 1750-1760, c. 455r.)



Fig. 2. Veduta, nella via del Corso, del Palazzo dell'Accademia istituita da Luigi XIV, re di Francia, da Vedute di Roma (1778), Catalogo Calcografia n. 724, tav. 40

EXPOSITION DE L'INDUSTRIE FRANÇAISE,

Sous la protection du Roi, en 1819, articles du livret N°. 1163.

PREMIÈRE DIVISION

De l'Établissement Des Piranesi.

PEINTURE A LA GOUACHE ET A L'AQUARELLE,

A L'IMITATION DE VOLPATO,

D'APRÈS LES FRESQUES D'HERCULANUM, LES TABLEAUX DE RAPHAËL, DE JULES ROMAIN,
DE MICHEL-ANGE, DU GUIDE, etc., etc.



LA Collection à l'aquarelle, des productions de F. PIRANESI, se compose de cent soixante-quinze Sujets, non compris la Descente de Croix de Daniel de Volterre; la Transfiguration d'après Raphaël; les Peintures du Tombeau de Cestius, et tous les morceaux des grands maîtres, compris dans le volume intitulé: École d'Italie; lesquels sont également susceptibles d'être coloriés.

* On ne livrera que sur commandes, qui se feront quai des Augustins, n°. 21,
chez LAMY, Libraire.

Fig. 3. Catalogo di vendita della collezione Piranesi presentato all'Exposition de l'Industrie Française, Parigi 1819

1.2 La Calcografia Piranesi dalla morte di Giovanni Battista alla Repubblica Romana (1778-1798)

Al 7 luglio 1798 risale un atto notarile stipulato Francesco e Pietro Piranesi che ben riassume gli eventi intercorsi a partire dalla morte del padre Giovanni Battista, avvenuta il 9 novembre 1778, fino a quel momento. La lettura di un simile documento ci può dunque aiutare nella ricostruzione della situazione della famiglia Piranesi alla morte del celebre incisore, delle diverse responsabilità assunte dai suoi figli, nonché della preziosa eredità da loro raccolta:

Jean Baptiste Piranesi mourut en 1778, et laissa une femme et cinq enfans, savoir deux demoiselles et trois garçons, François, Ange et Pierre [...], l'administration de la maison, ainsi que celle des planches de cuivre, des estampes, des marbres antiques et de toute autre chose laissée par le père commun fut prise par leur frère aîné François Piranesi, conjointement avec leur mère [...].

Ange Piranesi étant mort depuis, après avoir toujours vécu en bonne intelligence avec ses deux frères, institua son légataire universel François Piranesi [...]

Le dit François Piranesi, pour subvenir jusqu'à ce jour aux dépenses de la famille, c'est-à-dire, pour faire à leur mère commune une pension honnête chaque mois, pour rembourser aux deux sœurs leurs dots, l'une s'étant mariée, et l'autre ayant pris l'habit monacal, pour payer au Collège la pension et les autres dépenses de son frère Pierre, et enfin vu la difficulté des affaires, a chereté (sic) des vivres et les autres dépenses extraordinaires survenus, fut obligé d'emprunter à l'intérêt de différentes personnes la somme de sept mille Ecus.

Cette dette fut successivement éteinte par François, en partie avec les fonds à lui envoyés par la Cour de Suède, comme son ministre à Rome, et en partie avec le grand produit de Bénéfice, des anciens ouvrages et des nouveaux gravés par lui, le Commerce des Estampes ayant augmenté [...].

Le Susdit Pierre Piranesi n'ayant qu'à se louer de la bonne gestion de son frère François, l'approuve en son entier [...] ¹¹⁶.

¹¹⁶ BAV, Cod. Ferraioli 926, ff. 188r.-189r. Il documento veniva citato per la prima volta da R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...cit.*, 1990, p. 35. Si tratta dell'atto notarile, datato "Le 9 Messidor an 6 de la République Française, le 1^{er} de la République Romaine", in cui i due fratelli attuarono la divisione dell'eredità paterna. Nella parte che segue Pietro, dopo aver riconosciuto al fratello maggiore la buona conduzione della gestione familiare, si faceva liquidare un terzo del patrimonio che gli spettava. Viene quindi stabilito che il commercio delle stampe si sarebbe fatto in società. Società che si sarebbe poi sciolta a Parigi tra la fine del 1806 e l'inizio del 1807, vedi *infra* cap. 4.

È, dunque, chiaramente indicato come fosse stato Francesco a farsi carico della gestione delle molteplici attività paterne al momento della morte di Giovanni Battista.

Da parte sua, Legrand non poteva mancare di sottolineare un simile passaggio di responsabilità. Egli ci restituisce il vivido quadro di un giovane uomo che, nonostante la perdita subita e lo sconforto di cui erano preda i collaboratori dell'*atelier* Piranesi, cercò di risollevarsi e di “marciare sulle orme del padre” – come si è visto, l’espressione è usata di frequente nel testo dell’architetto francese. I risultati, commenta l’autore, ne avrebbero premiato gli sforzi:

Le même ordre fut donc maintenu dans les ateliers de *Piranesi*, et les travaux qui en résultèrent, ne furent point jugés inférieurs à ceux qui s’exécutaient sous sa direction : les amis et les correspondans de cet homme célèbre vouèrent au fils le même attachement, et lui assurèrent le même crédit. Cette considération l’affermit dans le projet qu’il avait formé de soutenir un tel nom¹¹⁷.

Legrand prosegue questa parte finale del suo racconto soffermandosi unicamente sulla *Calcografia Piranesi*, tralasciando invece “i marmi antichi” e le altre attività cui fa di seguito riferimento l’atto notarile. L’architetto francese elenca sia le opere lasciate incompiute da Giovanni Battista e completate da Francesco, sia quelle che invece si devono unicamente alla sua inventiva e che andarono ad aggiungersi, con gli anni, al già ricco catalogo Piranesi.

Occorre tuttavia sottolineare che gli studi svolti direttamente sulle stampe e sui rami della *Calcografia*, oggi conservata presso l’Istituto Nazionale per la Grafica, hanno dimostrato come siano da attribuire alla mano di Francesco anche molte tavole realizzate prima del 1778. Finché fu in vita, infatti, Giovanni Battista firmò pressoché ogni tavola uscita dalla sua bottega, mentre il figlio maggiore iniziò a firmare solo dopo la morte del padre, “ma dovette già aver eseguito, prima di questa data, e sia pure con l’assistenza tecnica del padre, numerose altre tavole”¹¹⁸. In quest’ottica assume allora particolare rilevanza la conferma, che ho precedentemente illustrato, dell’indicazione fornita da Legrand relativa alla data di nascita di Francesco. Essendo nato nel 1758, ed essendo documentati i suoi

¹¹⁷ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 250.

¹¹⁸ M. Calvesi, *Francesco Piranesi*, in *Giovanni Battista e Francesco Piranesi*, catalogo delle mostre (Roma 1967-1968), a cura di M. Calvesi, De Luca, Roma 1968, p. 41.

studi almeno per gli anni compresi tra il 1771 e il 1774, si avvalora così l'ipotesi avanzata da Calvesi di un primo cospicuo intervento del giovane Piranesi già nelle prime due serie delle *Colonne*, del 1775-1776 (la terza, del 1778-1780 è postuma)¹¹⁹.

Incrociando quindi le preziose notizie tramandateci da Legrand con i dati provenienti dallo studio dei successivi cataloghi della raccolta Piranesi, e, al contempo, dall'osservazione diretta delle opere e dall'esame, tuttora in corso, svolto dall'Istituto Nazionale per la Grafica sulle matrici della Calcografia¹²⁰, è possibile ricostruire il ruolo svolto da Francesco nella fase successiva alla morte di Giovanni Battista.

Innanzitutto egli completò la serie dedicata a *Paestum*, uscita nei mesi immediatamente successivi alla scomparsa del celebre incisore¹²¹. Come sopra anticipato, presso tale sito archeologico egli aveva soggiornato, insieme al padre e al collaboratore Benedetto Mori, nel corso del 1777, e, come testimoniato da Legrand, vi ebbe parte attiva nel disegnare dal vero accanto ai due architetti. Francesco ha firmato alcune tavole, ma anche nelle altre il suo intervento è stato riscontrato nelle figure; a lui si deve inoltre l'incerta riuscita tecnica dell'intera serie, che è tutta leggermente "bruciata"¹²².

In occasione della prima mostra volta a far conoscere la personalità e l'opera di Francesco Piranesi, organizzata presso la Calcografia Nazionale nel 1967, venivano esposti anche alcuni rovesci attinenti a tale serie, da attribuire senz'altro

¹¹⁹ Nella serie dedicata alla Colonna Traiana figurano due tavole firmate da Francesco, ma il suo intervento fu certamente più esteso. *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...cit.*, 1968, p. 41, 43.

¹²⁰ Cfr. *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1743-1753*, catalogo della mostra (Roma 2010), a cura di G. Mariani, Mazzotta, Milano 2010. Il progetto dedicato dall'Istituto Nazionale per la Grafica allo studio delle matrici possedute della Calcografia Piranesi è tuttora in corso; si prevede la conclusione del lavoro di analisi dell'intera opera per il 2020: anno del terzo centenario dalla nascita dell'artista. Il catalogo della mostra riguarda solo la fase iniziale di questo lavoro, svolto sulle prime novanta matrici.

¹²¹ *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto, autrement Possidonia, qui est située dans la Lucanie*, Roma 1778. Cfr. C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, nn. 661-681; H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi* [Paris 1918], a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Alfa, Bologna 1967, nn. 583-599; J. Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*, A. Wofsy fine arts, San Francisco 1994, nn. 718-735; L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*, Taschen, Köln 2000, nn. 852-869. Cfr. inoltre: R. Pane, *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Edizioni di Comunità, Milano 1980.

¹²² *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...cit.*, 1968, p. 41, 45, cat. 92-97.

alla mano del giovane¹²³. Nel relativo catalogo Maurizio Calvesi commentava: “questi rovesci, che furono abbandonati perché le lastre risultarono bruciate, ci mostrano pateticamente un Francesco che, alla morte del padre, si trova solo ad affrontare gli ardui procedimenti nei quali precedentemente il padre lo aveva assistito, e a doversi costruire un’esperienza che in futuro risulterà, peraltro, eccellente dal punto di vista almeno tecnico”¹²⁴.

Anche la serie dei *Vasi candelabri* fu pubblicata postuma, in quello stesso 1778, in due volumi recanti il nome di Giovanni Battista Piranesi, per merito di Francesco¹²⁵. Quest’ultimo, successivamente, ripubblicò l’opera con l’aggiunta di altre tavole da lui stesso firmate. Nel catalogo delle *Oeuvres des chevaliers Jean-Baptiste et François Piranesi*, del 1792, sono elencate le 112 tavole di cui si compone la serie e le relative date di produzione, con l’avvertimento che quelle datate fino al 1778 sono da attribuire a Giovanni Battista e quelle dal 1779 in poi a Francesco¹²⁶. Ma, se le tavole firmate da quest’ultimo sono sei, è stato ipotizzato un suo sostanzioso intervento anche per la parte anteriore a tale data¹²⁷. Così come nel caso della serie dedicata a *Paestum*, Giovanni Battista doveva probabilmente fornire i disegni e in seguito assistere all’esecuzione¹²⁸.

Alla morte del padre, una volta assunta la direzione della bottega, Francesco non si limitò a completare le serie rimaste incompiute, ma ripubblicò anche le antiche raccolte aggiungendovi delle nuove tavole.

In base al confronto tra i differenti cataloghi di vendita della *Calcografia*, sappiamo che tra il 1778, anno della morte di Giovanni Battista, e il 1792, data del sopra citato catalogo che riuniva le *Oeuvres des chevaliers Jean-Baptiste et François Piranesi*, venne pubblicata una nuova edizione della serie *Alcune Vedute*

¹²³ *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...cit.*, 1968, cat. 130-133.

¹²⁴ M. Calvesi, *Introduzione*, in *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...cit.*, 1968, pp. 34-35.

¹²⁵ *Vasi candelabri cippi sarcophagi tripodì lucerne ed ornamenti antichi disegni ed inc. dal cav. Gio. Batta. Piranesi*, 2 voll., Roma 1778. Cfr. C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, nn. 505-618; H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi...cit.*, 1967, nn. 601-718; J. Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi...cit.*, 1994, nn. 888-1005; L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi...cit.*, 2000, nn. 733-850.

¹²⁶ *Oeuvres des chevaliers Jean-Baptiste et François Piranesi*, qu’on vend séparément dans la Calcographie des Auteurs, Rue Felice, près de la Trinité des Monts vis-à-vis le corps de garde des Avignonnais, dans l’Imprimerie Pilucchi Cracas, Rome 1792, p. 7.

¹²⁷ *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...cit.*, 1968, p. 41, 44, cat. 73-91.

¹²⁸ *Ibid.*

di *Archi Trionfali*¹²⁹, cui Francesco aggiunse una tavola da lui firmata, raffigurante il *Tempio di Minerva Medica*. In quest'opera Maurizio Calvesi ha colto qualche riflesso dello stile dei fratelli Hackert, con cui, come si è visto, il giovane Piranesi aveva studiato paesaggio¹³⁰.

Allo stesso modo, nella seconda edizione dei *Trofei di Ottaviano Augusto*, curata da Francesco tra il 1778 e il 1780, questi aggiunse cinque tavole da lui firmate, di cui una datata 1778¹³¹.

La *Raccolta de' Tempj antichi*, di cui la prima parte fu pubblicata nel 1780 e la seconda nel 1790, costituisce, invece, una vera e propria appendice a *Le antichità Romane*¹³².

Su quest'opera, in particolare, si sofferma Legrand. Egli nota come, accanto alle vedute propriamente dette, prendano posto anche tavole con dettagli di carattere documentario, seguendo l'esempio di Giovanni Battista, "afin de former ainsi un corps d'étude complet aux architectes"¹³³. La seconda parte è consacrata interamente al Pantheon, su cui, come si è visto, l'architetto veneziano aveva fatto esercitare il figlio una volta raggiunto un buon livello negli studi, esigendo che misurasse e disegnasse "tous les détails géométriques du Panthéon et les beaux ornemens qui en font partie"¹³⁴.

¹²⁹ *Alcune vedute di archi trionfali, ed altri monumenti inalzati da romani parte de quali si veggono in Roma, e parte per l'Italia disegnati ed incisi dal cavalier Gio. Battista Piranesi*. Per le date di pubblicazione delle differenti edizioni della serie e il relativo ruolo svolto da Francesco cfr. ora *Giambattista Piranesi...cit.*, 2010, pp. 71-72.

¹³⁰ *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...cit.*, 1968, p. 43, cat. 59. Cfr. C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, n. 376, tav. 32.

¹³¹ *I Trofei di Ottaviano Augusto innalzati per la vittoria ad Actium e conquista dell'Egitto con varj altri ornamenti antichi*. Per le date di pubblicazione delle due edizioni della serie e il relativo ruolo svolto da Francesco cfr. ora *Giambattista Piranesi...cit.*, 2010, p. 105.

¹³² Cfr. C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, tomo VI, *Raccolta de' Tempj antichi*, parte I: *I Tempj di Vesta Madre, ossia della terra e della Sibilla, ambedue in Tivoli, e dell'Onore e della Virtù fuori di Porta Capena*, nn. 236-255; parte II: *Il Pantheon*, nn. 256-284. Cfr. inoltre *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...cit.*, 1968, p. 42, cat. 98-102. Si può qui sottolineare come il volume della *Raccolta de' Tempj antichi*, così come gli altri dovuti all'intervento esclusivo di Francesco, non venga analizzato dagli studi sopra citati (H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi...cit.*, 1967; J. Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi...cit.*, 1994; L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi...cit.*, 2000), che si limitano dunque unicamente ai volumi realizzati da Giovanni Battista.

¹³³ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 251.

¹³⁴ Come si è visto, l'intenzione di Giovanni Battista Piranesi era quella di far esercitare il figlio sull'opera di Desgodetz: testo di riferimento per le fabbriche antiche più celebri, e in cui, tra l'altro, al Pantheon era dedicato proprio il primo capitolo.

Già Focillon, nella prima importante monografia dedicata a Piranesi, accompagnata dalla pubblicazione del catalogo della sua opera, nel paragrafo dedicato al ruolo svolto da Francesco in seguito alla morte paterna, si domandava quale fosse l'apporto personale del giovane ai *Tempj antichi*. In mancanza di documentazione specifica sull'argomento, lo studioso ipotizzava, almeno per questa seconda parte dedicata al Pantheon, che Francesco si fosse attenuto in maniera scrupolosa alle indicazioni paterne. Nonostante la data di pubblicazione, questa serie costituirebbe in effetti una ripresa dei lavori della sua giovinezza e degli studi compiuti sotto la direzione di Giovanni Battista.

Come leggiamo nel frontespizio del primo tomo, la serie fu dedicata a papa Pio VI. Legrand prosegue, quindi, informandoci della più alta consacrazione ricevuta dall'opera di Francesco:

Ce volume fut dédié au Pape Pie VI qui assura l'auteur de sa bienveillance, et ne bornant point ses encouragemens à de simples paroles, ordonna que ce supplément serait joint à la collection de Piranesi père dans toutes les bibliothèques publiques et donné de même en présent aux souverains qui visiteraient ses états ; ajoutant qu'il serait de même pour tous les ouvrages qu'il publierait par la suite¹³⁵.

Il Teatro d'Ercolano, realizzato da Francesco sulla base dei disegni paterni, e pubblicato nel 1783¹³⁶, fu invece dedicato al re di Svezia Gustavo III, "promotore munificentissimo delle belle arti". Sul frontespizio dell'opera è raffigurata una medaglia con l'effigie del sovrano e, in basso, lo stemma reale. Nella dedica, Piranesi ricordava la protezione accordata dal "saggio, letterato monarca" alle arti, e in particolare proprio al teatro.

Una simile celebrazione non era affatto casuale. Lo stesso anno Francesco veniva infatti nominato da Gustavo III suo agente artistico, carica che l'incisore avrebbe mantenuto fino al 1798¹³⁷.

¹³⁵ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 251.

¹³⁶ Cfr. C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, tomo XIX, *Il teatro di Ercolano*, nn. 864- 873; *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...*cit., 1968, p. 42, cat. 103-104.

¹³⁷ Su quest'aspetto l'unico contributo di cui oggi disponiamo è già citato lavoro di R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, che tuttavia analizza solo una piccola parte dei documenti attualmente conservati in archivi e biblioteche di Stoccolma, lasciando ancora aperte molte questioni. A cominciare dalla stessa scelta di Francesco Piranesi come agente del re

Il re svedese, che si dichiarava “non pas le Monarque; mais le premier citoyen d’un République libre”¹³⁸, fu considerato da molti suoi contemporanei un sovrano illuminato. Tra i primi provvedimenti presi da Gustavo si segnalano, in effetti, l’abolizione della tortura¹³⁹; il rinnovo, con qualche modifica, della libertà di stampa e la proclamazione, nel 1778, della libertà di culto, atti che suscitarono l’attenzione dell’opinione pubblica europea.

Ma egli fu soprattutto promotore di importanti azioni culturali, quali l’istituzione o il potenziamento di alcune Accademie¹⁴⁰, e il tentativo di creare un teatro nazionale che diminuisse la dipendenza svedese dai soggetti europei¹⁴¹. Il suo sogno era quello di ricreare a Stoccolma quell’*esprit* culturale che aveva potuto vivere in prima persona a Parigi. Significativo, a tal proposito, il caso del francese Louis Jean Desprez, “Prix de Rome d’architecture” nel 1776, conosciuto nel 1784 da Gustavo III in visita a Roma, probabilmente grazie alla mediazione di Francesco Piranesi, fu invitato dal sovrano a Stoccolma, dove lavorò soprattutto come scenografo, ma anche come incisore e architetto, e dove rimase fino alla morte, avvenuta nel 1804¹⁴².

di Svezia, su cui la studiosa non si sofferma, e che sembrerebbe invece da collegare ad alcune precedenti relazioni dell’incisore romano con la corte e la nobiltà svedese.

¹³⁸ D. Michelessi, *Discours oratoire contenant l’éloge de Gustavo III roi de Suède*, Colonia 1776, trascritto in R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 26. Allo studio della Lumetti si rimanda inoltre per una ricostruzione del profilo biografico e intellettuale del sovrano, cfr. in particolare cap. 1, *Cultura francese e cultura italiana alla corte di Stoccolma*, pp. 11-31.

¹³⁹ Durante il suo soggiorno a Parigi, dove sappiamo si trovava al momento della morte del padre, Adolfo Federico, il 12 febbraio 1771, Gustavo aveva conosciuto il Morellet, traduttore francese di *Dei delitti e delle pene*, pubblicato in edizione svedese nel 1770, cfr. R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 22.

¹⁴⁰ La madre di Gustavo, Luisa Ulrica, aveva fondato, nel 1753, l’Accademia Reale di Belle Lettere, di cui fu segretario Carl Fredrik Scheffer (1715-1768), uno dei precettori dello stesso Gustavo; sul potenziamento dell’Accademia da parte di quest’ultimo, cfr. la *Lettera di Gustavo III allo Scheffer*, 21 marzo 1786, in G. von Proschwitz, a cura di, *Gustave III par ses lettres*, Norstedts, Stockholm - J. Touzot, Paris 1986, p. 288. Più antiche, l’Accademia delle Arti (1734) e quella delle Scienze (1738); mentre fu proprio Gustavo III a fondare l’Accademia Reale di Musica: cfr. R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 28.

¹⁴¹ Sull’interesse di Gustavo III per il teatro cfr. R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 22, n. 28. È a tale sovrano, inoltre, che si deve la costruzione del Teatro Reale di Stoccolma (terminato nel 1782), che affiancò quello delle residenze reali.

¹⁴² Cfr. *Louis Jean Desprez: tecknare, teaterkonstnär, arkitekt*, catalogo della mostra (Stoccolma 1992), a cura di U. Cederlöf [et al.], Nationalmuseum, Stockholm 1992.

Anche le *Antichità Romane*, pubblicate da Giovanni Battista Piranesi nel 1756, vennero riedite nel 1784 con un nuovo frontespizio inciso da Francesco, in cui compare la dedica a Gustavo III e lo stemma svedese (fig. 4)¹⁴³.

Come anticipato, il giovane incisore non si limitò a dedicare alcune opere della celebre Calcografia al nuovo monarca, ma si propose come suo agente artistico a Roma. Ne abbiamo testimonianza grazie alla lettera del 27 dicembre 1782, in cui Francesco si rivolgeva direttamente al ministro svedese Carl Fredrik Fredenheim, responsabile della committenza e delle collezioni reali¹⁴⁴, scrivendo che “il ne seroit pas extravagant que de devenir Agent, n’y etant pas personne ici chargée des affaires du Roi. Heureux que je serois, si Sa Majesté aimant bien d’être informé de tout ce qui se passe par rapport aux antiquités, ou pour sçavoir tout ce que le peut interessier, vouloit m’employer”¹⁴⁵. Rossana Caira Lumetti – cui si deve l’unico contributo di cui oggi disponiamo in merito ai rapporti tra Francesco Piranesi e la corte di Svezia –, commenta tale lettera affermando che “ci sorprende la notizia di un Francesco volontario (‘onorario’) di un corpo di cacciatori di Stralsunda”¹⁴⁶, così come dichiarato dall’incisore in apertura. Più che sorprenderci, la notizia conferma l’esistenza di contatti antecedenti con la nobiltà svedese, e, piuttosto, dovrebbe spingerci ad interrogarci sulle circostanze e sulle motivazioni che portarono ad instaurare tale legame: così rilevante da far affermare poco più avanti a Francesco di considerarsi già allora “comme un vrai sujet de Sa Majesté”.

¹⁴³ C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, tomo I, *Le antichità Romane. Gli avanzi degli antichi edifici di Roma*, n. 1, tav. 1.

¹⁴⁴ Per la figura di Carl Fredrik Fredenheim (1748-1803) e il suo fondamentale ruolo nell’ambito delle committenze e della politica culturale svedese cfr. R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, in particolare cap. 3, *La committenza svedese*, pp. 93-125; A.-M. Leander Touati, a cura di, *Ancient sculptures in the Royal Museum. The Eighteenth-century Collection in Stockholm*, vol. I, (ActaRom-4°, 55; Swedish National Art Museums), Stockholm 1998, pp. 49-51.

¹⁴⁵ *Lettera di Francesco Piranesi a Carl Fredrik Fredenheim*, 27 dicembre 1782, trascritta da R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 37. La lettera si trova all’interno del carteggio Piranesi-Fredenheim. Il carteggio, redatto in lingua francese, riguarda gli anni 1782-1786 ed è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Stoccolma (Kungliga Biblioteket). Quasi interamente inedito, alcune lettere sono state parzialmente riprodotte nel testo della Lumetti.

¹⁴⁶ *Ibid.*

Certo è che Francesco Piranesi fu nominato ufficialmente agente artistico del re di Svezia in data 17 febbraio 1783¹⁴⁷. Le lettere che egli indirizzò a Gustavo III a partire dall'aprile dello stesso anno costituiscono una vera e propria cronaca storico-artistica, archeologica e antiquaria del tempo¹⁴⁸. Dalle parole del giovane incisore emerge la consapevolezza di vivere un'epoca straordinaria, specialmente nel suo rapporto con l'antico:

A la faveur du grand genie de Pie VI la Ville de Rome va toujours prendre un nouvel eclat. On fouille par-tout la terre, on tire de tous les cotés des Statues, des Inscriptions, des Sarcophages, des Basreliefs et on eleve des batimens exprès pour les rassembler¹⁴⁹.

Soddisfazione per la scelta del Piranesi e per il suo operato furono espresse dal sovrano tramite il Fredenheim: “Je ne dois pas oublier de vous marquer avant tout et ulterieurement la gracieuse satisfaction, que sa Majesté [...] m’a ordonné de Vous marquer de Sa part de votre zele en lui faisant parvenir des rapports fidels et

¹⁴⁷ Quali fossero i compiti di Francesco Piranesi e le caratteristiche di tale incarico gli veniva spiegato con gran precisione dal Fredenheim in una lettera del 4 aprile dello stesso anno: “Article 1. Poste, que votre ministère d’étend à tout ce qui a rapport aux beaux arts inclusivement, et par là vous serez delivré de toutes autres affaires, etant uniquement nommé Agent de Sa Majesté pour ces nobles objets ; 2. Vous informerez le Roi de toutes les occasions qui se presenteront pour l’achat de tels effets et vous Lui ferèz parvenir les Prospectus et les Catalogues qui se donnent de tems en tems ; 3. Cet article roule sur ce qui regarde les envois mêmes au Roi et le transport des effets, que le Roi demandera ; 4. Cet article regarde le remboursement des tous les frais, et qu’ils seront pourvus même, conjointement avec la commission donnée ; quand le montant etc. est connu : enfin que rien, même le port des lettres ne vous restera à charge ; 5. Vous rapporterez au Roi directement toutes qui se passe de remarquable en fait d’antiquité et des arts et des festivités en Italie et à Rome ; 6. L’instruction traite des pieces et des papiers appartenents à l’histoire de Suede et se trouvant dans les bibliotheques de Rome, si le Roi en souhaiteroit quelques éclaircissement ; 7. Vous contribuerez également au plaisir du Roi pour les bons offices que vous serez à même de rendre aux Suedois sejournants à Rome, sur tout à ceux qui etudient les arts et les antiquités ; le Roi vous assurant au reste de sa haute bienveillance” (*Lettera di Carl Fredrik Fredenheim a Francesco Piranesi*, 4 aprile 1783, trascritta da R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 38).

¹⁴⁸ Parzialmente pubblicate in M. A. Geffroy, *Notices et extraits des manuscrits concernant l’histoire ou la littérature de la France qui sont conservés dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemark et Norvège*, Imprimerie Impériale, Paris 1855, pp. 467-493 e in R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990.

¹⁴⁹ *Lettera di Francesco Piranesi a Gustavo III*, 21 maggio 1783, trascritta da R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, *Allegato n. 3*, p. 252. Sulla Roma dell’età di Pio VI cfr. in particolare: L. Barroero, S. Susinno, a cura di, *La città degli artisti nell’età di Pio VI, «Roma moderna e contemporanea»*, a. X, nn. 1-2, gennaio-agosto 2002.

exactes des choses memorables, [...] comme ce qui regarde le tombeau des Scipions et les medailles de la Reine Christine”¹⁵⁰.

Se l’interesse per le medaglie della regina Cristina è strettamente legato a quello per la storia della Svezia¹⁵¹, per quanto riguarda il sepolcro degli Scipioni, era stato lo stesso Francesco Piranesi a sottolineare il valore di tale scoperta, che ai suoi occhi contribuiva a rendere l’epoca di Pio VI “la plus élatante en fait d’Antiquités”¹⁵². Nella lettera indirizzata a Gustavo III in cui narra del rinvenimento di un’urna pertinente al sepolcro, troviamo il progetto per una futura pubblicazione:

Il est bien étonnant que jusqu’à cette heure n’ait été publié aucun ouvrage sur le plus interessant des morceaux antiques : j’ai lieu à esperer que la fortune voudra bien me reserver la gloire d’être le premier à le donner au jour avec une description sçavante et détaillée, a la quelle on a déjà commencé à travailler¹⁵³.

Il volume dal titolo *Monumenti degli Scipioni*, in sei tavole, sarebbe stato pubblicato da Francesco Piranesi due anni dopo, nel 1785¹⁵⁴. Nell’analisi effettuata in occasione della prima esposizione volta a far conoscere la personalità e l’opera del figlio del celebre incisore, Maurizio Calvesi sottolineava come i *Monumenti degli Scipioni* fossero stati, insieme alla *Collection des plus belles statues de Rome*, del 1786, il personale “contributo di archeologo” di Francesco allo studio dell’antichità¹⁵⁵.

Allo stesso tempo ritengo significativo che Francesco faccia riferimento alle medesime due opere citate dal Fredenheim, quasi il giudizio positivo del

¹⁵⁰ Lettera di Carl Fredrik Fredenheim a Francesco Piranesi, 15 agosto 1783, citata in R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, pp. 40-41.

¹⁵¹ Tra i primi incarichi affidati a Francesco Piranesi da Gustavo III vi fu quello di rintracciare documenti riguardanti la regina Cristina e, in particolare, una *Storia di Svezia* con annotazioni autografe della sovrana; sull’argomento cfr. R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 39 ss.

¹⁵² Lettera di Francesco Piranesi a Gustavo III...cit., 1783, trascritta da R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, *Allegato n. 3*, p. 252.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Cfr. C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, tomo V, *Monumenti degli Scipioni*, nn. 230, tav. 1 - 235, tav. 6; *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...*, cit., 1968, p. 42, cat. 105. La parte descrittiva si deve a Ennio Quirino Visconti, a testimonianza di un rapporto di collaborazione antecedente ai tempi della Repubblica Romana.

¹⁵⁵ *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...*, cit., 1968, p. 42. Per la *Collection des plus belles statues de Rome* cfr. inoltre C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, tomo XVIII, nn. 823, tav. 1 - 863, tav. 41.

sovrano gli avesse conferito un valore esemplare, per dar conto delle difficoltà del proprio incarico: “Il n’y aura toujours des tombeaux des Scipions, ni des medailles de la Reine Christine. La terre ne donne pas toujours de [...] *morceaux de Roi*”¹⁵⁶.

Fu forse anche in base a simili considerazioni che, nell’agosto dello stesso anno, il giovane Piranesi scriveva al Fredenheim proponendosi, oltre che come agente artistico, anche come agente di Svezia per i porti dello Stato pontificio¹⁵⁷.

Ma le ambizioni del figlio del celebre incisore andavano oltre. Sottolineando l’importanza all’interno del percorso formativo dei giovani artisti di un soggiorno di studio a Roma, citava il modello dell’Accademia di Francia e dei suoi *pensionnaires*. Basandosi su quest’esempio, che doveva conoscere molto bene¹⁵⁸, proponeva un piano per fondare un’Accademia svedese a Roma.

Il breve passaggio di una lettera, parzialmente trascritta da R. Caira Lumetti, svela chiaramente fin dove si spingessero le mire di Francesco: “Etant déjà destiné Agent pour les beaux arts on ne devoit pas chercher pour leur donner un directeur. [...] On pourrois en envoyer quelqu’un de tems en tems pour s’appliquer a la gravure, qui pourroit profiter sur mes estampes a son aise, et se perfectionner dans un art qui jouit a present de la plus grande reputation”¹⁵⁹.

A tal fine, il giovane Piranesi suggeriva di prendere una residenza in affitto e si dichiarava pronto a mettere a disposizione del nuovo istituto, oltre a stampe e disegni, anche i calchi in gesso della Colonna Traiana.

¹⁵⁶ *Lettera di Francesco Piranesi a Carl Fredrik Fredenheim*, 13 settembre 1783, citata da R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, pp. 41-42.

¹⁵⁷ *Lettera di Francesco Piranesi a Carl Fredrik Fredenheim*, 6 agosto 1783, citata da R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 40. Era in corso a Roma un processo contro un cittadino svedese, Cristian Hoschell, mal difeso, secondo Piranesi: “Il auroit été mieux que je fusse chargé immediamment de l’affaire, et que Sa Majesté auroit pour des cas semblables un Agent general dans le Ports de l’Etat Ecclesiastique qui soutenoit seulement les interets de la Cour [...]. Si un tel projet plût a Sa Majesté il n’auroit à faire qu’a me nommer, d’autant plus que je suis obligé de faire souvent des expeditions de Civitavecchia à Marseilles suivant l’instruction qu’on m’a donné [...]. Du reste il seroit à moi d’en obtenir la permission du Pape, et de faire punctuellement le service de Sa Majesté” (*Ibid.*)

¹⁵⁸ Vedi *supra* par. 1.1.

¹⁵⁹ *Lettera di Francesco Piranesi a Carl Fredrik Fredenheim*, 3 settembre 1783, citata da R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 41. La lettera è solo parzialmente trascritta dall’autrice. Sarebbe interessante poter leggere l’intero documento al fine di comprendere quale progetti avesse Francesco Piranesi per quest’ipotetica Accademia svedese a Roma e per istituire un paragone con l’Accademia che avrebbe poi effettivamente aperto a Parigi, circa vent’anni dopo – per cui vedi *infra* par. 3.1.

È assai significativo che Francesco menzioni in questa sede i calchi della Colonna Traiana. Non solo perché essi avrebbero di lì a poco fatto parte delle opere da lui vendute a re Gustavo III, ma per la loro storia e provenienza, elementi oggi ricostruibili grazie al *Catalogo* redatto dallo stesso incisore nel 1792¹⁶⁰. Si trattava di circa ottanta pezzi, facenti parte di una serie che ricopriva l'intera lunghezza del rilievo a spirale della Colonna. Tale serie fu realizzata nel XVII secolo per volere di Luigi XIV di Francia e appartenne all'Accademia di Francia fin quando una parte delle lastre non venne depositata dall'allora direttore dell'Accademia, Charles-Joseph Natoire¹⁶¹, in un giardino di sua proprietà, nei pressi del Palatino, "per ornarlo". Specificava Francesco nel sopra citato *Catalogo*: "Questo giardino con i gessi furono acquistati alla di lui [di Natoire] morte dai Padri allora Gesuiti, e venduti al mio genitore. Le forme si affogarono nel mandarle in Francia. Li altri pezzi rimasti qui son tutti rovinati"¹⁶². L'Accademia di Francia sembrerebbe non aver reclamato fino al momento della vendita alla Svezia dei calchi, quando le rivendicazioni di proprietà si tramutarono in un'azione legale contro Francesco. Ma, nonostante tutto, non si riuscì ad impedire l'esportazione¹⁶³.

La vendita dei calchi alla Svezia, avvenuta contestualmente a quella dei celebri marmi della bottega Piranesi, fu conclusa nel 1784, ma sembrerebbe essere stata meditata da Francesco almeno dall'anno precedente. Infatti già verso la fine del 1783, pochi giorni prima dell'arrivo a Roma di Gustavo III, l'incisore si risolveva ad offrire al monarca tutti i marmi della bottega, lasciandosi sfuggire un eloquente "Je suis déterminé de me defaire, d'une façon ou de l'autre, de cette collection"¹⁶⁴. La dichiarazione suona quasi come un'imposizione dell'acquisto delle opere, in cambio dei servigi offerti al re e al Fredenheim.

¹⁶⁰ *Catalogo della Collezione di Marmi e di differenti Gessi della Colonna Trajana offerti alla maestà di Gustavo Terzo Re di Svezia dal Cav.re Francesco Piranesi*, 1792. Stoccolma, Nationalmuseum Archives, Ms. H II A, s.v. Piranesi, F., pubblicato da R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, *Allegato n. 1*, pp. 239-248.

¹⁶¹ Su cui cfr. P. Rosenberg, *Natoire directeur de l'Académie de France à Rome...*cit., 1977.

¹⁶² *Catalogo della Collezione di Marmi e di differenti Gessi della Colonna Trajana...*cit., 1792, in R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, *Allegato n. 1*, p. 248.

¹⁶³ Cfr. G. Agosti, V. Farinella, *Il fregio della Colonna Traiana e i Francesi*, in *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma 1988), a cura di P. Morel, Edizioni Carte Segrete, Roma 1988, p. 93 e J. Delivre, *Storia materiale dei calchi della Colonna Traiana appartenenti all'Accademia di Francia*, *Ivi*, p. 264.

¹⁶⁴ *Lettera di Francesco Piranesi a Carl Fredrik Fredenheim*, 10 dicembre 1783, citata in A.-M. Leander Touati, a cura di, *Ancient sculptures in the Royal Museum...*, cit., 1998, p. 27. La Leander

D'altra parte proprio nell'intento di pubblicizzare simili prodotti, lo stesso anno della morte del padre, come si è visto, Francesco aveva riunito le acquaforti che li riproducevano e le aveva pubblicate in un'unica opera a stampa: *Vasi candelabri cippi sarcophagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi* (1778), sforzandosi il più possibile di favorirne la diffusione. Nel corso della corrispondenza intercorsa con il Fredenheim – già a partire dal 1782, nella medesima lettera in cui si proponeva come agente artistico del re in Italia – tra le opere inviate in dono alla corte svedese figurano spesso copie dei *Vasi candelabri*¹⁶⁵.

La serie fungeva in tal modo da sontuoso *dépliant* pubblicitario del “Museo Piranesi”: nella bottega di palazzo Tomati in strada Felice, come si è già anticipato, Giovanni Battista aveva infatti intrapreso anche una florida attività di restauratore, con la creazione di *pastiches* o marmi “all'antica” interamente moderni, che incontrarono un notevole successo commerciale, soprattutto presso i ricchi collezionisti protagonisti del *Grand Tour*. Un'attività dal carattere fortemente moderno e dall'organizzazione quasi industriale, che sembra avesse costituito la principale componente della fortuna economica del suo poliedrico fondatore, eppure confinata ad un ruolo marginale negli studi sull'incisore veneziano fino a pochi decenni fa¹⁶⁶.

In quel 1783, anno della storica visita di Gustavo III nella capitale pontificia, nonostante Francesco, a dispetto delle sue aspettative, non fosse stato chiamato ad organizzarne il soggiorno romano, riuscì comunque ad ottenere dal

giustificava la decisione di Francesco di disfarsi dei marmi paterni in primo luogo con un sostanziale cambiamento del mercato, che aveva portato, nel corso di pochi anni, a partire dalla morte di Giovanni Battista, ad una notevole diminuzione della stima dei pezzi che componevano la collezione.

¹⁶⁵ Cfr. R. Bosso, *Osservazioni sull'attività della bottega Piranesi tra Giovanni Battista e Francesco: il caso esemplare del gruppo di candelabri con trampolieri*, in «Opuscula Romana, Annual of the Swedish Institute in Rome», n. 30, 2005, p. 47.

¹⁶⁶ I principali contributi su questo particolare aspetto dell'attività della bottega Piranesi e sul “Museo” formato da Giovanni Battista in palazzo Tomati si devono a: C. Gasparri, *La Galleria Piranesi da Giovan Battista a Francesco*, in «Xenia», n. 3, 1982, pp. 91-107; R. Cairà Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990; R. Bosso, *Osservazioni sull'attività della bottega Piranesi...*, cit., 2005; A.-M., Leander Touati, *The Piranesi marbles from Rome to Stockholm. An introduction to research in progress*, in «Opuscula Romana, Annual of the Swedish Institute in Rome», n. 30, 2005, pp. 7-29; e il recente contributo di P. Coen, *Giovanni Battista Piranesi mercante d'arte e di antichità, “connessione fra lavoro antico e lavoro moderno”*, in *Roma e l'Antico...*cit., 2010, pp. 65-70.

sovrano svedese ciò che, come rivelato chiaramente dalla corrispondenza con il Fredenheim, più gli stava a cuore: la vendita dei marmi paterni.

Si tratta, forse, di uno degli aspetti più significativi e carichi di conseguenze della duratura collaborazione di Francesco con la corte di Svezia. Sistemata in due sale dell'appena nato Museo Reale di Stoccolma, situato presso il Palazzo Reale, questa speciale collezione di antichità costituì il nucleo di quello che fu uno dei primi musei pubblici fuori d'Italia¹⁶⁷.

Piranesi ottenne come compenso un vitalizio annuale, che si andò a sommare alla rendita che già riceveva per il servizio fornito in qualità di agente artistico, così come risulta anche dall'atto notarile citato in apertura del presente paragrafo e come confermato dai documenti relativi alla vendita e alle sue relative condizioni.

Tuttavia, con la morte di Gustavo III, avvenuta nel 1792, e anche a causa dei disordini che caratterizzarono la storia politica svedese negli anni successivi, i rapporti dell'incisore con la corte si indebolirono.

Prima dell'ulteriore incrinatura che subì tale legame in seguito all'affare Armfelt-Acton, un'intricata vicenda politico-diplomatica che coinvolse Francesco in prima persona¹⁶⁸, Piranesi svolse un ruolo di carattere ufficiale in occasione della visita a Roma, nel 1793, della sorella dello stesso Gustavo, Sofia Albertina¹⁶⁹.

La definitiva rottura avvenne nel gennaio 1798, quando, a causa della sua non più celata fede repubblicana, Francesco venne dimesso dalla propria carica. Già nel corso dell'anno precedente, nei rapporti trasmessi alla corte di Svezia, a fronte di una diminuzione delle notizie di natura storico-artistica, si intensificarono quelle politiche, in cui i giudizi espressi dall'incisore lasciavano trapelare esplicitamente un suo progressivo coinvolgimento nelle sempre più agitate vicende romane.

¹⁶⁷ La collezione, oggi di proprietà del Museo Nazionale di Stoccolma, è ancora visitabile presso il medesimo Palazzo Reale. La decisione di creare il Museo Reale risaliva al 1792, mentre la sua apertura al pubblico al 1794: cfr. M. Olausson, *Creation of a public memorial*, in A.-M. Leander Touati, a cura di, *Ancient sculptures in the Royal Museum...*, cit., 1998, pp. 61-64.

¹⁶⁸ Sull'intricata vicenda, a mio avviso ancora poco chiara a causa delle sue complesse implicazioni politiche e diplomatiche, eppure così rilevante da far cadere in discredito Francesco Piranesi presso la corte svedese, cfr. R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, in particolare il cap. IV, *La vicenda Armfelt-Acton-Piranesi*, pp. 127-169.

¹⁶⁹ R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, pp. 122-125; S. Rolfi, *Roma 1793 : gli studi degli artisti nel Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia*, in L. Barroero, S. Susinno, a cura di, *La città degli artisti nell'età di Pio VI...*, cit., 2002, p. 49-89.

Entrambi i fratelli Piranesi parteciparono attivamente agli eventi della Repubblica Romana, proclamata il 15 febbraio 1798¹⁷⁰. Le fonti ci restituiscono l'immagine di un Pietro schierato su quelle che possono essere considerate le posizioni più radicali assunte dai patrioti romani, e, al contrario, di un Francesco assai più moderato e misurato¹⁷¹. Le cariche politiche che, come molti esponenti di primo piano della vita culturale romana, essi rivestirono durante la breve esperienza della Repubblica giacobina lo confermerebbero. Mentre Francesco venne eletto commissario della contabilità e ministro presso la Repubblica Cisalpina, Pietro assunse la carica di tribuno e generale della Guardia nazionale¹⁷². In particolare, quest'ultimo fece parte della "Commissione incaricata della rimozione e distruzione degli stemmi e degli emblemi del feudalesimo e *di tristezza superstiziosa*"¹⁷³. Tale Commissione era "espressione dell'ala 'dura' dei patrioti del Tribunato, Assemblea già di per sé più radicale del Senato"¹⁷⁴. Agli esponenti di questo gruppo appariva urgente una riforma la cui rilevanza era soprattutto simbolica e pedagogica, e che presupponeva una rottura radicale con il passato e con la storia della Roma papale.

Il ruolo della Commissione fu determinante, in particolare, nell'organizzazione della festa per il rogo del Libro d'Oro della nobiltà, in cui si manifestò "la tensione tra una carica liberatoria scomposta e virulenta, e l'intento didattico di una simbolica purificazione mediante il fuoco"¹⁷⁵. All'evento partecipò anche Francesco, bruciando la sua patente di cavaliere, dopo aver già in precedenza annunciato pubblicamente, sulle pagine del «Monitore di Roma», di rinunciare alla rendita dovutagli dalla monarchia di Svezia¹⁷⁶.

¹⁷⁰ La letteratura sulla Repubblica Romana è assai vasta. Per un aggiornamento bibliografico e un elenco completo dei numerosi repertori ad essa relativi cfr. il numero monografico, a cura di M. Caffiero, *Roma repubblicana. 1798-99, 1849*, in «Roma moderna e contemporanea», a. IX, nn. 1-3, 2001; cfr. inoltre, tra i contributi successivi: C. Brice, *La Roma dei francesi: una modernizzazione imposta*, in Giorgio Ciucci, a cura di, *Roma moderna*, Laterza, Roma-Bari, 2002, pp. 349-370; M. Caffiero, *La Repubblica nella città del Papa. Roma 1798*, Donzelli, Roma, 2005.

¹⁷¹ Cfr. R. Cairà Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 195ss.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ M. Caffiero, *La Repubblica nella città del Papa...*, cit., 2005, p. 72.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 73.

¹⁷⁵ M. P. Donato, *Lo specchio di un progetto politico: l'antichità nella Repubblica giacobina romana*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», vol. I, 1994, p. 96 e n. 137.

¹⁷⁶ «Monitore di Roma», 1798, n. 16, pp. 131-132, citato in R. Cairà Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, pp. 199-200

Nei discorsi pronunciati dai due fratelli, riportati dalle fonti dell'epoca, entrambi si dimostrarono ben allineati alla retorica giacobina, dedicandosi ad alcuni dei temi più dibattuti dai loro contemporanei: l'istruzione pubblica e la questione agraria¹⁷⁷. Accanto ai loro nomi spiccano quelli di alcune delle principali figure della vita culturale romana di fine XVIII secolo. Primo tra tutti, Ennio Quirino Visconti¹⁷⁸. Già le precedenti vicende biografiche del celebre antiquario lasciavano intravedere una sua tensione tra l'insofferenza verso il governo ecclesiastico e l'inserimento nel mondo accademico e cortigiano di cui era esponente centrale¹⁷⁹. Nominato console, egli fu uno degli assoluti protagonisti della Repubblica Romana, che sembra dovesse proprio a lui le denominazioni classiche dei suoi organi di governo¹⁸⁰. Se una sua collaborazione con Francesco Piranesi è documentata già per gli anni precedenti all'esperienza repubblicana, i rapporti tra il più illustre antiquario vivente e il figlio del celebre incisore si rafforzarono, presumibilmente, durante il biennio giacobino, per poi condividere, solo poco tempo dopo, l'esperienza dell'esilio in Francia e nuovi comuni progetti¹⁸¹.

Tuttavia, la Repubblica Romana, su cui “pesa ancora un giudizio di inadeguatezza politica e culturale, di cui la retorica dell'antico sarebbe al tempo stesso segno e maschera”¹⁸², ebbe vita assai breve.

¹⁷⁷ Alcuni dei discorsi pronunciati dai Piranesi e riportati dal «Monitore di Roma» sono stati citati da R. Cairà Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia...*, cit., 1990, p. 201 ss.

¹⁷⁸ Alla figura di Ennio Quirino Visconti (1751-1818) ha dedicato numerosi contributi Daniela Gallo, cfr. D. Gallo, *I Visconti. Una famiglia romana al servizio dei papi, della Repubblica, di Napoleone*, in «Roma moderna e contemporanea», a. II, n. 1, 1994, pp. 77-92; Ead., *L'ideologia imperiale e l' "iconographie ancienne" di Ennio Quirino Visconti*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del Trattato di Tolentino*, atti del convegno (Tolentino 1997), Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000, pp. 55-77; infine, un'articolata biografia storico-critica di Visconti, corredata dal catalogo delle sue opere nonché da una ricca bibliografia ragionata, curata dalla stessa studiosa è ora consultabile sul sito dell'INHA: <http://www.inha.fr>, sezione “Publications”, cartella “Dictionnaire critique des historiens de l'art”. Su Ennio Quirino Visconti si veda inoltre il contributo di O. Rossi Pinelli, *Osservare, confrontare, dubitare : Ennio Quirino Visconti e i fondamenti della storia dell'arte antica, in Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Roma 2003-2004), a cura di A. Campitelli, Skira, Milano 2003, pp. 123-130.

¹⁷⁹ Come notato da A. M. Donato, *Lo specchio di un progetto politico...*, cit., 1994, n. 96.

¹⁸⁰ Così secondo il Sala, cfr. V. E. Giuntella, a cura di, *La Repubblica Romana e le sue Assemblee legislative*, in *Assemblee della Repubblica romana (1798-1799)*, vol. I, N. Zanichelli, Bologna 1954, p. LVI.

¹⁸¹ Vedi *infra* cap. 2.

¹⁸² A. M. Donato, *Lo specchio di un progetto politico...*, cit., 1994, p. 1.

In seguito alla sua caduta, alla fine del settembre 1799, a causa del coinvolgimento diretto nelle vicende politiche che l'avevano segnata, ai Piranesi, come a molti dei suoi esponenti più significativi, non restò quindi che la via dell'esilio.



Fig. 4. *Dedica a Gustavo III*, da *Le Antichità romane*, ed. 1784, tomo I, Frontespizio



Fig. 5. Bénigne Gagnereaux, *Pio VI accompagna Gustavo III di Svezia in visita al Museo Pio-Clementino*, olio su tela, 1786 (Stoccolma, Nationalmuseum)

2. Il trasferimento della Calcografia Piranesi da Roma a Parigi: i progetti, le collaborazioni

Grazie al prezioso patrimonio spirituale, ancor prima che materiale, lasciato loro dal padre Giovanni Battista, Francesco e Pietro Piranesi avevano avuto la possibilità, nel vivace contesto della Roma della seconda metà del XVIII secolo, di trovarsi al centro della scena non solo artistica e culturale, ma anche politica e, ancora, non solo romana, ma di respiro europeo.

Coinvolti in prima persona nelle tumultuose vicende della Repubblica giacobina, una volta conclusa quell'esperienza, con l'arrivo nella capitale pontificia delle truppe napoletane, ai due fratelli non rimase che la via dell'esilio. Una sorte condivisa con molti compatrioti, che, come loro, avevano da tempo intrecciato stretti rapporti con il mondo oltralpino.

Fu certamente in virtù del fascino che l'opera di Giovanni Battista Piranesi aveva esercitato e – anche per merito di Francesco che ne aveva proseguito le pubblicazioni, completando le serie rimaste incompiute alla morte del padre – continuava ad esercitare in Francia, che i figli del celebre incisore beneficiarono di un sostegno speciale da parte del governo. A queste motivazioni se ne aggiunsero altre, di natura più prettamente ideologica, che li avvicinarono innanzitutto agli ambienti che gravitavano intorno alla rivista «*La Décade philosophique, littéraire et politique*», organo di stampa molto diffuso nell'ambito dell'*intelligenza* parigina sotto il Consolato e l'Impero.

Grazie al sostegno ricevuto, i Piranesi riuscirono a ben inserirsi nel nuovo clima culturale parigino. Fu, in particolare, Francesco a saper cogliere le nuove tendenze allora in atto, come dimostrano i progetti da lui elaborati e le collaborazioni avviate già in quel 1799.

Forte della preziosa eredità paterna e protetto dal governo, egli cercò, fin dal suo arrivo nella capitale francese, di cogliere le occasioni che gli venivano offerte da un simile contesto, in un proficuo intreccio di rapporti artistici, culturali e politici.

2.1 I fratelli Piranesi a Parigi: rapporti culturali e rapporti politici

“Per gli uomini di cultura, di lettere, di scienze, per le personalità più eminenti delle cadute repubbliche italiane, Parigi significava poter riprendere attività e rapporti non tanto o non soltanto politici ma soprattutto culturali, spesso risalenti a prima della rivoluzione e che la rivoluzione non aveva spezzato. [...] Fu per loro facile e naturale integrarsi nelle istituzioni culturali di una capitale che da decenni aveva esercitato su di loro un richiamo irresistibile”¹. Così si esprime Anna Maria Rao, nel suo studio dedicato all’emigrazione politica italiana in Francia nel decennio 1792-1802, a proposito di quei *Savans*, scienziati, letterati e artisti, che dall’Italia mossero alla volta di Parigi.

Come molti dei loro compatrioti, i fratelli Piranesi avevano da tempo intrecciato, certamente grazie all’autorevole tramite paterno, stretti rapporti culturali e politici con il mondo oltralpino². Ciò che, invece, contraddistinse la loro esperienza dalle altre può essere valutato solo tenendo conto del fascino che l’opera del celebre incisore aveva esercitato, ed era ancora in grado di esercitare, su quel mondo. Per usare l’efficace espressione della Rao, il “richiamo irresistibile” assunse, nel caso dei Piranesi, un carattere di reciprocità.

Già Henri Focillon, nella prima importante monografia dedicata all’architetto veneziano (1918), aveva analizzato l’influenza esercitata da Giovanni Battista in Francia non solo sugli artisti, ma anche sul “goût public, sur l’imagination et sur les lettres”. E, tra gli artisti, aveva giustamente sottolineato la posizione di primo piano assunta dagli architetti. “Mégalomanes”, “novateurs”, “révolutionnaires” (che non voleva necessariamente dire al servizio della Rivoluzione): gli architetti

¹ A. M. Rao, *Esuli. L’emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, prefazione di G. Galasso, Guida, Napoli 1992, p. 355.

² Per i legami che unirono i Piranesi, Giovanni Battista prima, Francesco e Pietro poi, alla Francia si rimanda al cap. 1.

delle ombre e delle masse non possono essere veramente compresi senza tener conto dell'influsso piranesiano³.

Le riflessioni di Focillon sono state in seguito approfondite e aggiornate nell'ambito di due fondamentali eventi tra loro complementari, una mostra e un convegno dal medesimo soggetto e dal medesimo titolo: *Piranèse et les Français* (1976)⁴. Attraverso la ricostruzione del fertile dialogo intrattenuto dagli artisti francesi con Piranesi, si contribuì allora a delineare quel profondo legame, iniziato con un interesse precoce dell'ambiente che gravitava intorno all'Accademia di Francia per l'incisore veneziano, proseguito con frequenti scambi e confermato da un'attenzione continua alla sua opera.

Simile attenzione non si esaurì affatto con la morte di Giovanni Battista: grazie anche ai costanti interventi di Francesco, essa era ancora viva in quella fine di XVIII secolo che portò allo storico trasferimento della Calcografia Piranesi da Roma a Parigi, a circa due decenni di distanza dalla morte del suo fondatore.

Come dimostrato dalla ricerca di Madeleine Barbin, condotta sui cataloghi delle collezioni vendute a Parigi tra il 1743 e il 1820, l'interesse da parte francese per l'opera del celebre incisore non rimase circoscritto all'ambiente artistico, ma aveva ormai raggiunto un vasto pubblico, di cui facevano parte i grandi collezionisti, librai tipografi ma anche rappresentanti del mondo politico, economico e militare⁵.

Ne troviamo una conferma indiretta, relativamente al contesto romano degli inizi degli anni Novanta del secolo, nella corrispondenza fra i ministri francesi François

³ Alla fondamentale monografia di H. Focillon (*Giovanni Battista Piranesi*, H. Laurens, Paris 1918), si è già fatto più volte riferimento: ed. cons. inFolio, Paris 2001, cfr. in particolare pp. 287-310.

⁴ Così come per la monografia di Focillon, si è già fatto più volte riferimento al catalogo dell'esposizione e agli atti del convegno – *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogo della mostra..., cit., 1976 e *Piranèse et les Français*, atti del convegno (Roma 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978 –, che costituiscono ancora oggi un imprescindibile punto di riferimento per lo studio dei rapporti tra Piranesi e gli artisti francesi.

⁵ M. Barbin, *Les collectionneurs de Piranèse en France au XVIIIe siècle d'après les catalogues de vente et les inventaires*, in *Piranèse et les Français...*cit., 1978, pp. 44-66; lo studio è basato sullo spoglio dei cataloghi e degli inventari conservati presso la Bibliothèque Nationale de France e la Bibliothèque d'art et d'archéologie ed estende quanto già riportato da B. Perouse de Montclos nel suo lavoro: *Le Rôle de la gravure dans les collections françaises du XVIIIème siècle: de 1727 à 1796*, Mémoire de l'Ecole du Louvre, Paris 1970.

Cacault, all'epoca "agente della Repubblica francese in Italia"⁶, e Jean-Victor Colchen, allora a capo della quarta divisione ("correspondance avec l'Italie, l'Espagne et le Portugal") del Ministero degli Affari Esteri⁷, in merito al desiderio di quest'ultimo di acquistare "les vues de Piranesi"⁸. Cacault, esperto collezionista, di cui erano noti ai suoi contemporanei la passione per l'arte italiana e gli interessi antiquari⁹, si dimostra ben consapevole del valore dell'opera di Giovanni Battista, e, con autorevole giudizio, non esita a definirlo un "grand artiste"¹⁰.

Nei mesi immediatamente precedenti alla proclamazione della Repubblica romana, i Commissari del governo francese incaricati di selezionare le opere d'arte da inviare a Parigi in seguito al trattato di Tolentino, potevano quindi annunciare al Ministro degli esteri Delacroix:

Nous avons pensé, citoyen ministre, que ce seroit rendre un service à nos jeunes artistes que de leur procurer la collection des gravures des monumens d'architecture de l'ancienne Rome, par *Piranesi* (sic) ; nous en avons acheté trois exemplaires : le premier pour la Bibliothèque nationale, le second pour celle de l'Institut national et le troisième pour l'École politechnique (sic)¹¹.

⁶ François Cacault (1743-1805) dal 1793 al 1796 risiedette a Firenze col vago titolo di "agente della Repubblica in Italia". Sulla figura di questo "decano dei diplomatici francesi in Italia durante la rivoluzione" si veda P. Villani, *Rivoluzione e diplomazia. Agenti francesi in Italia (1792-1798)*, presentazione di A. M. Rao, Napoli, Vivarium, 2002, con ampie indicazioni archivistiche e bibliografiche (la definizione sopracitata proviene dall'articolo dello stesso autore che anticipa il testo del 2002: *François Cacault decano dei diplomatici francesi in Italia durante la rivoluzione*, in "Studi Storici", a. XLII, 2001, n. 2, pp. 461-501).

⁷ Per Jean-Victor Colchen (1752-1830) cfr. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtimens, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales*, a cura di A. de Montaiglon e J. Guiffrey, t. XVI, J. Schemit, Paris 1907, pp. 307-308, dove è trascritta la lettera indirizzata da Cacault a Colchen, datata "Florence, le 31 mai 1793, l'an 2^e de la République" alle pp. 305-308.

⁸ *Ivi*, p. 307.

⁹ Sugli interessi artistici di Cacault e sulla sua collezione cfr. B. Sarrazin, *La collection de François Cacault*, in *Catalogue raisonné des peintures italiennes du Musée des beaux-arts de Nantes, XIII^e-XVIII^e siècle*, a cura di B. Sarrazin, Réunion des musées nationaux, Paris - Musée des beaux-arts, Nantes 1994, pp. 45-65; Ead., *François Cacault (1743-1805), collectionneur privé et négociateur de biens culturels public*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del Trattato di Tolentino*, atti del convegno (Tolentino 1997), Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000, pp. 295-303; Ead., *Les collections italiennes de François Cacault*, in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseur, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, atti del convegno (Ajaccio 2005), a cura di O. Bonfait, P. Costamagna, M. Preti-Hamard, pp. 253-260.

¹⁰ *Cacault à Colchen*, lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVI, Paris 1907, p. 307.

¹¹ *Les commissaires du Gouvernement français, etc., à Delacroix*, Rome, le 22 prairial an V (10 juin 1797), lettera firmata da Monge, Moitte e Berthélemy, trascritta in *Correspondance des*

Emerge, già a tale data, uno degli aspetti che sarebbero stati maggiormente sottolineati sia dai fratelli Piranesi nei loro libelli pubblicitari, sia dalla stampa coeva francese, a partire dal momento del trasferimento della Calcografia a Parigi, e costantemente durante tutto il periodo della loro permanenza in Francia: il ruolo fondamentale svolto dalle incisioni di Giovanni Battista Piranesi nella formazione di una più solida base pedagogica per i futuri artisti e architetti francesi.

È interessante notare, inoltre, come, poco più avanti nello stesso documento, i Commissari informino di aver acquistato anche “deux exemplaires de l’explication des principaux monuments de sculpture par le célèbre antiquaire M. Visconti ; ils sont destinés, l’un pour la Bibliothèque nationale et l’autre pour celle de l’Institut”¹². Le opere di Piranesi e di Visconti furono quindi selezionate per essere spedite nelle biblioteche parigine nella stessa occasione. Di lì a breve i figli del celebre incisore e il più illustre antiquario vivente sarebbero stati coinvolti in prima persona nelle vicende della Repubblica giacobina, condividendone ideali ed esiti, primo tra tutti l’esilio¹³.

I nomi Piranesi e Visconti si trovano infatti sulla stessa lista dei circa duecentocinquanta esuli che, alla caduta della Repubblica romana, muovendo alla volta della Francia, sbarcavano a Marsiglia con la guarnigione di Civitavecchia alla fine dell’ottobre del 1799. Nella lista, sottoscritta dal Commissario della

Directeurs...cit., t. XVII, Paris 1908, p. 25 ; corsivo nel testo. Charles-François Delacroix (1741-1805) successe il 5 novembre 1795 a Colchen come Ministro degli affari esteri, carica che conservò fino al 1797, quando fu sostituito da Talleyrand. Per il trattato di Tolentino e le sue conseguenze sul patrimonio storico-artistico italiano si vedano gli atti del convegno *Ideologie e patrimonio storico-culturale...cit.*, 2000, dove all’attività di Monge è dedicato, in particolare, il saggio di L. Pepe, *Gaspard Monge e i prelievi nelle biblioteche italiane (1796 - 1797)*, pp. 415-442. Sarebbe, infine, interessante approfondire la questione dell’atteggiamento di Francesco Piranesi nei confronti delle requisizioni napoleoniche, finora mai indagato.

¹² *Les commissaires du Gouvernement français, etc., à Delacroix...cit.*, p. 25. Meno di un mese dopo lo stesso Delacroix informava l’Institut National dell’arrivo delle opere da Roma, cfr. *Delacroix à l’Institut National*, Paris, le 15 messidor an 5 (3 luglio 1797), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, J. Schemit, Paris 1908, p. 45 : “Les commissaires ont cru que nos jeunes artistes verroient avec plaisir la collection des gravures des monuments d’architecture de l’ancienne Rome, par *Piranezi* (sic); ils en ont acheté trois exemplaires, dont l’un est destiné pour l’Institut national. Ils ont cru aussi devoir faire l’acquisition de deux exemplaires de l’explication des principaux monuments de sculpture par le célèbre antiquaire M. Visconti ; l’un des deux vous est également destiné. Ces objets font partie du 3^e convoi et sont au surplus dans des caisses sur lesquelles est inscrite leur destination” (corsivo nel testo).

¹³ Per il rapporto tra Francesco e Pietro Piranesi ed Ennio Quirino Visconti, e per il loro comune coinvolgimento nelle vicende della Repubblica romana vedi *supra* cap. 1 e *infra* par. 2.2.

Repubblica romana Leclerc e dall'ambasciatore francese a Roma Bertolio, Francesco Piranesi era registrato come commissario della contabilità nella Repubblica romana e ministro presso la Repubblica Cisalpina, dell'età di 42 anni; Pietro come ex tribuno e generale della Guardia nazionale, di 26 anni¹⁴.

Così sulle pagine della rivista «La Décade philosophique, littéraire et politique» del 10 frimaio dell'anno VIII (30 novembre 1799) ne veniva annunciato l'imminente arrivo a Parigi:

Les fils du célèbre Graveur *Piranesi* ont été obligés de fuir de Rome après la capitulation qui a livré cette ville aux Anglo-Napolitains; ils viennent d'arriver à Marseille. Ils n'ont sauvé de toute leur fortune que les planches gravées par leur père. Mais cette collection est très-précieuse. On sait que ces gravures représentent les antiquités de Rome ainsi que de plusieurs autres lieux d'Italie, et qu'elles sont très-recherchées des amateurs. Il est à présumer que les *Piranesi*, s'empreseront de publier de nouveau cette intéressante collection, dès qu'ils seront arrivés à Paris¹⁵.

Il fatto che i redattori della «Décade» potessero informare i propri lettori del viaggio e dei possibili progetti dei fratelli Piranesi in terra francese ancor prima del loro arrivo a Parigi costituisce una prova certa di contatti antecedenti fra gli uomini della rivista e i figli del celebre incisore. Non basta: da questo momento in poi, la «Décade» non perderà un'occasione per lodare i Piranesi e per tenere il pubblico al corrente delle loro numerose attività, precedendo le altre riviste e fornendo spesso dettagli inediti.

Occorre quindi soffermarsi meglio su questo legame, che non solo è fondamentale ai fini documentaristici, ma contribuisce in maniera determinante a spiegare come i fratelli Piranesi poterono inserirsi, sin dal loro arrivo nella capitale francese, al centro della scena culturale parigina.

¹⁴ *Etat des citoyens romains, ou attachés à la République Romaine, et non militaires qui ont suivi l'armée française depuis Civita-vecchia*, redatto al lazaretto di Marsiglia il 15 brumaio VIII (5 novembre 1799), documento conservato presso gli Archives du Ministère des Affaires Etrangères, Paris (*Mémoires et Documents, Italie*, 13, pièce 35, c. 65 r-v), citato da A. M. Rao, *Esuli...cit.*, 1992, pp. 254-255, 356, 358. Per quanto riguarda l'età dei fratelli Piranesi al momento della partenza da Roma nel 1799, in base alle ricerche da me condotte presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma (vedi *supra*, par. 1.1), Francesco doveva avere effettivamente 41 anni, mentre Pietro 31.

¹⁵ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 23, n. 7, 10 Frimaire an VIII (30 novembre 1799), p. 431, corsivo nel testo.

«La Décade philosophique, littéraire et politique», il cui primo numero uscì il 10 fiorile II (29 aprile 1794), fu un organo di stampa molto diffuso nell'ambito dell'*intelligenza* parigina sotto il Consolato e l'Impero¹⁶. I suoi fondatori facevano parte di quei circoli di *Idéologues*, spiriti razionalisti segnati dalla filosofia dei Lumi, aperti sostenitori di tutte le manifestazioni del progresso e dell'avanzamento delle scienze e delle arti¹⁷. Tra di essi, Amaury-Duval aveva soggiornato a Napoli e a Roma¹⁸; Pierre-Louis Ginguené, che considerava l'Italia come la sua seconda patria intellettuale, a Torino¹⁹. Anche coloro che non ebbero modo di recarsi in Italia avevano una buona conoscenza della lingua e della civiltà italiane. Non sorprende, quindi, che le relazioni della «Décade» con l'Italia siano state più strette e numerose rispetto a quelle intrecciate con ogni altro paese²⁰. Un'attenzione particolare veniva rivolta a quegli intellettuali che parteciparono ai governi, spesso effimeri, nati in seguito alle occupazioni francesi e che, alla loro caduta, furono costretti a rifugiarsi in Francia. I rapporti della «Décade» con l'estero non furono infatti casuali, ma si basavano su una consonanza d'opinioni politiche e filosofiche.

Erede diretto della “République des Lettres” nata sotto il segno dei Lumi, e, insieme, inevitabilmente segnato dall'esperienza rivoluzionaria, il sogno di Ginguené e dei suoi colleghi era quello di una “vasta federazione filosofica” che oltrepassasse le frontiere, e di cui la «Décade» ambiva, più o meno esplicitamente, ad essere il principale strumento di unione²¹.

Come è stato notato, tali aspirazioni rispecchiavano appieno gli ideali cosmopoliti che caratterizzavano la parigina “Loggia delle Nove Sorelle”, cui risultavano affiliati quasi tutti i membri fondatori della rivista, e in cui Ginguené occupò il

¹⁶ Un fondamentale contributo per la conoscenza della rivista e dei suoi redattori è costituito dallo studio di M. Régaldo, *Un Milieu intellectuel: «La Décade philosophique», 1794-1807*, 5 voll., Atelier Reproduction des thèses, Université Lille III, Lille - diffusion H. Champion, Paris 1976.

¹⁷ Cfr. S. Moravia, *Il tramonto dell'Illuminismo. Filosofia e politica nella società francese (1770-1810)*, Laterza, Roma-Bari 1986 (1ª ed. 1968), p. 249 ss.

¹⁸ Sui viaggi compiuti in Italia da Amaury Pineux-Duval (1760-1838) cfr. M. Régaldo, *Un Milieu intellectuel...cit.*, 1976, vol. I, pp. 77-78 e 290 ss.

¹⁹ Pierre-Louis Ginguené (1748-1816) fu infatti membro dell'Accademia di Torino, nonché membro corrispondente dell'Accademia della Crusca, cfr. P. Grossi, *Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne*, Peter Lang, Berne 2006.

²⁰ Cfr. M. Régaldo, *Un Milieu intellectuel...cit.*, 1976, in particolare il paragrafo *La Décade et l'Italie*, vol. I, pp. 290-298.

²¹ *Ivi*, vol. I, p. 298.

posto di “secondo oratore” a partire dal 1784²². Della loggia, che tendeva a favorire la circolazione e i contatti tra uomini di diversa provenienza, fecero parte anche i più stimati artisti dell’epoca, di ogni nazionalità. È fortemente probabile che a questa fitta schiera possano essere aggiunti anche i fratelli Piranesi²³. Si è già visto, infatti, come la partecipazione dello stesso Giovanni Battista alle idee massoniche sia stata confermata dalla critica tanto su basi iconologiche, quanto grazie agli studi relativi agli ambienti culturali da lui frequentati²⁴. Si è inoltre sottolineato come, nel vivace contesto culturale della Roma della seconda metà del XVIII secolo, i giovani Francesco e Pietro Piranesi ebbero l’opportunità, grazie alla mediazione paterna, di essere introdotti entro una fitta rete di relazioni intrecciate non solo tra artisti, ma anche tra intellettuali ed eruditi, protagonisti della scena romana e, insieme, europea. È pertanto assai probabile che i due fratelli siano entrati in contatto con il circolo dei redattori della «Décade» tramite simili canali. D’altra parte, l’affiliazione a una, e spesso anche a più logge, era un fenomeno quanto mai diffuso all’epoca²⁵.

Altrettanto significativo, in relazione alle successive vicende di Francesco e Pietro in Francia, è il ruolo politico di primo piano rivestito da molti degli uomini della «Décade». Tra i fondatori della rivista, Ginguené ricoprì la carica di Direttore Generale dell’Istruzione Pubblica dal 1795 al 1802, mentre Amaury-Duval fu a capo del Dipartimento delle Scienze e delle Arti al Ministero dell’Interno dal 1794 al 1815²⁶.

È dunque in quest’insieme di fattori, allo stesso tempo intellettuali, artistici e politici, che può a mio avviso essere ricercata, se non la spiegazione, almeno una

²² Cfr. L. Amiable, *Une Loge maçonnique d'avant 1789. La loge des Neuf Sœurs* [Paris 1897], ed. con commenti e note critiche a cura di C. Porset, Edimaf, Paris 1989, pp. 298 ss.

²³ Se le ricerche da me condotte sui più importanti repertori dedicati all’argomento (tra cui si segnala il *Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie*, a cura di D. Ligou, 4^a ed., Presses universitaires de France, Paris 1998) non hanno portato a conferme sull’appartenenza dei fratelli Piranesi a tale loggia, questo non ne pregiudica l’ipotesi di un’affiliazione. Bisogna, infatti, tener conto delle numerose lacune che ancora caratterizzano tali strumenti di studio, lacune dovute alla scarsa disponibilità di documentazione storica in merito ad associazioni che prevedevano, come uno dei primi doveri dei loro membri, il silenzio. Sull’argomento vedi par. 1.1, e bibliografia in n. 108.

²⁴ Vedi *supra* par. 1.1.

²⁵ Sull’argomento cfr. par. 1.1, n. 108.

²⁶ Sui circoli degli *Idéologues* in questo periodo, e sull’importanza anche politica da loro rivestita, cfr. S. Moravia, *Il tramonto dell’Illuminismo...cit.*, 1986, p. 445 ss.

delle componenti che contribuirono all'immediato inserimento e alla rapida ascesa nel panorama culturale parigino dei fratelli Piranesi.

Fu solamente un mese dopo rispetto alla «Décade», il 5 Nevoso dell'anno VIII (26 dicembre 1799), che un'altra importante rivista francese, il «Journal des Arts», dava conto ai propri lettori dell'arrivo a Parigi dei figli del celebre incisore:

Les deux frères *Piranesi*, fils du célèbre graveur à qui l'on doit la belle collection gravée des monumens de Rome antique et moderne, en vingt volumes *in-folio*, environ, viennent d'arriver à Paris. Ils ont eu le bonheur de sauver des mains des Anglais, et d'apporter en France, les planches de l'ouvrage de leur père. – Il était peu d'étranger opulens qui, en visitant les monumens de Rome, ne désirât acquérir l'ouvrage de *Piranesi* ; peut-être qu'en France la débit n'en sera pas aussi fréquent ; mais néanmoins cette belle propriété ne peut qu'assurer une aisance très-honnête à ces deux réfugiés²⁷.

Si richiama, anche in questo caso, il successo riscosso a Roma dall'opera di Giovanni Battista. Tuttavia, si avanzano delle perplessità circa le condizioni di vendita, che forse in Francia non sarebbero state altrettanto favorevoli a simile impresa, ma, si conclude, ad ogni modo tali da garantire una discreta agiatezza ai due esuli.

Nei mesi successivi la stampa parigina ritornò in più occasioni sui fratelli Piranesi, permettendoci di ricostruire anche le condizioni del viaggio che, passando per Marsiglia, li portò nella capitale francese, insieme con le pesanti casse contenenti i rami dei ventitre volumi che componevano allora il catalogo della Calcografia Piranesi e che erano riusciti a portar via da Roma.

È sempre la «Décade», con un ampio articolo dedicato ai figli del celebre incisore nel numero del 10 Fiorile dell'anno VIII (29 aprile 1800), ad informarci in maniera dettagliata degli aiuti e del sostegno da loro ricevuti:

[...] C'est aux soins du Commissaire des guerres Walville, et à son zèle éclairé pour les Arts, qu'ils durent la première idée de transporter en France cette riche collection. Ce fut lui qui leur facilita les moyens de transport de Rome à Marseille, en s'en déclarant acquéreur et propriétaire, pour obtenir la permission de l'embarquer. Ce serait ici le cas de dire avec le Tasse : *magnanima menzogna!*²⁸

²⁷ «Journal des Arts», n. 31, 5 nivôse an VIII (26 dicembre 1799), p. 15.

²⁸ Il riferimento è alla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, canto II, strofa 22, v. 3, ed. cons. a cura di A. M. Carini, Feltrinelli, Milano 1961, p. 20.

Ce fut ensuite à la générosité du Gouvernement, et aux bontés du Ministre de la guerre, Alexandre Berthier, qu'ils durent entièrement le transport de Marseille à Paris.

Arrivés ici les frères Piranesi trouvèrent dans le Ministre de l'Intérieur un nouvel appui. Il s'empressa de leur procurer un local convenable, et y ajouta des facilités et des moyens de toute espèce pour l'exécution de leur entreprise²⁹.

Tale locale, specifica il medesimo articolo, si trovava in "rue de l'Université, n. 296, au dépôt de Machines", sotto il controllo di Molard, amministratore degli Arts et métiers³⁰.

Se la conoscenza di Walville e Berthier è da ricondurre al contesto romano e alla partecipazione dei Piranesi alla Repubblica giacobina³¹, è importante sottolineare come, secondo quanto riferito dalla «Décade», a Parigi sarebbe stato soprattutto il Ministro dell'interno a prendersi a cuore il caso dei due fratelli, e come simile carica fosse allora ricoperta da Luciano Bonaparte³². Questi sottoscrisse, si aggiunge poco oltre, per quindici esemplari della raccolta di stampe che i Piranesi si proponevano di pubblicare non appena riavviata la produzione³³. In conclusione all'articolo veniva quindi riportata la trascrizione di una lettera indirizzata ai figli del celebre incisore dallo stesso Luciano Bonaparte, che vi affermava:

²⁹ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 25, n. 22, 10 floréal an VIII (29 aprile 1800), p. 227.

³⁰ *Ivi*, p. 226. Si trattava dell'antico hôtel d'Aiguillon, allora situato esattamente al numero 296 di rue de l'Université, negli spazi occupati oggi dal Ministero della Difesa (VII arrondissement di Parigi). Tale edificio divenne, a partire dal 1797, una delle sedi del "Conservatoire national des arts et métiers" (creato nel 1794), che lo aveva adibito, come riportato anche dalla «Décade», a "dépôt de Machines". Nel 1799 fu stabilito che le diverse sedi dell'istituzione sarebbero state progressivamente riunite presso un unico complesso, individuato nell'antica chiesa di Saint-Martin des Champs. Qui nel maggio 1802 si sarebbe inaugurata l'apertura al grande pubblico delle collezioni del Conservatoire. Sul "Conservatoire national des arts et métiers" e il fondamentale ruolo che vi svolse Claude-Pierre Molard (1759-1837) cfr. R. Tresse, *Le Conservatoire des Arts et Métiers et la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale au début du XIXe siècle*, in «Revue d'histoire des sciences», vol. V, 1952, n. 3, pp. 246-264; Id., *La jeunesse et l'initiation du mécanicien Claude-Pierre Molard de 1759 à 1791*, in «Revue d'histoire des sciences», vol. XXIV, 1971, n. 1, pp. 13-24; *Le Conservatoire national des arts et métiers au cœur de Paris, 1794-1994*, pubblicato in occasione della mostra (Paris 1994), a cura di M. Le Moël, R. Saint-Paul, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris - Conservatoire national des arts et métiers, Paris 1994.

³¹ Vedi *supra* par. 1.2.

³² Luciano Bonaparte (1775-1840), fratello minore di Napoleone, aveva sostituito Laplace al Ministero dell'interno il 4 frimaire an VIII (25 novembre 1799). Mantenne tale carica fino al 15 brumaire an IX (6 novembre 1800), quando assunse l'incarico dell'ambasciata di Madrid, cedendo il posto a Chaptal. Per i membri della famiglia Bonaparte si rimanda alle schede biografiche, con relativa bibliografia, costantemente aggiornata, numerosi approfondimenti e strumenti di ricerca, sul sito <http://www.napoleon.org>, nella sezione "Histoire des deux Empires".

³³ Vedi *infra* par. 2.2.

[...] Je saisis avec empressement cette occasion d'encourager les artistes recommandables, qui, non contents d'adopter la France pour leur patrie, ont formé le projet de contribuer à sa gloire, en propageant par la gravure la connaissance de ses plus beaux monumens³⁴.

Altrettanto significativo è il fatto che tale documento fosse pubblicato esclusivamente sulla «Décade», confermando quanto si è detto poco sopra a proposito dei rapporti tra i fratelli Piranesi e la rivista, nonché tra i redattori della medesima rivista e gli organi di potere. Gli altri periodici non mancarono, comunque, di sottolineare il ruolo chiave svolto dal Ministro dell'interno per l'istituzione della Calcografia a Parigi.

Ma, soprattutto, la stampa coeva riportò come Francesco e Pietro fossero stati presentati al Primo Console³⁵, ricevendone promesse di aiuto e protezione. La notizia ritorna, in forma pressoché identica, in varie riviste; una delle prime a darne conto fu il «Journal des Arts»:

L'avantage que cette collection pouvait apporter au commerce et au perfectionnement de la gravure en France, n'a point échappé à l'attention du Premier Consul; il a promis à ces Artistes, qui lui ont été présentés, sûreté, protection, et tous les encouragemens qu'un Gouvernement éclairé sait appliquer convenablement, et proportionner à l'importance des objets³⁶.

Vantaggio per il commercio e per il perfezionamento dell'arte dell'incisione in Francia: questi i motivi che, secondo quanto dichiarato esplicitamente dalla stampa, furono alla base della protezione offerta dal Governo alla Calcografia Piranesi. Ma non dovevano essere estranee a tale scelta anche evidenti ragioni di prestigio se, come prosegue lo stesso articolo, era un fatto noto che si trattava di una

[...] collection déjà si célèbre à Rome, que le Pape en faisait présent d'un exemplaire à tous les Souverains qui voyageaient dans ses Etats.

³⁴ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 25, n. 22...cit., p. 228.

³⁵ Carica che Napoleone Bonaparte aveva assunto con il colpo di stato del 18 brumaire an VIII (9 novembre 1799). Vedi *supra* n. 32.

³⁶ «Journal des Arts», n. 48, 30 ventôse an 8 (21 marzo 1800), p. 5.

Negli anni successivi, come si vedrà, sarebbe stato in particolar modo il nome di Giuseppe Bonaparte ad essere menzionato come illustre protettore dell'impresa Piranesi³⁷.

Di simili rapporti, tanto importanti per inquadrare l'intera vicenda di Francesco e Pietro in Francia, quanto quasi del tutto sconosciuti alla critica, ho potuto trovare conferma grazie all'incrocio di diverse tipologie documentarie. Non solo essi sono puntualmente registrati dalla stampa coeva, ma vengono anche esplicitamente sottolineati nelle pubblicazioni degli stessi fratelli Piranesi, a partire dall'anno VIII, in cui arrivarono a Parigi. E, ancora, ne abbiamo un'ulteriore, eloquente, forma di riscontro nella produzione grafica da loro intrapresa. Così, nei cataloghi di vendita dei *Dessins coloriés*, stampati dai Piranesi a partire dal 1802-1803, è attribuita espressamente a Francesco l'unica opera destinata a celebrare la *Convention entre la République Française et les Etats-unis d'Amérique, Signée à Mortefontaine le onze Vendémiaire, An 9, 3 Octobre 1800* (fig. 6)³⁸. Fu forse in quell'occasione che l'incisore romano si recò per la prima volta a Mortefontaine: proprietà di Giuseppe Bonaparte, che negli anni seguenti avrebbe concesso a Francesco di crearvi una manifattura di vasi e ornamenti d'architettura in terracotta, garantendogli inoltre ampi finanziamenti economici³⁹. Vi sono poi altre incisioni che, sebbene non siano attribuite a Francesco nei cataloghi di vendita,

³⁷ Non solo per la manifattura di Morfontaine (vedi par. 3.3), creata da Francesco all'interno della proprietà di Giuseppe Bonaparte, con il sostegno economico di quest'ultimo. Il nome di Giuseppe ricorre nelle fonti come principale protettore anche delle altre attività intraprese dai Piranesi in Francia, come l'Accademia di belle arti, aperta nel 1802 presso la seconda sede concessa loro dal Governo (vedi par. 3.1).

³⁸ Per la produzione dei *Dessins coloriés* e i relativi cataloghi di vendita, vedi *infra* par. 3.2. L'incisione, conservata presso il Département des Estampes della Bibliothèque nationale de France, a Parigi, qui riprodotta in fig. 6, è firmata, in basso a sinistra: "Barberi et Piranesi délineaverunt", mentre a destra è specificato: "Se vend à Paris, à la Calcographie Piranesi, Rue de l'Université, 296". La firma di Giuseppe Barberi (1746-1809) costituirebbe quindi una prova decisiva di una collaborazione parigina con i fratelli Piranesi. Nell'ultimo dei suoi contributi dedicati all'architetto romano, infatti, Sergio Pace scriveva: "molto è ancora da scoprire sugli anni francesi di Giuseppe Barberi. Una collaborazione con la Calcographie Piranèse Frères fu da lui stesso vantata, eppure mai provata" (S. Pace, *Giuseppe Barberi (1746-1809)*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma 2007), a cura di A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali, Campisano, Roma 2007, p. 383). A questa prova è possibile aggiungerne un'altra, altrettanto fondamentale: le lettere indirizzate da Barberi ai membri del governo in richiesta di sostegno economico, e citate dallo stesso Pace, recano infatti l'indirizzo "rue de l'Université n. 296", ovvero, come si è visto, l'indirizzo corrispondente alla prima sede dei fratelli Piranesi a Parigi, Cfr. MAE, Paris, *Correspondance politique, Rome*, b. 930 : *Barberi au Premier Consul*, Paris, 3 vendémiaire an 9 (25 settembre 1800), c. 2r.

³⁹ Vedi *infra* par. 3.3.

presentano la sua firma negli unici esemplari, al solo tratto, che siano finora stati ritrovati. È il caso della *Fête donnée par le Général Berthier, Ministre de la Guerre à l'occasion de la Paix, entre la République française, l'Empereur et le Corps Germanique, dans son hôtel et dans ses jardins, à Paris* (fig. 7)⁴⁰: significativa testimonianza del duraturo rapporto con il generale Berthier, iniziato a Roma ai tempi della Repubblica giacobina e proseguito a Parigi, così come documentato anche dalla sopra citata stampa contemporanea.

Eppure, nonostante la loro fama, le loro relazioni, le espressioni di stima e solidarietà di cui furono oggetto, anche i fratelli Piranesi, come la maggior parte degli esuli loro compatrioti, ebbero a scontrarsi con numerose difficoltà al momento dell'arrivo nella capitale francese.

È soprattutto attraverso l'esame di un'altra tipologia documentaria, ovvero della corrispondenza intercorsa tra i diversi rappresentanti del governo⁴¹, che possiamo ricostruire le problematiche da loro incontrate, nonché risalire a quei personaggi che più si prodigarono per favorirli.

Il primo riscontro risale al 27 gennaio 1800, quando Vincenzo Giustiniani, inviato straordinario della Repubblica romana a Parigi⁴², li raccomandava al Ministro degli esteri Talleyrand⁴³ per un prestito destinato a consentire loro di stabilire nella capitale francese la Calcografia, nonché, e si tratta della prima fonte a farne riferimento in ordine di tempo, per aprire una scuola d'incisione:

Les circonstances trop connues de Rome ont obligé les citoyens *Piranesi* à abandonner leur patrie et se réfugier en France. Ils n'ont pu emporter avec eux que leur calcographie ; ils voudroient s'établir à Paris et profiter de cet précieux capital (sic) pour pourvoir à leur existence et se rendre en quelque manière utiles au pays qui leur offre un asyle hospitalier, où ils voudroient établir aussi une école d'incision⁴⁴ d'antiquités. Le bref espace de tems accordé aux Romains pour

⁴⁰ Come per il caso precedente, per la produzione dei *Dessins coloriés* e i relativi cataloghi di vendita, vedi *infra* par. 3.2.

⁴¹ La corrispondenza diplomatica cui si fa qui riferimento, conservata presso l'Archivio del Ministero degli Affari Esteri di Parigi, è stata trascritta e pubblicata all'inizio del secolo scorso: cfr. *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908.

⁴² Per Vincenzo Giustiniani, inviato straordinario della Repubblica romana a Parigi, dove risulta arrivato alla fine dell'aprile del 1798, cfr. *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, *passim*.

⁴³ Per Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838), uno dei protagonisti assoluti del suo tempo, si rimanda alla biografia, con relativa bibliografia, sul sito <http://www.napoleon.org>, nella sezione "Histoire des deux Empires".

⁴⁴ Italianismo per "gravure".

quitter leur pays n'a pas permis aux citoyens *Piranesi* de transporter les fonds nécessaires pour faire face aux dépenses qu'entraîne un pareil établissement. Ils viennent de demander au Gouvernement françois un secours à titre d'emprunt et ils me prient de vous présenter le projet que vous trouverez ci-joint⁴⁵. Je me charge avec plaisir de leur demande et par l'équité dont elle est animée, et par le désir que j'ai d'être utile à [deux] de mes compatriotes très honnêtes. L'amour que vous avez pour le beaux-arts, le désir que vous avez toujours eu d'en enrichir votre patrie et la protection dont vous avez daigné [entourer] ceux que la position actuelle des affaires a mis dans une malheureuse situation me font espérer que vous voudrez bien vous intéresser pour les citoyens *Piranesi*⁴⁶.

Talleyrand avrebbe immediatamente accolto la richiesta inviatagli dal Giustiniani, inoltrandola a sua volta al Ministro dell'interno, il sopra citato Luciano Bonaparte:

Cette pétition ne peut être, relativement à moi, que la demande d'une recommandation auprès de vous, à qui elle s'adresse naturellement, et je ne puis que vous marquer tout le désir que j'aurois de vous voir en mesure de l'accueillir. Je ne mets pas en doute vos dispositions ; des hommes aussi distingués par leurs talents et par les services qu'ils ont rendus aux arts ne peuvent marquer d'intéresser votre bienveillance, et je ne doute pas que vous n'ajoutiés aux témoignages que vous leur en avés déjà donnés tout ce que les circonstances vous permettront déjà de faire pour assurer la conservation d'un établissement précieux dont les amis de l'Italie ne regretteront pas la perte, s'ils savent que les amis du Gouvernement ont facilité sa naturalisation en France⁴⁷.

Talleyrand, sottoscrivendo la domanda di raccomandazione di Francesco e Pietro Piranesi, vi aggiungeva, nell'ultimo passaggio della lettera appena riportata, un'osservazione in merito ad una possibile "naturalizzazione" in Francia della loro Calcografia. L'espressione – il cui impiego all'interno dei dibattiti e della letteratura coeva sarebbe assai interessante indagare – riflette, senza dubbio, le argomentazioni che caratterizzavano la politica culturale del governo francese. Si tratta, in un certo senso, di un'altra forma della teoria del "rimpatrio": non solo le opere d'arte, i capolavori dell'umanità, potevano trovare asilo nella "patria della libertà", ma anche un'impresa preziosa per le arti e il commercio, quale la

⁴⁵ Il documento cui si fa riferimento non si è conservato.

⁴⁶ *Giustiniani, envoyé extraordinaire de la République romaine à Paris, à Talleyrand*, Paris, 7 pluviôse an 8 (27 janvier 1800), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, pp. 251-252; corsivo nel testo.

⁴⁷ *Talleyrand à Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur*, 18 pluviôse an VIII (7 février 1800), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, pp. 252-253.

Calcografia Piranesi, poteva, nella Repubblica francese, ritrovare il suo “domicilio naturale”⁴⁸.

Quello stesso 7 febbraio in cui scrisse a Luciano Bonaparte, Talleyrand rispose anche a Vincenzo Giustiniani, assicurandogli di aver trasmesso la sua richiesta al Ministro dell'interno e constatando amaramente:

Les amis des arts doivent regretter que des circonstances aussi urgentes que celles où se trouve l'Europe imposent à tous les gouvernements, et particulièrement à celui de la République, le devoir de mettre de bornes aux faveurs qu'il est si doux de répandre sur les arts et sur les hommes qui les cultivent avec distinction⁴⁹.

Concludendo, ad ogni modo, che

A ce titre, le citoyens *Piranesi* seront sûrement les artistes auxquels le Gouvernement s'honorera de donner des marques particulières de sa bienveillance⁵⁰.

A dispetto di quanto previsto da Talleyrand, il Ministro dell'interno si vide costretto a rifiutare il prestito, poiché:

[...] ce n'est pas quand le trésor public est dans l'embarras le plus extrême qu'il me seroit possible de faire aux citoyens *Piranesi* une avance de 3,000 francs pour monter leur atelier de calcographie, dont je sens comme vous toute l'importance et l'utilité⁵¹.

Lasciando, tuttavia, aperta la possibilità di un aiuto in futuro :

Si le circonstances reviennent plus favorables, soyez bien assuré, mon cher collègue, que je ne perdrai pas de vue les citoyens Piranesi et leur utile établissement⁵².

⁴⁸ Sull'argomento cfr. E. Pommier, *Più antichi della luna...cit.*, 2000, in particolare il capitolo *La Rivoluzione e il destino delle opere d'arte*, pp. 227-282.

⁴⁹ *Talleyrand à Giustiniani*, 18 pluviôse an VIII (7 février 1800), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 253.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur, à Talleyrand*, Paris, le 28 ventôse an 8 (19 mars 1800), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 254.

⁵² *Ibid.*

Se non gli fu possibile concedere la somma richiesta, egli diede comunque prova di un effettivo interesse nei confronti dell'impresa Piranesi. Come si è visto, proprio negli stessi mesi la stampa contemporanea sottolineava l'impegno prodigato dal medesimo Luciano Bonaparte, in qualità di Ministro dell'interno, in favore dei due fratelli romani, a partire dalla concessione di un locale dove installare la Calcografia, fino alla sottoscrizione delle loro opere.

C'era, inoltre, un'altra questione che i fratelli Piranesi sottoposero alle autorità, documentata dallo stesso carteggio diplomatico: quella relativa all'indennizzo dei beni loro sequestrati dal governo napoletano.

Data 27 giugno 1800 la lettera indirizzata, stavolta direttamente, da Francesco e Pietro Piranesi, al Ministro degli esteri Talleyrand, al fine di metterlo al corrente de "la spoliation qu'ils ont souffert à Rome de leur propriétés mobilières"⁵³. Nel documento si fa riferimento alla convenzione che doveva, in linea teorica, tutelare i cittadini che avevano sostenuto la causa francese:

Ils [les citoyens *Piranesi*] abandonnèrent leur patrie d'après un article de la convention signée du général François Pierre Garnier et du général Bourcard pour S. M. Sicilienne, qui promettoit respect aux propriétés des Romains qui avoient servi la cause de la liberté!⁵⁴

Ma, diversamente da quanto stabilito,

Arrivés à Paris, ils ont eu de leurs parents et de leurs amis la nouvelle bien affligeante que, par ordre du général napolitain Naselli, commandant à Rome, des commissaires s'étoient rendus dans les différentes maisons où les citoyens *Piranesi* avoient leurs effets, et que tout avoit été emballé et transporté à Naples. Les réclamations d'une sœur religieuse⁵⁵ et d'autres personnes qui ne tiroient les moyens d'exister que de ces objets ont été sans effet. On leur a répondu (sic) que les *Piranesi* ayant servi la République, ils avoient droit de disposer de leur propriété⁵⁶.

Segue una breve descrizione dei beni sottratti, in gran parte riconducibili alla preziosa eredità paterna, e una stima delle perdite subite:

⁵³ *Les citoyens Piranesi, artistes romains, au citoyen Taillierand-Périgord, Ministre des Relations extérieures*, Paris, le 8 messidor an 8 (27 juin 1800), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 254.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Si tratta della sorella minore, Anna Maria: vedi *infra* cap. 1, n. 15.

⁵⁶ *Les citoyens Piranesi, artistes romains, au citoyen Taillierand-Périgord...cit.*, p. 255.

Un magasin d'estampes assez bien fourni, deux candélabres antiques de marbre, de la hauteur de 10 pieds environ, une bibliothèque des livres choisis et rares pour ce qui a rapport aux beaux-arts, une quantité des dessins, tous les meubles, des tableaux des peintres très renommés, enfin un établissement de soixante ans, voilà les objets dont ils s'étoient emparés et qui forment pour nous et pour les amis des arts une perte immense et irréparable.

Dans la première invasion de Napolitains, notre perte peut être évaluée à 20,000 francs. Celle-ci, bien plus considérable, peut se porter à cent cinquante mille francs⁵⁷.

I fratelli Piranesi chiedevano quindi l'intercessione del Ministro per sottoporre la questione al Primo Console, al fine di riavere indietro i beni perduti o, almeno, il loro corrispettivo valore in denaro:

Nous vous prions, citoyen ministre, de vouloir mettre sous les yeux du Premier Consul l'état des pertes ci-dessus et la violation manifeste d'une convention signée par un plénipotentiaire de S. M. Sicilienne et garantie par les Anglois, afin qu'on nous fasse rendre les effets emportés ou la valeur en argent.

Vous avez eu la bonté de nous accorder votre protection auprès du Gouvernement. Nous espérons que vous voudrez bien nous la continuer et appuyer notre demande auprès du Premier Consul⁵⁸.

Il riferimento alla protezione fino a quel momento accordata loro dal Talleyrand, lontano dall'essere una figura retorica, trova un'effettiva conferma nella corrispondenza diplomatica sopra riportata.

Anche il più volte citato generale Berthier si mobilitava, allo stesso scopo, "en faveur des citoyens *Piranesi*, réfugiés romains", presso il Talleyrand, che così lo rassicurava:

L'intérêt que vous prenez à ces réfugiés est une nouvelle preuve de l'estime qu'ils méritent, et c'est pour moi un motif de plus de ne pas perdre de vue la demande qu'ils ont faite⁵⁹.

⁵⁷ *Ibid.* L'esercito napoletano era entrato due volte a Roma. La prima il 29 novembre 1798, senza dichiarazione di guerra; venne respinto dal generale Championnet il 15 dicembre seguente. La seconda il 18 luglio 1799, a seguito della ritirata dello stesso Championnet. È a tale data che il generale Garnier, citato anche dai Piranesi, fu costretto a siglare la convenzione, che tuttavia, come si è visto, non venne rispettata dai napoletani.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Talleyrand au général Berthier*, 12 thermidor an 8 (2 août 1800), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 258.

La questione, tuttavia, era di non immediata risoluzione. Ci sarebbero voluti quasi tre anni per arrivare ad un accordo. Nelle carte diplomatiche le richieste dei Piranesi si incrociano con quelle di altri esuli, che ne condividevano difficoltà e privazioni; tra questi l'architetto romano Giuseppe Barberi, ma anche Ennio Quirino Visconti, i cui beni subirono la stessa sorte di quelli dei figli del celebre incisore.

A circa sei mesi di distanza dalla prima richiesta, Francesco e Pietro sollecitavano nuovamente l'intervento del Talleyrand con una lettera pressoché identica alla precedente, a cui veniva però allegata un'attestazione di Girard, "chargé, en vertu de la capitulation, de la surveillance des hôpitaux militaires formant le dépôt de l'armée de Rome"⁶⁰, della confisca dei beni Piranesi da parte del governo napoletano, nonché un "État des objets que les frères Piranesi, artistes romains, avoient laissés à Rome et dont le commissaire Venuti s'est emparé pour le roi de Naples, au mépris de la convention signée entre le général Garnier et le baron de Bourcard, pour S. M. Sicilienne, sous le garantie de S. M. Britannique"⁶¹. Tale lista costituisce un vero e proprio inventario dei beni posseduti dai Piranesi, andando ad approfondire quanto già sinteticamente riportato nella lettera del giugno 1800. Venivano minuziosamente quantificati disegni, stampe, volumi, ma anche i dipinti e i mobili che arredavano la casa, gli strumenti necessari al funzionamento della Calcografia; e ancora, "Manuscrits divers renfermés dans une caisse et formant 200 liasses, ouvrages d'une grande érudition de *Jean-Baptiste Piranesi*, qui lui avoient couté cinquante années de travail et qu'il n'avoit pas encore publié"⁶², la corrispondenza privata del celebre incisore, "une bibliothèque choisie des ouvrages intéressant les sciences, les beaux-arts et la diplomatie"⁶³. Come nella lettera del giugno 1800, veniva infine indicata una stima delle perdite subite; ma è assai significativo che dai "cent cinquante mille francs" dichiarati precedentemente, si passa ora ad un totale di 278, 325 franchi⁶⁴.

⁶⁰ *Au Ministre des Affaires étrangères les frères Piranesi, Romains réfugiés*, I^{er} nivôse an 9 (22 décembre 1800), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 271.

⁶¹ *Ivi*, pp. 271-272. La lista è trascritta alle pp. 272-273.

⁶² *Ivi*, p. 272.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ivi*, p. 273.

Il fatto che questa medesima cifra sia espressamente richiamata nell'attestazione donata da Ennio Quirino Visconti in favore dei fratelli Piranesi, in data 14 febbraio 1801⁶⁵, insieme all'ampio spazio donato nella lista sopra citata ai manoscritti, alla corrispondenza e alla biblioteca, su cui, al contrario, nella lettera precedente i due fratelli non si erano soffermati, portano a pensare che in simili cambiamenti, operati a distanza di sei mesi, sia da scorgere l'intervento dello stesso Visconti – nel frattempo nominato membro della Commissione incaricata della distribuzione dei soccorsi ai rifugiati italiani, in rappresentanza degli esuli romani⁶⁶.

Al fine di risolvere l'annosa questione, i Piranesi non esitarono a rivolgersi direttamente a Giuseppe Bonaparte. Data 20 febbraio 1801 la prima lettera conservata all'interno della corrispondenza diplomatica indirizzata a quest'ultimo da Francesco e Pietro. Ma, fin dalla premessa, essa ci testimonia di un rapporto, addirittura di un'amicizia, precedente:

Votre amour pour les beaux-arts, le sentiment de faveur qui en dérive envers ceux qui l'exercent nous a mérité votre amitié. Vous vous êtes plié à nous en donner des preuves par vos encouragemens et plus encor par votre protection⁶⁷.

Simile rapporto si inquadra nell'ambito della più vasta protezione ricevuta dal Governo francese, che spingeva i due fratelli romani a considerarsi veri e propri cittadini francesi:

La protection que nous avons reçue du Gouvernement dans notre établissement, notre reconnaissance envers de lui, plus encor que nos sacrifices, et la dépendance dans laquelle nous sommes pour toute notre fortune nous rendent citoyens françois⁶⁸.

⁶⁵ *Attestation donnée par Visconti aux frères Piranesi*, 25 pluviôse an 9 (14 février 1801), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 275-276.

⁶⁶ Su tale ruolo ricoperto da Visconti, chiara prova della stima di cui godette il celebre antiquario fin dal suo arrivo a Parigi, cfr. A. M. Rao, *Esuli...cit.*, 1992, pp. 259-260.

⁶⁷ *Les frères Piranesi à Joseph Bonaparte*, Paris, le 1^{er} ventôse an 9 (20 février 1801), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 276.

⁶⁸ *Ivi*, p. 277.

È quindi a questo titolo che si faceva appello a Giuseppe per sollecitare un intervento in loro favore, richiamando inoltre l'appena citata attestazione di Visconti, che conferiva alle loro richieste “une autorité respectable”⁶⁹.

Come già anticipato, e come si vedrà meglio in seguito, sarebbe stato principalmente Giuseppe a sostenere l'impresa Piranesi, a Parigi, come nella sua proprietà di Morfontaine. Fu suo il nome della famiglia Bonaparte più di frequente associato alla Calcografia, soprattutto dopo la partenza di Luciano per Madrid.

A partire dal 6 novembre 1800, quest'ultimo fu sostituito al Ministero dell'interno da Jean-Antoine Chaptal⁷⁰, che, come il suo predecessore, non mancò di prodigarsi per la causa Piranesi presso il collega Talleyrand:

Vous connoissez, mon cher collègue, tous les titres que les frères Piranesi ont à la protection du Gouvernement et je n'ai pas besoin de les recommander à votre bienveillance⁷¹.

Nell'aprile 1801, in seguito alla firma del trattato di pace tra la Francia e il Re delle Due Sicilie, sarebbero però stati nuovamente i Piranesi a rivolgersi al Talleyrand:

La protection généreuse qui nous a été accordé par le Premier Consul et par vous, Citoyen Ministre, ne nous permet pas de douter que nous jouirons de l'application favorable de ces articles, soit pour la restitution, soit pour l'indemnité des effets et des objets d'art qui nous ont été enlevé⁷².

Al fine di riconoscere gli oggetti sottratti, era necessaria la presenza di uno dei due fratelli in Italia; si faceva perciò il nome di Pietro e si domandavano le relative garanzie per il viaggio che questi doveva intraprendere:

Nous avons senti que la présence de l'un de nous seroit nécessaire pour reconnoître ces mêmes objets dont les originaux sont d'un si grand prix pour

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Per Jean-Antoine Chaptal (1756-1832), Ministro dell'interno dal 6 novembre 1800 all'8 agosto 1804, cfr. *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, n.1, p. 278.

⁷¹ *Chaptal, Ministre de l'Intérieur, à Talleyrand*, Paris, le 26 ventôse an 9 (17 mars 1801), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 277.

⁷² *Les frères Piranesi à Talleyrand*, Paris, le 18 germinal an 9 (8 avril 1801), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 279.

nous. Notre frère, *Pierre Piranesi*, est celui qui doit faire le voyage. Si vous avez eu la bonté de considérer notre cause moins comme particulière que comme celle des beaux-arts, nous espérons que vous daignerez lui conférer un titre qui le fasse respecter comme françois et chargé d'une commission relative aux arts⁷³.

Concludendo che

Il s'agit de toute notre fortune et du soutien d'un établissement qui honore ses protecteurs⁷⁴.

Talleyrand accolse immediatamente la richiesta dei Piranesi e nello stesso giorno scrisse sia ad Alquier, Ministro plenipotenziario a Napoli per conto del governo francese⁷⁵, al fine di informarlo che

Le Gouvernement prend beaucoup d'intérêt aux frères *Piranesi*, également recommandables par leurs talens et par leurs autres qualités personnelles. J'apprendrai avec une grande satisfaction l'accueil qu'on aura donnée à leur demande⁷⁶.

Sia al Cacault, Ministro plenipotenziario della Repubblica francese a Roma⁷⁷, cui, allo stesso modo, comunicava:

J'apprendrai avec plaisir que vous avez pu trouver l'occasion de leur être utile dans une ville où ils ont dû conserver, au milieu des opinions politiques qui ont causé leur disgrâce, l'estime de tous les partis⁷⁸.

Sia, infine, al Jourdan, ambasciatore presso la Repubblica cisalpina, per invitarlo "à accueillir le citoyen *Pierre Piranesi* avec toute la bienveillance que méritent les talens et la moralité de cette intéressante famille"⁷⁹.

⁷³ *Ibid.*, corsivo nel testo.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Per Charles-Jean-Marie Alquier (1752-1826) cfr. *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, n.1, p. 277.

⁷⁶ *Talleyrand à Alquier*, 29 germinal an 9 (19 avril 1801), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 281.

⁷⁷ Per François Cacault vedi *supra*, in particolare le note 6 e 9 in questo stesso capitolo. Nominato Ministro plenipotenziario della Repubblica francese a Roma, vi era arrivato in data 18 germinal (8 aprile 1801): cfr. *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, n.1, p. 283.

⁷⁸ *Talleyrand à Cacault*, 29 germinal an 9 (19 avril 1801), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 282.

⁷⁹ *Talleyrand à Jourdan*, 29 germinal an 9 (19 avril 1801), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 282. Per Jean-Baptiste Jourdan (1762-1833) cfr. *Ivi*, n.1.

Nei mesi successivi si susseguirono ancora numerosi solleciti, a testimonianza dell'interesse accordato ai Piranesi, in particolare dal Talleyrand, che, dichiarano i due fratelli, sottoscrisse oltretutto “pour notre collection de la calcographie et des dessins coloriés”⁸⁰.

Tuttavia, si sarebbe arrivati a una soluzione solamente nel 1803, come confermato dalla lettera inviata dal Cacault a Talleyrand, in cui si annunciava che i fratelli Piranesi avevano concluso i loro affari a Roma e che la corte di Napoli aveva finalmente pagato la somma, “pour leur indemnité définitive”⁸¹.

Nel frattempo, soprattutto grazie a un simile sostegno ricevuto da parte del governo francese, Francesco e Pietro avevano già provveduto a riorganizzare la produzione presso il locale che era stato loro concesso a Parigi, in rue de l'Université. All'inizio del 1800 risale la pubblicazione del *Prospectus*, in cui venivano annunciati i primi ambiziosi progetti e le eventuali nuove collaborazioni⁸². Così, nel mese di giugno dello stesso anno era possibile tirare un bilancio della situazione, o meglio, come leggiamo sulla «Décade», “on peut juger avec quelle activité ces estimables Artistes répondent aux encouragemens que le Gouvernement leur accorde”⁸³ :

Dans le beau local où cette Calcographie est placée⁸⁴, six presses sont continuellement en activité. Les unes travaillent à l'impression des livraisons qui paraissent régulièrement chaque décade; les autres à une suite des meilleurs morceaux d'antiquité qui ne sont pas compris dans les livraisons, pour donner aux Artistes et aux Amateurs les moyens de compléter promptement leurs portefeuilles⁸⁵.

Ancora una volta, poi, la rivista era in grado di anticipare i nuovi progetti dei Piranesi e di informarci sulla protezione loro accordata :

⁸⁰ *Les frères Piranesi à Talleyrand*, Paris, le 19 brumaire an 10 (10 novembre 1801), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 328.

⁸¹ *Cacault à Talleyrand*, Rome, 16 pluviôse an 11 (5 février 1803), lettera trascritta in *Correspondance des Directeurs...cit.*, t. XVII, Paris 1908, p. 386-387.

⁸² Vedi *infra* par. 2.2.

⁸³ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 25, n. 27, 30 prairial an VIII (18 giugno 1800), p. 552.

⁸⁴ In nota al testo è specificato : “Rue de l'Université, au dépôt national des Machines”. Per tale sede vedi *supra* n. 30.

⁸⁵ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 25, n. 27...cit., pp. 553-554.

On y formera dans peu une école de gravure dans le genre de Piranesi pour l'Architecture ; le Ministre de l'Intérieur qui accorde à cet établissement une protection particulière, compte encourager de plus en plus, dans des circonstances plus favorables, un genre de commerce qui attirait autrefois à Rome beaucoup d'argent de l'étranger⁸⁶.

Come si è visto, la «Décade» si dimostrò sempre favorevole ai due fratelli romani, promuovendone le iniziative e condividendo l'appoggio fornito loro dal governo. Non dovevano tuttavia mancare opinioni discordanti circa tali misure di sostegno, sebbene sia raro trovarne traccia nelle fonti coeve, presumibilmente per prudenza politica. Un'interessante eccezione è costituita da una breve lettera indirizzata ai redattori del «Journal des Arts», in cui l'autore – che si firma “Allais, Architecte”⁸⁷ – protesta contro la concessione di un locale ai Piranesi, poiché lo stesso genere di favore, scrive, era stato precedentemente rifiutato ad alcuni artisti francesi:

Les Journaux on annoncé l'établissement, à Paris, du fils Piranezi (sic) héritier d'une suite immense de Gravures dont son père a enrichi les Arts.
Le Gouvernement, dit-on, a accordé sa protection spéciale à Piranezi, en lui donnant un local propre à établir sa calcographie, et continuer son ouvrage. [...] Il est bon de rappeler aussi que une Société d'Artistes français demanda, il y a environ trois ans, la concession d'un local pour y former un établissement du même genre, et que [...] leur demande fut rejetée sans discussion⁸⁸.

Ma si trattò, appunto, di un'eccezione. Anche sul «Journal des Arts», infatti, prevalsero opinioni favorevoli nei confronti dei due fratelli e della loro Calcografia. Non solo. Il direttore editoriale di tale rivista, Charles-Paul Landon⁸⁹ fu colui che, in quello stesso 1800, seppe dare la lettura critica più efficace della raccolta Piranesi in rapporto all'interesse che essa poteva suscitare in Francia:

⁸⁶ *Ivi*, p. 554. Ministro dell'interno era ancora, come si è più volte sottolineato, Luciano Bonaparte.

⁸⁷ Verosimilmente identificabile con Guillaume-Edouard Allais. Su tale architetto abbiamo scarse notizie, ma la sua attività a Parigi è documentata proprio all'inizio del XIX secolo: cfr. W. Szambien, *Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire*, in «Revue de l'art», 1989, n. 83, p. 43.

⁸⁸ «Journal des Arts», n. 86, 10 vendémiaire an IX (2 ottobre 1800), p. 220.

⁸⁹ Charles-Paul Landon (1760-1826), pittore, critico d'arte, incisore, editore e giornalista, aveva fondato il «Journal des Arts» nel 1799; collaborava inoltre con la «Gazette de France», la «Décade philosophique» e il «Moniteur Universel». Una sua biografia storico-critica, corredata dal catalogo delle sue opere nonché da una ricca bibliografia ragionata, è stata curata da C. Savettieri ed è consultabile sul sito dell'INHA: <http://www.inha.fr>, sezione “Publications”, cartella “Dictionnaire critique des historiens de l'art”.

Cette riche collection doit plaire également aux hommes de goût et aux artistes. Les volumes de vases, candélabres, lampes, autels, trépieds, et autres monumens de ce genre, offrent un recueil des formes les plus riches et les plus belles. Sous ce rapport ils intéressent tous les établissemens qui s'occupent des arts d'imitation, d'embellissement, et qui portent en France au plus haut degré de perfection, soit les fabriques de porcelaine et de terres cuites [...]; soit les manufactures de meubles et de papiers peints, dont aujourd'hui, grâce aux belles combinaisons des Anciens, les modèles sont variés à l'infini⁹⁰.

È quanto mai significativo che, già a tale data, molto prima quindi dell'avvio della manifattura di vasi e ornamenti d'architettura in terracotta a Morfontaine da parte di Francesco, Landon individuasse in questa stessa direzione le maggiori potenzialità dell'opera piranesiana. Il suo pensiero, d'altra parte, rifletteva le idee più avanzate dell'epoca in merito non soltanto alla riproduzione dell'antico, ma all'inserimento di tale riproduzione in una prospettiva industriale. Iniziava allora a diffondersi e ad affermarsi l'idea della necessità di passare da una riproduzione artigianale a una tecnica su più ampia scala. Ed effettivamente parrebbe che l'ambito della decorazione murale, in particolare delle carte dipinte, cui fa riferimento anche Landon nel brano appena citato, sia stato uno dei primi in cui questa nuova tendenza si manifestò⁹¹.

Egli aggiungeva, inoltre:

Les artistes décorateurs, de quelque genre que ce soit, trouveront dans ce recueil immense de vues, de ruines d'architecture, de trophées, de compositions de prisons, une source inépuisable d'ornemens pour les théâtres et pour l'intérieur des appartemens, et ils en retireront un avantage plus précieux encore, celui de se fortifier dans le sentiment du beau idéal, par l'examen d'une choix soigné des plus beaux édifices de l'antiquité, des statues les plus renommées, et des principaux tableaux de l'école italienne transmis par la gravure de cette intéressante collection⁹².

Sempre perfettamente in linea con le teorie più avanzate dell'epoca, Landon, nella seconda parte del suo intervento, aggiungeva alla prospettiva dell'industria quella della pedagogia. Sottolineava infatti il ruolo altrettanto fondamentale che la

⁹⁰ «Journal des Arts», n. 99, 15 frimaire an IX (6 dicembre 1800), p. 421.

⁹¹ Sull'argomento cfr. W. Szambien, *Le Musée d'architecture*, Picard, Paris 1988, trad. it. *Il museo di architettura*, presentazione di G. Muratore, CLUEB, Bologna 1996.

⁹² «Journal des Arts», n. 99...cit., p. 421.

collezione Piranesi poteva svolgere per l'educazione dei giovani artisti e, in particolare, per il loro perfezionamento nella pratica del disegno, che di quello stesso percorso formativo era alla base:

Répannus dans les départements, et recueillis sur-tout dans les bibliothèques des écoles centrales, ces ouvrages échaufferont l'imagination des jeunes élèves, guideront leurs premiers élans, sauront les préserver des écarts du caprice, et leur indiquer de bonne heure le chemin de la perfection.

C'est donc principalement aux préfets et aux directeurs des grandes institutions, que la fameuse collection des œuvres de Piranesi offre un moyen sûr de propager le bon goût et la connaissance du beau dans les arts du dessin, partie non moins importante que délicate de l'instruction publique⁹³.

Le idee di cui si fece portavoce Landon nel suo articolo, in particolare quelle relative a una possibile utilità dell'opera piranesiana in una prospettiva industriale, avrebbero presto trovato un'importante conferma.

In occasione della seconda Esposizione dei prodotti dell'industria francese, svoltasi nell'anno IX presso il Louvre, veniva infatti presentata anche la "Calcographie des CC. Piranesi, de Rome". La categoria in cui essa s'inseriva, secondo quanto riportato dalla «Décade» – che non poteva non esaltare il raggiungimento di un simile risultato –, era quella dei "genres nouveaux d'industrie que nous ne possédions point encore" e che "viennent de s'introduire parmi nous"⁹⁴.

⁹³ *Ivi*, pp. 421-422.

⁹⁴ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 31, n. 1, 10 vendémiaire an X (2 ottobre 1801), p. 9.



Fig. 6. G. Barberi, F. Piranesi, *Convention entre la République Française et les Etats-unis d'Amérique, Signée à Mortefontaine le onze Vendémiaire, An 9, 3 Octobre 1800*, incisione al tratto, con tocchi d'acquerello, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes



Fig. 7. F. Piranesi, *Fête donnée par le Général Berthier, Ministre de la Guerre à l'occasion de la Paix, entre la République française, l'Empereur et le Corps Germanique, dans son hôtel et dans ses jardins, à Paris*, incisione al tratto, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes

2.2 Il *Prospectus* dell'anno VIII (1800) : i progetti dei fratelli Piranesi e le nuove collaborazioni

Una volta arrivati a Parigi, ricevuto l'aiuto del governo francese, che aveva fatto trasportare a proprie spese da Roma le pesanti casse contenenti i rami della Calcografia Piranesi, concedendogli inoltre un locale al "Dépôt des machines", in rue de l'Université, Francesco e Pietro dovevano ora pensare a riorganizzare la produzione. Occorreva innanzitutto presentare adeguatamente al pubblico francese la vasta opera di Giovanni Battista, che, come si è visto, era andata ulteriormente crescendo anche dopo la sua morte grazie agli interventi del figlio Francesco. In linea con una tendenza che già si era rivelata negli anni precedenti, gli eredi del celebre incisore scelsero di sottolineare il valore esemplare dell'opera paterna, rimarcando in particolar modo il ruolo fondamentale che essa poteva svolgere nella formazione di una più solida base pedagogica per i futuri artisti e architetti francesi. Ma era anche necessario adattare il catalogo al nuovo contesto, storico e geografico, e, al contempo, aprire a nuove collaborazioni.

La fonte più preziosa che abbiamo a disposizione per comprendere simili ambiziosi progetti è il *Prospectus* pubblicato nell'anno VIII (1800), oggi conservato presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi²⁷⁷. Quasi completamente sconosciuto alla critica²⁷⁸, il documento merita di essere analizzato nella sua interezza per la ricchezza delle informazioni tramandate – che, a loro volta, hanno trovato ulteriori conferme e approfondimenti nelle fonti coeve che ho avuto modo di rintracciare nel corso della ricerca.

²⁷⁷ Il documento, dal titolo *Calcographie de Piranesi. Prospectus*, si trova all'interno della raccolta *Publications et notes sur les Piranesi, 1794-1840*, conservata presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (Yd.221.a.4°). La raccolta non ha una numerazione complessiva. Il *Prospectus* si compone di quattro pagine a stampa; la data, "An VIII", è posta in conclusione al documento (p. 4).

²⁷⁸ L'unica menzione del *Prospectus* si deve allo studio, più volte citato, di G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, p. 217. L'importanza rivestita dal documento e le interessanti linee di ricerca che possono essere sviluppate a partire da esso, che ben emergono già dalla breve citazione fatta dai due studiosi francesi, non sono stati però colti e sviluppati dalla critica successiva.

Il *Prospectus* si apre con un breve richiamo alla fama raggiunta da Giovanni Battista Piranesi e con l'annuncio dell'arrivo a Parigi dei figli del celebre incisore:

L'immense collection des Œuvres de Piranesi sur l'Architecture et les Antiquités Grecques et Romaines, est assez connue en Europe, pour nous dispenser d'en faire l'éloge. Il suffira d'annoncer, ici, aux amis des arts, que les deux frères Piranesi, fils du célèbre Artiste de ce nom, et ses coopérateurs dans la plupart de ses ouvrages, viennent de faire transporter à Paris tous les cuivres qui forment ce recueil actuellement composé de vingt-trois volumes²⁷⁹.

Così come nei cataloghi pubblicati a Roma alla fine del XVIII secolo²⁸⁰, viene anche qui chiaramente indicato come le tavole realizzate fino all'anno 1778 siano opera di Giovanni Battista, mentre le successive di Francesco:

Les Planches qui forment cette collection, sont de deux espèces. Celles composées par J. B. Piranesi, mort à Rome en 1778 [...], les autres celles de François Piranesi, l'un de ses fils²⁸¹.

Ma, a differenza di quegli stessi cataloghi, viene indicata una sostanziale differenza tra l'opera del padre e quella del figlio. Se al primo si riconosce un indiscutibile talento, del secondo si nota, in maniera piuttosto generica, come abbia proseguito nella stessa direzione, ma apportando aggiunte allo scopo di donare completezza all'intera raccolta. L'indicazione è tanto più interessante in considerazione del fatto che essa riflette, molto probabilmente, il pensiero dello stesso Francesco:

Les ouvrages de J. B. Piranesi, sont remarquables par leur effet, et par le grand caractère que les restes majestueux de l'architecture antique conservent sur les Planches, où l'eau forte et le burin ont travaillé avec cette habileté qui caractérise particulièrement le talent de l'Artiste. François Piranesi a suivi la même manière; mais il s'est efforcé de donner à ses gravures plus de fini, et il a ajouté à sa collection plusieurs monumens non publiés encore, ou récemment découverts. Voulant aussi faire connaître l'excellence de la Sculpture antique, il a dessiné avec la plus grande exactitude, et gravé d'un seul trait les chef-d'œuvres de l'art des Grecs²⁸².

²⁷⁹ *Calcographie de Piranesi. Prospectus...cit.*, 1800, p. 1.

²⁸⁰ Vedi *supra* par. 1.2.

²⁸¹ *Calcographie de Piranesi. Prospectus...cit.*, 1800, p. 1.

²⁸² *Ibid.*

Si passa quindi a descrivere la “nuova forma” che la raccolta Piranesi doveva assumere in Francia:

Le trésor d’Antiquités que nous annonçons, va recevoir, en France, une forme nouvelle; et, par l’arrangement que nous avons conçu, formera un cours complet d’Architecture, dont tous les exemples seront puisés dans les plus célèbres édifices de Rome antique et de ses environs ; ainsi que dans les détails et les ornemens superbes dont ils sont enrichis. On y joindra une explication théorique, où l’on analysera les principes des anciens Architectes, tant sur la composition des édifices, que sur les moyens employés pour arriver à cette solidité qui les a fait triompher de tant de siècles.

A ce genre d’instruction se trouvera joint encore l’application du style antique aux meubles et autres objets de décoration, par une suite d’études composées pour des Cheminées, Vases, Cippes, Lampes, Trépieds, Candelabres, etc. etc. avec ce caractère et cette originalité qui décèlent le génie riche et fécond du célèbre Piranesi.

Les Temples de Pestum, les Ruines d’Hercolanum et de Pompeia, dessinés avec soin et dans le plus grand détail, font partie de cette collection où l’on a conservé avec soin la restauration des anciens monumens qui couvraient *le Champ de Mars, le Capitole et le Forum Romanum* ; ouvrages auxquels la critique n’a pu reprocher que trop de magnificence et de grandeur²⁸³.

A leggere bene questo passaggio, che riassume in poche righe la quasi totalità della produzione piranesiana, ci si rende conto di come la “nuova forma” sia in realtà tale solo nel nome: così la *Prima Parte di Architetture e Prospettive* e le *Antichità Romane* sono trasformate in un “Corso completo d’architettura”, la serie *Vasi candelabri* diventa un compendio di arte decorativa antica²⁸⁴.

Ma, perché il “Corso” fosse veramente completo, le antichità di Roma, Paestum, Ercolano e Pompei non bastavano. Occorreva aggiungervi anche quelle della Francia:

Une addition qui ne peut manquer d’inspirer le plus grand intérêt, parce qu’elle fait une suite naturelle aux Antiquités Romaines, est la réunion à tant de chef-d’œuvres des Antiquités de la France, extraite des porte-feuilles du cit. Clerisseau. La première partie des Monumens de Nimes, que cet artiste célèbre a publiée, n’avait pu recevoir encore son complément, et l’on espère que ce retard tournera au profit de l’ouvrage par l’effet piquant que le genre de gravure ajoutera à l’exactitude et au fini de ces dessins précieux.

²⁸³ *Calcographie de Piranesi. Prospectus...cit.*, 1800, p. 2.

²⁸⁴ Per il catalogo Piranesi vedi *supra* par. 1.2.

La suite de ces antiquités, qui comprend celles d'Orange, d'Arles, d'Autun, etc. etc. y sera successivement réunie avec son texte explicatif. Le Français que leur zèle conduit en Egypte en Grèce, en Italie, pour y découvrir les monumens de l'antiquité, jouiront donc aussi de leurs propres richesses en ce genre²⁸⁵.

Si faceva perciò appello a Charles-Louis Clérisseau, che nel suo lungo soggiorno in Italia, durato circa vent'anni (dal 1749 al 1767), aveva stretto quei profondi rapporti, professionali e d'amicizia, con Giovanni Battista Piranesi, così ben testimoniati da Legrand nella sua *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi*²⁸⁶. Come riportato dal *Prospectus*, il primo volume delle *Antiquités de la France* dell'architetto francese, dedicato ai *Monumens de Nîmes*, era effettivamente uscito nel 1778²⁸⁷, così come era previsto un secondo volume “qui comprend celles d'Orange, d'Arles, d'Autun, etc.”, che quindi i Piranesi volevano cogliere l'occasione di pubblicare.

Ancora, per testimoniare la propria riconoscenza nei confronti del governo, i cui favori vengono di seguito esplicitamente elencati, ci si proponeva di aggiungere al catalogo Piranesi anche le riproduzioni delle opere che in quegli stessi anni andavano arricchendo i musei francesi:

Les innombrables chef-d'œuvres que renferment les Musées français, tant en sculpture qu'en peinture des différentes écoles, faisant suite à l'Ecole Italienne, pourraient encore se joindre à tant de travaux, et c'est par leur publication que nous croyons pouvoir témoigner au Gouvernement Français notre reconnaissance pour la générosité avec laquelle il est venu au secours de notre établissement, soit en nous facilitant le transport de nos cuivres, soit en nous procurant, à notre arrivée à Paris, un local rue de l'Université, au Dépôt des Machines, confiées à la surveillance du citoyen Molard. Ces bienfaits nous imposent l'obligation de rien négliger pour rendre notre collection digne de notre nouveau séjour²⁸⁸.

²⁸⁵ *Calcographie de Piranesi. Prospectus...cit.*, 1800, pp. 2-3.

²⁸⁶ Vedi cap. 1, e, in particolare, per informazioni bibliografiche su Charles-Louis Clérisseau, n. 28.

²⁸⁷ C.-L. Clérisseau, *Antiquités de la France*, impr. de P.-D. Pierres, Paris 1778. L'opera fu successivamente ripubblicata con un “texte historique et descriptif par J.-G. Legrand”, impr. de P. Didot l'aîné, Paris an XII-1804. Diversamente da quanto auspicato anche dai Piranesi, a questo primo volume, dedicato ai *Monumens de Nîmes*, non sarebbe mai seguito il secondo.

²⁸⁸ *Calcographie de Piranesi. Prospectus...cit.*, 1800, p. 3. Per la protezione offerta ai Piranesi da parte del governo francese, nonché sul ruolo di Molard (amministratore degli Arts et métiers), citato in questo passaggio, si rimanda al par. 2.1.

Si passano quindi ad illustrare caratteristiche, composizione e autori di quella spiegazione teorica che, come sopra anticipato, doveva accompagnare le tavole del “Corso”:

Un Savant distingué par ses profondes connaissances dans l'antiquité et les arts veut bien se charger de revoir le texte Italien, d'en retrancher qui est superflu, et d'y joindre des notes d'érudition, de le faire participer enfin aux découvertes nouvellement faites de cette matière.

La traduction française en sera faite par un écrivain qui possède également la connaissance de l'art, et dont les travaux actuels ont tant de rapports avec les nôtres ; ce qui doit ajouter à l'intérêt de l'ouvrage, toutes les nations étant accoutumées depuis longtemps à regarder la langue Française comme la plus vaste dépôt des connaissances humaines²⁸⁹.

A proposito della traduzione francese, viene espressamente svelata, in una nota al testo, l'identità di colui che se ne sarebbe occupato: “Le cit. J. G. Legrand, Architecte des travaux publics etc. qui doit mettre incessamment au jour l'Histoire générale de l'Architecture”²⁹⁰. Si tratta di quello stesso Jacques-Guillaume Legrand, autore della già citata *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi*²⁹¹, di cui viene qui sottolineato il contemporaneo lavoro per la composizione della “Storia generale dell'architettura”, in collaborazione con Durand²⁹².

Al contrario, nessun nome viene fatto per il “Savant” incaricato della revisione del testo italiano. Se già G. Erouart e M. Mosser, nell'unica citazione che sia stata fatta del *Prospectus* dei fratelli Piranesi, supponevano che tale figura potesse

²⁸⁹ *Calcographie de Piranesi. Prospectus...cit.*, 1800, p. 3.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 3, n.1.

²⁹¹ Vedi cap. 1. L'architetto Jacques-Guillaume Legrand (1743-1807) risulta quindi coinvolto almeno in due progetti di collaborazione con i fratelli Piranesi, entrambi riferibili ai primi anni del loro soggiorno parigino, ed entrambi rimasti incompiuti: così come la *Notice* non venne mai pubblicata, allo stesso modo il “Corso completo d'architettura” immaginato nel *Prospectus* dell'anno VIII non si sarebbe realizzato che in parte, rimanendo, ad ogni modo, senza testo. Sulla figura di Legrand non esiste, ad oggi, alcuno studio che ne analizzi la produzione architettonica, come quella teorica. Troviamo qualche cenno in W. Szambien, *Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire...*, cit., 1989, ma lo stesso Szambien, nella Premessa all'edizione italiana del suo *Il museo di architettura...*, cit., 1996, lamentava l'assenza di ricerche dedicate all'architetto francese.

²⁹² Sulla collaborazione tra Legrand e Durand cfr. W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). De l'imitation à la norme*, Picard, Paris 1984, trad. it. *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). Il metodo e la norma nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1986, in particolare cap. 11, *L'instaurazione della tipologia architettonica*, pp. 143-160.

essere plausibilmente identificata in Ennio Quirino Visconti²⁹³, ho potuto trovare una solida conferma alla loro ipotesi grazie al confronto con un'altra fonte coeva. Nella «Décade» del 10 Floréal an VIII (30 aprile 1800), infatti, veniva pubblicato un articolo, nella sezione “Beaux-arts – Gravure”, dal titolo *Calcographie de Piranesi*, quasi del tutto identico al *Prospectus*²⁹⁴. Vi sono però alcune interessanti differenze. La prima è proprio la nota posta subito dopo la sopra citata frase “Un Savant distingué par ses profondes connaissances dans l'antiquité et les arts”, in cui è rivelata l'identità di tale figura: “Le célèbre Visconti”²⁹⁵. Per inciso si può anche osservare come Legrand sia definito nell'articolo non “un écrivain qui possède également la connaissance de l'art”, come nel *Prospectus*, ma “un artiste, homme-de-lettres”: con una significativa inversione delle due competenze²⁹⁶.

Il *Prospectus* prosegue quindi con il desiderio espresso dall'editore che anche gli artisti francesi vogliano unirsi a lui nella nuova impresa:

Enfin l'éditeur ose espérer que les Artistes Français, si distingués par leurs talens et leur urbanité, voudront bien se réunir à lui pour l'aider de leurs lumières, et lui procurer les secours en tout genre qu'il ose attendre de leur zèle et de leur savoir. Il s'estimera heureux s'il peut de son côté répondre à cette bienveillance en multipliant, par la gravure, les études et les productions de génie qui enrichissent leurs porte-feuilles²⁹⁷.

Il singolare adoperato in tale passaggio e il fatto che nell'intero documento, ad esclusione del primo periodo, sia unicamente Francesco ad essere menzionato, ci suggeriscono come sia soprattutto quest'ultimo che dobbiamo scorgere dietro la nostra fonte.

In nota viene chiarito chi siano gli artisti francesi cui si fa particolare appello e per quali opere. Così, accanto al già citato Clérisseau con le sue *Antiquités de la France*, trovano posto Léon Dufourny e Louis-François Cassas per la Sicilia:

²⁹³ G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la “Notice historique”...*, cit., 1978, p. 217. Per la figura di Ennio Quirino Visconti, la collaborazione e il comune coinvolgimento con Francesco e Pietro Piranesi nelle vicende della Repubblica romana vedi *supra* cap. 1, per il sostegno da lui offerto ai due fratelli al momento del loro arrivo a Parigi vedi *supra* par. 2.1.

²⁹⁴ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 25, n. 22, 10 floréal an VIII (29 aprile 1800), pp. 225-229.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 227, n. 1.

²⁹⁶ *Ibid.* Nell'articolo pubblicato sulla «Décade» il nome e la presentazione di Legrand vengono fatti nel corpo del testo e non in nota, come nel *Prospectus*.

²⁹⁷ *Calcographie de Piranesi. Prospectus...*cit., 1800, p. 3.

L'éditeur n'ignore point quelles immenses ressources il trouverait dans ceux du cit. Léon Dufourny, Architecte, membre de l'Institut national, pour mettre au jour les Antiquités de la Sicile. Le cit. Dufourny ne s'est pas contenté de les dessiner avec la plus grande exactitude, il les a décrites avec autant de précision que de discernement. Les Vues du même pays pittoresquement et savamment dessinées par le cit. Cassas, avant les voyages de Syrie, Phénicie, Palestine, Istrie et Dalmatie qu'il publie en ce moment, pourraient former un riche supplément à ces collections, et augmenter de plus en plus le domaine des Arts et de l'Antiquité²⁹⁸.

Poiché, si conclude,

C'est au tems et à nos efforts constans à réaliser par une telle réunion, ce qu'on pourrait nommer à juste titre l'Encyclopédie de l'Architecture²⁹⁹.

Altri due nomi illustri si aggiungono quindi all'ambizioso progetto di Francesco. Forte della preziosa eredità paterna e protetto dal governo francese, egli cercò, fin dal suo arrivo nella capitale francese, di cogliere le occasioni che gli venivano offerte da un simile contesto culturale. La tendenza allora in atto volgeva verso una nuova maniera di intendere la storia dell'architettura, il cui manifesto sarebbe stato il *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes remarquables par leur beauté*, pubblicato da J.-N.-L. Durand – non a caso associatosi ai fratelli Piranesi fin dal loro arrivo a Parigi – in quello stesso anno VIII³⁰⁰, e per cui il più volte citato J.-G. Legrand avrebbe composto il suo *Essai sur l'Histoire générale de l'architecture*. L'intento era insieme classificatorio e comparativo, ma si mirava anche ad estendere e a rendere accessibile un simile

²⁹⁸ *Ivi*, n. 2, pp. 3-4.

²⁹⁹ *Ivi*, n. 2, p. 4.

³⁰⁰ È in rapporto al ruolo di docente rivestito da Durand a partire da quando, nel 1796, subentrò a Baltard come professore di architettura all'École Polytechnique, che vanno inquadrati i suoi due più importanti scritti teorici: il sopra citato *Recueil*, un manuale storico comparativo pubblicato tra il 1799 e il 1801 che tratta delle diverse tipologie di edifici, e, due anni più tardi, il *Précis des leçons d'architecture*, che riassume il suo insegnamento – opera che sarà poi completata nel 1805 con un secondo tomo. Questo stesso periodo vede Durand lanciarsi nel mondo degli affari, approfittando di una congiuntura particolarmente favorevole. Szambien parla a tal proposito di un vero e proprio “boom” edilizio, cui non è estranea la moltiplicazione dei libri d'architettura e la nascita di innumerevoli riviste dedicate a questa disciplina. È in un simile contesto che Durand decise di investire nell'impresa dei fratelli Piranesi, dedicandosi parallelamente alla realizzazione di immobili sia in città che in campagna, cfr. W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand...cit.*, 1986.

bagaglio di conoscenze a un più vasto pubblico e, ancora, a farne una solida base pedagogica per i futuri artisti e architetti.

Il *Prospectus* ci dimostra chiaramente come Francesco abbia saputo cogliere tale tendenza e ben inserirsi nel nuovo clima culturale, richiamando intorno a sé alcune delle figure che vi giocarono un ruolo determinante.

Ciononostante, come si vedrà in seguito, il suo ambizioso progetto si sarebbe realizzato solo in parte. Anche in merito alle varie collaborazioni auspiccate, solamente per alcune di esse abbiamo un riscontro documentario circa una loro effettiva attuazione. Si è già trattato del caso di Ennio Quirino Visconti, che con i Piranesi aveva collaborato fin da Roma, condividendone inoltre ideali rivoluzionari e sostenendoli nell'esilio in Francia, dove non mancarono altre occasioni di contatto. Così come di Jacques-Guillaume Legrand, che pure risulta coinvolto su più fronti nell'impresa artistica e commerciale dei fratelli Piranesi. Legrand era il genero di Clérisseau, ma nonostante la parentela tra i due architetti e il forte legame che aveva unito quest'ultimo a Giovanni Battista Piranesi nel corso del suo lungo soggiorno romano, non abbiamo altre tracce di una successiva collaborazione con i figli dell'incisore a Parigi: come si è anticipato, il previsto secondo volume delle *Antiquités de la France* non sarebbe mai stato pubblicato. Allo stesso modo, nel corso delle ricerche non sono emerse ulteriori prove di contatti con l'architetto Léon Dufourny, sebbene non si escluda che da un esame più approfondito di questa figura – uno dei protagonisti della scena artistica contemporanea, cui tuttavia finora non è stato ancora dedicato un adeguato studio critico – non possano rintracciarsi informazioni relative a suoi rapporti con i fratelli Piranesi³⁰¹. Al contrario, l'ultimo degli artisti citati nel *Prospectus*, Louis-François Cassas, risulta uno dei personaggi più vicini ai figli del celebre incisore dal loro arrivo a Parigi fino agli ultimi atti della loro impresa: nei cataloghi di vendita dei *Dessins coloriés* è suo il nome più frequente, sue alcune delle opere maggiormente stimate; e, ancora, nella rivista pubblicata dai Piranesi, l'«Athenaeum» (1806-1807), sono sue molte delle incisioni poste a complemento degli articoli³⁰².

³⁰¹ Per tale questione si rimanda all'*Introduzione*.

³⁰² Vedi *infra* par. 3.2.

Il *Prospectus*, una volta illustrati progetti e collaborazioni auspicate dai suoi autori, si conclude con l'annuncio che la produzione sarebbe iniziata con la pubblicazione di fascicoli, composti da sei tavole ciascuno, di alcune serie della Calcografia – le *Vedute di Roma*, la *Choix des meilleures statues antiques*, i *Vasi candelabri* e la *Schola Italica Picturae* – cui sarebbero presto seguite le altre³⁰³. Si specificano, infine, condizioni di acquisto agevolate per gli artisti³⁰⁴.

Se il documento è datato in calce “An VIII”, è possibile circoscrivere ulteriormente il periodo in cui esso venne pubblicato grazie alle reazioni e ai commenti usciti sulla stampa dell'epoca.

Già sul «Journal des Arts» del 30 nivôse an VIII (20 gennaio 1800) troviamo una notizia che riflette gli ambiziosi progetti che erano alla base del *Prospectus*, e di cui, verosimilmente, i principali circoli culturali della capitale francese dovevano essere venuti a conoscenza:

On assure que les frères *Piranesi* se disposent à former un établissement calcographique (sic), et que pour continuer l'ouvrage immense de leur père, ils vont faire graver les Monumens antiques et modernes que la France possède. Cette importante opération occuperait une foule de bons Graveurs qui n'attendent que de l'ouvrage pour prouver aux étrangers que la France, la première des Nations dans l'Art de la Peinture et de la Sculpture, l'est encore dans celui de la Gravure³⁰⁵.

Possiamo quindi supporre che il *Prospectus* sia stato diffuso solo poco tempo dopo, poiché sulle pagine della stessa rivista, il 30 ventôse an VIII (21 marzo 1800), tale documento veniva esplicitamente menzionato e commentato, con riferimenti a precisi passaggi del testo:

³⁰³ “Comme il faut un certain tems pour tirer les épreuves avec soin, le public est averti qu'on commencera par former des livraisons de six planches chacune, qui paraîtront à commencer du 12 Germinal prochain, et qui continueront tous les dix jours dans l'ordre suivant, | Savoir : | 1°. Les Vues de Rome, par livraison de six, au prix de 11 fr. ; 2°. Les Statues antiques, idem, au prix de 22 fr. ; 3°. Les Vases et Candelabres en pareil nombre, au prix de 11 fr. ; 4°. Les Estampes des Tableaux de l'Ecole Italienne, au même nombre, au prix de 18 fr. | Lorsque le tirage de ces quatre suites sera complet, le public sera averti de celles qui leur succéderont” (*Calcographie de Piranesi. Prospectus...cit.*, 1800, p. 4).

³⁰⁴ “Pour faciliter aux Artistes l'acquisition de ces volumes, les éditeurs leur détailleront le planches ; ce qui procurera les moyens de compléter des suites imparfaites. | Lorsqu'on prendra une suite complete, on fera une remise à l'acquéreur. | Cette remise sera plus considérable lorsqu'on prendra l'ouvrage entier ; et ceux qui se feront inscrire pour plusieurs suites avant la fin de l'an 8, jouiront du bénéfice de cette remise” (*Ibid.*)

³⁰⁵ «Journal des Arts», n. 36, 30 nivôse an VIII (20 gennaio 1800), p. 11.

Déjà cet établissement est annoncé dans un prospectus, sous le titre de Calcographie de Piranesi, et l'on voit avec plaisir que plusieurs Artistes français avantageusement connus, se réunissent à eux pour ajouter par leur travaux à l'intérêt de leur collection déjà si célèbre à Rome, que le Pape en faisait présent d'un exemplaire à tous les Souverains qui voyageaient dans ses Etats.

Elle était dans ces derniers tems composée de vingt-trois volumes [...] et lorsqu'elle aura reçu le complément que les Auteurs se proposent d'y ajouter à Paris, ce sera véritablement, comme ils le disent dans leur prospectus, l'*Encyclopédie de l'architecture*³⁰⁶.

Ritroviamo simili commenti e conclusioni nel già citato articolo della «Décade», di poco successivo, in cui si aggiunge, inoltre, un interessante dettaglio inedito, ovvero che “Le Ministre de l'Intérieur ne s'est pas borné aux encouragemens [...]; il y a joint celui d'une souscription”³⁰⁷. Il Ministro dell'interno, carica allora ricoperta da Luciano Bonaparte³⁰⁸, sottoscrisse per quindici esemplari della raccolta di stampe che i Piranesi proponevano di pubblicare non appena riavviata la produzione, secondo quanto dichiarato nel loro *Prospectus*. In conclusione all'articolo veniva quindi riportata la trascrizione di una lettera indirizzata ai figli del celebre incisore dallo stesso Luciano Bonaparte, che vi affermava:

[...] Je saisis avec empressement cette occasion d'encourager les artistes recommandables, qui, non contents d'adopter la France pour leur patrie, ont formé le projet de contribuer à sa gloire, en propageant par la gravure la connaissance de ses plus beaux monumens³⁰⁹.

Infine, il fatto che tale documento fosse pubblicato esclusivamente sulla «Décade», conferma quanto si è già sottolineato a proposito dei rapporti tra i fratelli Piranesi e la rivista, nonché tra i redattori della medesima rivista e gli organi di potere³¹⁰.

³⁰⁶ «Journal des Arts», n. 48, 30 ventôse an VIII (21 marzo 1800), pp. 5-6.

³⁰⁷ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 25, n. 22...cit., p. 227.

³⁰⁸ Per il sostegno offerto ai Piranesi da parte di Luciano Bonaparte vedi *supra* par. 2.1.

³⁰⁹ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 25, n. 22...cit., p. 228.

³¹⁰ Vedi *supra* par. 2.1.

3. La Calcografia Piranesi a Parigi: un'impresa culturale e commerciale

Così come auspicato sulle pagine del *Prospectus*, la produzione della Calcografia Piranesi riprese non appena Francesco e Pietro si trasferirono nella sede concessa loro dal governo francese. Nella raccolta *Publications et notes sur les Piranesi*, conservata presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale de France a Parigi, quello stesso documento è infatti tuttora seguito da tre cataloghi, pressoché identici, tutti intestati *Calcographie des Piranesi frères. Œuvres de Jean-Baptiste et de François*, recanti il riferimento al nuovo domicilio al “Dépôt des machines” in rue de l’Université n. 296, e la medesima data: “An VIII”¹. Venivano così presentati al pubblico francese i ventitre volumi che componevano allora il catalogo della Calcografia, e i cui rami i figli del celebre incisore erano riusciti, anche e soprattutto grazie al cospicuo aiuto ricevuto, a portar via da Roma. Quanto al contenuto, tali documenti si pongono evidentemente in linea di continuità con quelli pubblicati dallo stesso Francesco Piranesi nella capitale pontificia alla fine del XVIII secolo, e di conseguenza con l’opera paterna. La prima vera, significativa variante sarebbe sopraggiunta solo a distanza di anni, con il completamento, tra il 1804 e il 1807, dei tre tomi delle *Antiquités de la Grande-Grèce*, eseguite sui disegni di Giovanni Battista².

Ben presto, invece, i due fratelli romani si dedicarono a nuovi progetti, in cui è possibile scorgere un costante tentativo di adeguare i mezzi offerti dall’incisione alle nuove esigenze di mercato. Assistiamo così al passaggio dalla rappresentazione di soggetti spettacolari alla produzione dei *Dessins coloriés*, fino ad arrivare all’ultima impresa, la manifattura di vasi e ornamenti di architettura in

¹ La già citata raccolta *Publications et notes sur les Piranesi, 1794-1840*, conservata presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale de France a Parigi (Yd.221.a.4°), non ha una numerazione complessiva. I cataloghi qui menzionati si compongono di 19 pagine a stampa; la data, “An VIII”, è posta in conclusione a ciascun documento.

² Vedi *infra* cap. 4.

terracotta a Mortefontaine. Contemporaneamente, sempre grazie al sostegno del governo francese, i Piranesi aprirono un'Accademia di Belle Arti. Una serie di iniziative, queste, ampiamente pubblicizzate dagli stessi fratelli romani e spesso ben accolte da una parte della stampa coeva. Tuttavia, come si vedrà, non mancarono critiche, anche severe, di simili progetti e delle loro successive realizzazioni, cui venne in molti casi rimproverato di perseguire fini prettamente commerciali.

3.1 “Académie des Beaux-Arts” o “Accademia d’industria”?

Il progetto alla base del *Prospectus* dell'anno VIII, come si è visto, era caratterizzato anche da una precisa volontà didattica. Quest'ultima, se da un lato rifletteva le più avanzate idee contemporanee, dall'altro doveva esser ispirata in particolare dalle teorie e dall'attività di J.-N.-L. Durand, associatosi ai fratelli Piranesi fin dal loro arrivo a Parigi, e di J.-G. Legrand, collaboratore sia di Durand che degli stessi Piranesi. I figli del celebre incisore riuscirono non solo a cogliere, ma anche a concretizzare simile tendenza pedagogica, due anni dopo la pubblicazione del loro *Prospectus*, grazie all'istituzione di un'Accademia di Belle Arti. L'Accademia venne aperta tra la fine del 1801 e i primi mesi del 1802 presso la seconda sede concessa a Francesco e Pietro Piranesi dal governo francese: l'antico Collège de Navarre, situato in rue de la Montagne Sainte Geneviève (fig. 8)³.

Fondato all'inizio del XIV secolo, esso fu uno dei più prestigiosi collegi che caratterizzarono il Quartiere Latino, da secoli divenuto il centro di un'intensa

³ Non sappiamo esattamente quando i fratelli Piranesi si trasferirono dai locali di rue de l'Université alla seconda sede concessa loro dal governo. Certo è che la scelta stessa dell'antico Collège de Navarre fu fatta in base alla sua destinazione d'uso – sul Collège de Navarre cfr. *La montagne Sainte-Geneviève. Deux mille ans d'art et d'histoire*, catalogo della mostra (Paris 1981), a cura del Comité des fêtes de la Mairie annexe du 5ème arrondissement, Musée Carnavalet, Paris 1981, pp. 208-209, cat. 435-436. Come si vedrà, un annuncio dell'apertura dell'Accademia di Belle Arti da parte dei Piranesi sembra esser stato fatto nel corso del 1802. Tuttavia un documento relativo a Pietro Cardelli ne certifica l'iscrizione presso la medesima istituzione il 19 ottobre 1801, costituendo pertanto anche un termine *ante quem* rispetto alla concessione dei locali dell'antico istituto ai figli del celebre incisore (vedi *infra* par. 3.3.1, n. 6).

attività culturale, nonché dell'insegnamento nella capitale francese⁴. La lunga tradizione del Collège de Navarre venne interrotta, come in molti altri casi, dalla Rivoluzione francese, che ne sospese l'insegnamento. Si rese così disponibile un complesso che già da secoli veniva considerato “le mieux situé et le plus spacieux”⁵ tra i numerosi istituti destinati all'educazione che affollavano tale quartiere. Lo stesso luogo in cui sorgeva, la Montagne Sainte Geneviève, nelle testimonianze dell'epoca, sembrava quasi essere destinato a una simile funzione: “la science et l'étude se choisirent pour domicile les pentes abruptes de la montagne Sainte-Geneviève”⁶. Alla metà del XIX secolo, il barone Ferdinand de Guilhermy fu uno degli ultimi storici a recarsi sul posto al fine di ricostruire una topografia dell'insegnamento nel Quartiere Latino; nel suo *Itinéraire archéologique de Paris* (1855), egli notava che “la montagne Sainte-Geneviève était couverte de collèges. Dans certaines rues, ces établissements se succédaient sans intervalles”⁷.

È dunque in questo contesto che s'inserirono i Piranesi. Vi rimasero tuttavia solo fino al 1805, quando, proprio per le caratteristiche e le qualità appena illustrate, il Collège de Navarre fu scelto da Napoleone in persona come sede dell'Ecole Polytechnique⁸.

Come molte delle attività intraprese in Francia dai due fratelli romani, la storia dell'Accademia di Belle Arti fondata dai Piranesi è quasi del tutto sconosciuta alla critica⁹. L'indagine che ho avuto modo di condurre su differenti tipologie documentarie, tutte risalenti all'inizio del XIX secolo – dai periodici alla

⁴ Cfr. *Ivi*, *L'enseignement sur la Montagne Sainte-Geneviève des origines à la Révolution*, pp. 190-194, con relativa bibliografia.

⁵ M. B. [Germain Brice], *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, N. Legras, Paris 1684, t. II, p. 271.

⁶ F. de Guilhermy, *Itinéraire archéologique de Paris*, Bance, Paris 1855, p. 328.

⁷ *Ivi*, p. 331.

⁸ Fu allora, a causa degli interventi necessari all'istituzione dell'Ecole Polytechnique, che gli edifici che componevano l'antico complesso del Collège de Navarre vennero in gran parte demoliti o radicalmente modificati, all'esterno come nelle divisioni interne. Cfr. H. Tarry, *L'Ecole Polytechnique: son installation au Collège de Navarre*, in « Bulletin de la Montagne Sainte-Geneviève et ses abords », vol. I, 1895-1896, pp. 150-160.

⁹ Ne troviamo appena un accenno in Focillon (H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi ...*, cit., 2001, p. 151); qualche notizia in più nello studio di G. Erouart e M. Mosser dedicato alla biografia di Giovanni Battista Piranesi scritta da Legrand, in cui le informazioni sull'Accademia erano tratte da un libello polemico uscito nel 1802 (G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique" ...*, cit., 1978, pp. 218-219).

letteratura di viaggio, dai pamphlet alle descrizioni della città di Parigi –, ha invece consentito di delineare un quadro più preciso di quest'istituzione: delle sue funzioni come delle sue finalità, delle personalità che ne permisero l'apertura, fino ai suoi più stretti collaboratori.

Tra le fonti che ho potuto rintracciare, quella che, in ordine di tempo, si sofferma per prima su tale Accademia, fornendo al contempo numerose e inedite informazioni, è opera di Francis William Blagdon (1778-1819), scrittore e giornalista inglese¹⁰. Nel 1803 egli pubblicò a Londra un diario di viaggio, relativo al suo soggiorno nella capitale francese, compiuto nei due anni precedenti, sotto forma di una raccolta di lettere, ciascuna destinata ad approfondire uno specifico argomento¹¹. La lettera LXXXII, datata “Paris, March 19, 1802”, è dedicata interamente alla descrizione dell'Accademia di Belle Arti dei Piranesi¹².

Nelle righe introduttive l'autore espone le ragioni che lo hanno portato ad occuparsi di tale istituzione, per cui manifesta immediatamente la propria ammirazione:

As the period of my stay here is drawing rapidly towards a conclusion, I find much less leisure for writing; otherwise I should, in my last letter, have made you acquainted with an establishment not irrelevant to the leading subject of it, and which, when completed, cannot fail to attract general notice and admiration¹³.

In questo primo passaggio Blagdon ci fornisce un dettaglio fondamentale per inquadrare la propria testimonianza. Il giornalista inglese dichiara infatti di accingersi a narrare di un'istituzione, degna sì di lode, ma ancora in fase di avviamento: non in piena attività (poiché egli scrive “when completed”), eppure

¹⁰ Francis William Blagdon (1778-1819) scrisse, oltre all'opera qui presa in esame, numerosi altri testi, soprattutto libri di storia e diari di viaggio; come giornalista, collaborò inoltre con il «Morning Post». Nonostante quest'intensa attività, Blagdon morì nell'anonimato e nella miseria nel 1819. Cfr. *Oxford Dictionary of National Biography*, a cura di H. C. G. Matthew and Brian Harrison, vol. VI, Oxford university press, Oxford 2004, s.v. *Blagdon, Francis William*, p. 67.

¹¹ F. W. Blagdon, *Paris as it was and as it is, or a Sketch of the French capital illustrative of the effects of the Revolution, with respect to sciences, literature, arts, religion, education, manners and amusements, comprising also a correct account of the most remarkable national establishments and public buildings, in a series of letters written by an English traveller during the years 1801-2 to a friend in London*, 2 voll., C. A. Baldwin, London 1803.

¹² F. W. Blagdon, *Paris as it was and as it is ...cit.*, 1803, vol. II, Letter LXXXII, pp. 515-521.

¹³ *Ivi*, p. 515.

tale da permettergli di fornire una descrizione assai dettagliata, che, come si vedrà, sembra essere basata su una visita in prima persona e sull'osservazione diretta dei locali.

La nostra fonte procede subito a presentare i promotori dell'istituto, sottolineando la protezione accordata loro dal governo francese:

Every one has heard of the Piranesi. In the year 1800, Pietro and Francesco, the surviving sons of the celebrated Giovanni-Battista, transported to France their immense collection of drawings, with all their plates and engravings. They were welcomed, protected, and encouraged by the French government. Anxious to give to these ingenious artists every facility for the success of an undertaking that they had conceived, it has granted to them the spacious and handsome premises of the *ci-devant* *Collège de Navarre*, in the *Rue de la Montagne St. Genevieve*, which the Piranesi will shortly open as an Academy of Fine Arts¹⁴.

Relativamente al Collège de Navarre, Blagdon si esprime in termini assai simili alle fonti sopra riportate: “that ancient college is extremely well calculated for such a destination, from the extent of its buildings, its remoteness from noise, and the airiness of its situation”¹⁵. Mentre, per quanto riguarda il sostegno offerto ai Piranesi da parte del governo francese, l'inglese sembra dividerne appieno la scelta: “by this liberal conduct to the Piranesi, the French government has shewn the warm interest it takes in the progress of those arts”¹⁶.

Conclusa la premessa, Blagdon passa a descrivere modalità e funzionamento dell'Accademia, a partire dalle condizioni di ammissione. Si trattava di una scuola ad accesso gratuito, capace di accogliere trecento allievi, di differenti nazionalità:

Three hundred artists of different nations, some of whom are known by master-pieces, while others announce the genius necessary for producing them, are to be distributed in the seven classes of this academy, which include the fine arts of every description. Each artist being at liberty to follow the branch to which he is most partial, it may easily be conceived how noble an emulation will be roused by such an assemblage of talents. Several are now employed here in the workshops of Painting, Sculpture, Mosaic, and Engraving. Let us see in what manner¹⁷.

¹⁴ *Ivi*, pp. 515-516. Corsivo nel testo.

¹⁵ *Ivi*, p. 516.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, pp. 516-517.

Inizia quindi una narrazione che, secondo un percorso ascensionale, dal pianterreno ci conduce fino al belvedere che coronava l'edificio, passando per ogni stanza, descrivendo le specialità cui ciascuna di esse era destinata, gli oggetti che vi erano stipati, gli uomini che vi lavoravano. Il racconto di Blagdon, se da un lato è confermato nelle sue linee generali dalle altre fonti coeve relative all'Accademia, dall'altro, però, non trova un reale confronto con nessuna di esse: per la presenza di dettagli altrove neanche menzionati e tuttavia del tutto attendibili, quali le opere realizzate e quelle esposte, e, soprattutto, la disposizione stessa dei locali all'interno dell'edificio. Simili considerazioni portano pertanto a supporre che la descrizione del giornalista inglese fosse basata su una visita in prima persona della nuova istituzione e sull'osservazione diretta dei suoi ambienti.

Il percorso parte, dunque, dal pianoterra:

The ground-floor is devoted to Sculpture. Here are made, in plaster and *terra cotta*, models of the finest monuments of Greece and Italy, which are executed in stone of the richest species, such as porphyry, granite, red antique, Parian and Carrara marble. From the hands of the two Cardelli, and other eminent artists, are seen to issue copies of the most magnificent bas-reliefs of ancient Rome, and the most beautiful friezes of Raphael, Michael Angelo, Julio Romano, and other great masters of the Italian school; tripods, obelisks, antique vases, articles of furniture in the Egyptian and Chinese taste, together with objects taken from nature, such as the most curious animals in the national *menagerie*, likewise occupy their talents. All these subjects are executed in different sizes, and form, together or separately, decorations for apartments or tables, particularly pilasters, and *plateaux*, in which the richness of the materials is surpassed by that of the workmanship¹⁸.

In tale passaggio Blagdon illustra insieme, forse a causa di una vicinanza fisica dei laboratori in cui dovevano essere praticate, due classi che nelle altre fonti vengono indicate come separate: quella di scultura e quella di architettura. Al contrario, quest'ultima non viene affatto menzionata dall'inglese. Eppure, le diverse descrizioni rintracciate indicavano nell'esecuzione di "copie dei più bei monumenti antichi e moderni", espressione assai simile a quella da lui stesso adoperata, la principale attività didattica proprio in relazione a simile settore disciplinare. Blagdon aggiunge che tali modelli erano realizzati in gesso e in

¹⁸ *Ivi*, p. 517.

terracotta, e che, sempre al pianoterra – probabilmente negli stessi locali –, si eseguivano inoltre bassorilievi e fregi tratti dalle opere dei più celebri artisti italiani e ogni genere di scultura plastica decorativa.

Nel medesimo brano Blagdon indica negli scalpellini romani fratelli Cardelli i rappresentanti esemplari di quegli artisti che grazie all'Accademia Piranesi poterono completare la loro formazione a Parigi. In realtà, se la nostra fonte, così come le altre testimonianze dell'epoca, fa esplicito riferimento a due fratelli, in base alle ricerche condotte finora è stato possibile poterne identificare solamente uno: Pietro Cardelli (1776-1822)¹⁹.

Ugualmente al piano terra si trovava il laboratorio di mosaico, sotto la direzione del mosaicista romano Francesco Belloni (1772-1863)²⁰. Grazie alla testimonianza di Blagdon apprendiamo dunque che egli condivise i locali del Collège de Navarre con i fratelli Piranesi, prima di stabilire il proprio atelier al Couvent des Cordeliers con il titolo ufficiale di “Manufacture impériale des mosaïques” (1806)²¹.

Il giornalista inglese descrive minuziosamente gli esemplari delle diverse tipologie di opere prodotte esposti in quest'ambiente, soffermandosi in particolare sul loro carattere innovativo, sulla varietà e la ricchezza dei materiali adoperati:

On the same floor is the workshop of Mosaic. It is under the direction of Belloni, who has invented methods, by means of which he has introduced Mosaic into articles of furniture, and for the pavement of rich apartments, at prices far inferior to what might be imagined. The principal articles here exhibited, as specimens, are: 1. Superb marble tables and stands, in which are inserted ornaments and pictures in Mosaic, or incrustated in the Florentine manner; 2. A large pavement, where the beauty and variety of the marbles are relieved by embellished incrustations; 3. Small pictures, in which the painting, in very fine Mosaic, is raised on an even ground of one piece of black marble; 4. Large tables, composed of specimens of fine-grained stones, such as jasper, agate, carnelion, lapis lazuli,

¹⁹ Vedi *infra* par. 4.2.1.

²⁰ Sulla figura di Francesco Belloni e sul ruolo da lui giocato nell'introduzione dell'arte del mosaico a Parigi è in corso di pubblicazione uno studio di Henri Lavagne: H. Lavagne, *Francesco Belloni et la naissance de l'art de la mosaïque à Paris sous la Révolution et l'Empire*, in *L'architecture de l'Empire entre France et Italie*, atti del convegno (Ascona 2006, Roma 2007), a cura di D. Rabreau, L. Tedeschi, Mendrisio Academy Press, in corso di pubblicazione.

²¹ Così come per i Piranesi, la carriera in Francia di Belloni fu resa possibile grazie al sostegno di personalità del mondo politico e culturale che scommisero sul progetto di creare una scuola di mosaico a Parigi, per ragioni artistiche, ma anche commerciali. Sull'argomento, che costituisce pertanto un interessante parallelo con la vicenda dei figli del celebre incisore, cfr. H. Lavagne, *Francesco Belloni...cit.*, in corso di pubblicazione.

&c. and also of valuable marbles, distributed into compartments and after a design imitated from the antique, and enriched with a few incrustated pictures, representing animals and flowers. Besides these, here are to be seen other essays of a kind entirely new. These are marbles, intended for furniture, coloured in an indelible manner. Sometimes the figures and ornaments in them are coloured in the ground; sometimes they are in colour, but raised on a ground of white marble²².

Al primo piano, accanto ai locali dove era conservata l'intera produzione della Calcografia Piranesi, si trovava la classe d'incisione:

On the first story is the workshop for Engraving. Here the artists are employed in engraving the seven hills of Rome, ancient circuses of that celebrated city, plans of the *forum*, obelisks of Rome and Egypt, ruins of Pompeia, drawn on the spot by the late J. B. Piranesi, together with modern subjects, such as the splendid edifices of Paris, the beautiful views of the environs, the national fêtes, and every thing that can deservedly interest artists and persons of taste. On the same story are the plates of the Piranesi calcography, the place where they are printed, and the warehouse where they are deposited. The engravings, now nearly executed, will form upwards of twenty volumes; and those begun will equal that number²³.

Molte delle opere che, secondo il racconto di Blagdon, gli artisti erano allora intenti a realizzare corrispondono alle incisioni elencate nei coevi cataloghi di vendita dei *Dessins coloriés* dei fratelli Piranesi²⁴, confermando di conseguenza i sospetti di coloro che, come si vedrà più avanti, nell'Accademia scorsero non tanto finalità pedagogiche, quanto piuttosto scopi commerciali.

Un'ulteriore riprova in tal senso potrebbe venire dalla constatazione che, a differenza dei casi precedenti, Blagdon non si sofferma nel descrivere le classi di pittura che erano disposte tra secondo, terzo e quarto piano, limitandosi a scrivere: "the second story is occupied by painters in oil-colours; the third, by those in water-colours; the fourth, by draughtsmen in Indian ink and bistre"²⁵. Forse perché tali classi ancora non funzionavano a pieno regime, come dichiarato dalla nostra fonte nell'introdurre l'istituzione. O forse perché, allineandoci alle posizioni dei più maligni, queste classi non corrispondevano a nessun ramo della produzione degli stessi Piranesi.

²² F. W. Blagdon, *Paris as it was and as it is ...cit.*, 1803, vol. II, pp. 517-518.

²³ *Ivi*, pp. 518-519.

²⁴ Vedi *infra* par. 4.3.

²⁵ F. W. Blagdon, *Paris as it was and as it is ...cit.*, 1803, vol. II, p. 519.

Al quinto piano, prosegue Blagdon, si trovavano i locali “for the lodging of the artists, particularly the most skilful among them, who direct the different branches of this establishment”²⁶. Tra questi possiamo annoverare, di sicuro, i fratelli Piranesi e Francesco Belloni, e, assai probabilmente, Pietro Cardelli, l’unico altro artista menzionato dal giornalista inglese e dalle altre fonti contemporanee. Si può qui notare come costoro fossero tutti di origine italiana, ancor più esattamente romana. Considerando che l’Accademia veniva presentata come un’istituzione “nazionale”, possiamo ben comprendere lo stato d’animo che portò i colleghi francesi a dimostrare la loro contrarietà a simile impresa.

Il percorso ascensionale seguito dalla narrazione ci conduce fino al belvedere che coronava l’edificio:

The principal pile of building is crowned by a *Belvedere*, which commands an extensive view of Paris, and seems calculated for promoting the inspirations of genius²⁷.

Qui gli allievi potevano esercitarsi nella copia, “in oil, water-colours, Indian ink and bistre”²⁸, dei soggetti tratti dall’antico e dai grandi maestri, tra cui Raffaello, Michelangelo e Giulio Romano, già sopra citati come modelli da imitare, “models no less happily chosen than carefully executed”²⁹. Con le stesse tecniche si eseguivano inoltre vedute, raffiguranti non solo “the antiquities of Herculaneum”, ma anche “the ruins of Palmyra and Balbeck, those of Greece and Sicily, together with views of Constantinople and of the country in which it is situated”, “rendered with the most exact truth, joined to the most harmonious colouring”. E ancora “views and sites of Egypt, Greece, Italy, France, and all other countries”³⁰.

Se, da un lato, in quest’accostamento di diversi “antichi” non si può non scorgere l’eredità di Giovanni Battista, dall’altro occorre nuovamente notare come i luoghi citati corrispondano perfettamente a quelli cui erano dedicate le incisioni elencate nei coevi cataloghi di vendita dei *Dessins coloriés* dei fratelli Piranesi, in cui l’antica raccolta paterna era stata ampliata alle antichità di altri paesi e alle opere

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, corsivo nel testo.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ivi*, pp. 519-520.

degli artisti che decisero di collaborare con loro – primo tra tutti Cassas, cui si devono la maggior parte delle vedute raffiguranti i luoghi appena citati³¹.

Anche i soggetti scelti, di seguito esposti da Blagdon, si caratterizzavano per la loro varietà: cascate, marine; paesaggi, parchi, giardini e piante, “in a word, decorations formed of an assemblage of every thing most perfect in art and nature”³².

Al primo e al secondo piano erano inoltre state predisposte due sale per esporre le migliori opere prodotte dagli allievi:

On the first and second stories are also two exhibition-rooms, for such pictures and works of sculpture as are finished, where the eye wanders agreeably amidst a crowd of objects of an enlivening or serious nature. Here it is that the amateur, after having seen the artists at work in the classes of this academy, fixes his choice on the kind of production which most takes his fancy³³.

Tuttavia, la vita di tali opere non doveva concludersi all'interno del Collège de Navarre:

These two rooms contain the different articles which are afterwards to be displayed in the two porticos of the *Palais du Tribunal*. Those elegant and spacious porticos, situated in the most central part of Paris, facing the *Rue St. Honore*, have likewise been granted to the Piranesi through the special favour of the government. Not only all the productions of their establishment, but also the principal masterpieces in painting, sculpture, and architecture, produced by artists of all nations, will there be exhibited; so that those porticos will present, as it were, an Encyclopaedia of the Fine Arts³⁴.

Al Palais du Tribunal si trovava, infatti, come confermato da numerose altre testimonianze, l'altro locale concesso ai due fratelli dal governo francese nello stesso periodo e destinato esclusivamente all'esposizione delle opere.

La lettera si conclude con una nota dell'autore in cui viene specificato che “the principal protector of the undertaking of the Piranesi is Joseph Bonaparte” e che “the government daily affords to them encouragement and resources which insure

³¹ Vedi *infra* par. 4.3.

³² F. W. Blagdon, *Paris as it was and as it is ...cit.*, 1803, vol. II, p. 520.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, pp. 520-521, corsivo nel testo. La conclusione di questo passaggio richiama quella del *Prospectus* sopra analizzato (vedi par. 3.3)

the success of their establishment”, aggiungendo, infine, che “to its other advantages are added a library, and a printing-office”³⁵.

Come anticipato, mi è stato possibile rintracciare anche altre fonti che, sebbene non offrano la medesima ricchezza di particolari del racconto di Blagdon, si sono rivelate altrettanto utili a delineare un quadro più preciso di quest’istituzione.

Innanzitutto, solo qualche anno dopo l’opera del giornalista inglese, veniva pubblicato, sempre a Londra, un volume il cui interesse risiede ancor più che nel testo, nelle illustrazioni che lo corredevano, realizzate dal pittore John Claude Nattes (ca.1765-1822)³⁶. All’interno di tale raccolta, la tavola XXX, dal titolo *College de Navarre. Etablissement des Frères Piranesi* (fig. 9), costituisce l’unica raffigurazione finora nota del collegio ai tempi in cui i figli del celebre incisore vi stabilirono la loro Accademia³⁷.

La veduta mostra come gli edifici che componevano il complesso fossero costruiti tutt’intorno alla cappella, fiancheggiata, a sinistra, da una torretta d’angolo a pianta ottagonale, davanti alla quale si elevava una fontana monumentale. Di questo vasto complesso, solo il corpo principale a cinque livelli, presumibilmente lo stesso descritto con tanta cura di particolari da Blagdon, sarebbe stato conservato dall’Ecole Polytechnique³⁸.

Nel testo corrispettivo è assente ogni sorta di commento in merito all’aspetto del Collège, che ci si limita a definire “old”. È invece quanto mai significativo come, anche in tale opera, venga sottolineata la protezione accordata dal governo francese ai Piranesi: “Since the present Emperor has been at the head of affairs, he

³⁵ *Ivi*, p. 521. Per la protezione accordata dal governo francese ai Piranesi vedi *supra* par. 3.1.

³⁶ Su John Claude, o Jean Claude, Nattes (ca.1765-1822), dotato e sensibile esponente della prima generazione di acquerellisti, nonché membro fondatore della Watercolour Society, cfr. A. Flood, *Jean Claude Nattes in London*, in «London topographical record», vol. XXX, 2010, pp. 95-114, con indicazioni bibliografiche.

³⁷ J. C. Nattes, *Versailles, Paris, and Saint Denis; or a series of views from drawings made on the spot*, by J. C. Nattes, illustrative of the capital of France, and the surrounding places. With an historical and descriptive account, W. Miller, London s.d. [1809], tav. XXX. In alcuni cataloghi l’opera viene datata al 1809, ma si può plausibilmente sostenere che almeno la nostra tavola, proprio per il riferimento ai fratelli Piranesi, non sia stata eseguita oltre il 1805, quando il complesso divenne sede dell’Ecole Polytechnique. La tavola è stata precedentemente pubblicata in *La montagne Sainte-Geneviève...cit.*, 1981, p. 209, cat. n. 435.

³⁸ Anche la cappella sarebbe stata demolita alla metà del secolo, nel 1845: cfr. H. Tarry, *Le Collège de Navarre. Anciens batiments et chapelle*, in «Bulletin de la Montagne Sainte-Geneviève et ses abords», vol. I, 1895-1896, pp. 139-149.

has given the buildings on the right of the sons of the celebrated Piranesi”³⁹ – dove il riferimento alla nuova carica assunta da Napoleone è da attribuire alla data più tarda dell’opera di J. C. Nattes rispetto alle fonti sin qui menzionate.

È invece del 29 giugno 1802, quindi di tre mesi posteriore alla lettera di Blagdon, il primo riferimento all’Accademia Piranesi apparso sulla stampa francese che ho avuto modo di reperire. E, come per molte altre iniziative dei due fratelli romani, la prima rivista a darne notizia fu la «*Décade philosophique, littéraire et politique*», con un articolo dal titolo *Académie des Beaux-Arts, établie au Collège de Navarre, par les frères Piranesi*⁴⁰.

Subito dopo la consueta premessa relativa al sostegno offerto dal governo francese ai figli del celebre incisore,

Le Gouvernement français ayant reconnu l’utilité de l’établissement des frères Piranesi, et voulant donner à ces deux artistes, toutes les facilités nécessaires pour le développement et pour le succès d’une entreprise qu’il a jugée propre à faire fleurir le commerce et les beaux-arts en France, leur a accordé le vaste et bel emplacement connu sous le nom de collège de Navarre⁴¹,

la «*Décade*» annunciava ai propri lettori che “les frères Piranesi ont établi dans ce nouveau local une *Académie des Beaux-Arts* qui est déjà en pleine activité”⁴². Dal mese di marzo, cui si riferisce la lettera di Blagdon, a quello di giugno, la situazione sembra quindi essere cambiata: si passa da un’istituzione non ancora ultimata, ad una in piena attività.

Diversamente dal racconto del giornalista inglese, nell’articolo della «*Décade*» non ritroviamo la stessa attenzione alla descrizione dei locali in cui erano distribuite le diverse specializzazioni della scuola. Nella rivista la narrazione si concentra piuttosto sulle sette classi in cui si suddivideva l’insegnamento dell’Accademia, e che vengono elencate una per una. Così sappiamo che la prima classe era dedicata alla pittura di storia, la seconda alla scultura, la terza all’architettura, la quarta alla pittura di paesaggio, la quinta all’incisione, la sesta

³⁹ J. C. Nattes, *Versailles, Paris, and Saint Denis...*cit., s.d. [1809], p. 82.

⁴⁰ «*La Décade philosophique, littéraire et politique*», vol. 34, n. 28, 10 messidor an X (29 giugno 1802), pp. 60-61.

⁴¹ *Ivi*, p. 60.

⁴² *Ibid.*

alla lavorazione di stucco e marmo, la settimana al mosaico⁴³. I trecento allievi che l'Accademia era capace di accogliere dovevano quindi essere ripartiti in tali classi, i cui direttori, si aggiunge, erano a loro volta stati formati dai fratelli Piranesi. Secondo una pratica ormai diffusa, si prevedeva poi che

Chaque année il y aura une distribution de trois médailles dans chaque classe pour exciter l'émulation; à la même époque, il y aura une exposition générale en faveur des amateurs et du public⁴⁴.

Confermando e approfondendo quanto riportato da Blagdon in conclusione alla propria lettera, si specificava inoltre che

On s'occupe de la formation d'une bibliothèque, où l'on trouvera rassemblées les collections des meilleures gravures et tous les bons livres qui traitent des beaux-arts. On établit une imprimerie dont les presses doivent être destinées non seulement à l'impression des ouvrages qui sortiront de notre Académie, mais encore à l'impression et à la réimpression des bons livres qui ont les beaux-arts pour objet⁴⁵.

Nella conclusione viene nuovamente ribadito l'impegno del governo a sostegno della nuova istituzione, nonché l'importanza di quest'ultima per l'economia e la gloria del paese:

Cette Académie, qui est déjà devenue une nouvelle branche d'industrie nationale, a été formée par la munificence du gouvernement ; [...] tout nous présage que notre Académie deviendra florissante, et nous n'en doutons point; le siècle de Bonaparte, et qui est le siècle de gloire, sera encore celui des beaux-arts⁴⁶.

Tuttavia, come si è già anticipato, immediatamente dopo l'annuncio della creazione di un'Accademia di Belle arti sotto la direzione dei fratelli Piranesi, non tardarono ad apparire sulla stampa coeva delle critiche anche piuttosto severe, in cui solamente la forma sembra essere stata misurata per evidenti ragioni di prudenza politica.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ivi*, pp. 60-61.

⁴⁶ *Ivi*, p. 61.

A pochi giorni dalla pubblicazione dell'articolo della «Décade», sul «Journal des Arts» usciva il più pesante attacco diretto contro l'iniziativa dei Piranesi⁴⁷. Esso dimostra di utilizzare come fonte primaria quello che si può considerare un vero e proprio programma, probabilmente diffuso dagli stessi fratelli romani, e su cui, altrettanto verosimilmente, possiamo supporre fosse stato impostato anche il pezzo pubblicato dalla rivista degli *Idéologues*⁴⁸. I due articoli hanno infatti in comune non solo il titolo, ma anche molti passaggi, citati nella medesima forma. Ciò nonostante, la differenza di posizioni non potrebbe essere più netta, come emerge fin dalle prime righe.

Sebbene nella premessa si scriva che “nous avons été et nous sommes les premiers à nous féliciter du séjour des Frères Piranesi en France”⁴⁹, già poco dopo una simile predisposizione viene smentita, o quantomeno ridimensionata, rivelando il reale pensiero dell'autore dell'articolo:

[...] les Frères Piranesi, si bien connus par les nombreux travaux de Piranesi leur père, unique auteur de ces beaux recueils de gravures à l'eau forte, des monumens d'Italie, que ses fils sont venus vendre en France⁵⁰.

Ignorando, quindi, o piuttosto tacendo, il ruolo svolto da Francesco nella continuazione dell'opera paterna, nonché i progetti diffusi con il *Prospectus* dell'anno VIII in cui ci si proponeva un'aggiunta a quei “monumens d'Italie” e nuove collaborazioni con gli artisti francesi, i fratelli Piranesi venivano presentati come i figli di un celebre artista venuti in Francia con l'unico scopo di vendere le opere paterne.

Innanzitutto si puntualizza che l'Accademia, “n'est encore qu'un projet, quoi qu'on l'annonce en pleine activité”⁵¹. Simile affermazione, in evidente contrasto

⁴⁷ «Journal des Arts», n. 214, 20 messidor an X (9 luglio 1802), pp. 77-84. L'articolo, dal titolo *Académie des Beaux-Arts, établie au Collège de Navarre, par les frères Piranesi*, è firmato “L. V.”.

⁴⁸ Impresione che si ha in particolare leggendo il passaggio conclusivo di tale articolo, sopra citato, in cui dall'impersonale “On” si passa alla prima persona plurale: “tout nous présage que notre Académie deviendra florissante, et nous n'en doutons point” («La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 34, n. 28...cit., p. 61), facendo quindi pensare ad un riferimento letterale ad un programma diffuso probabilmente dagli stessi Piranesi.

⁴⁹ «Journal des Arts», n. 214...cit., p. 77.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

con le fonti sopra citate, solleva un primo notevole problema interpretativo: oggetto del presente articolo non è più, infatti, un'istituzione in fase di completamento (Blagdon), né tantomeno in piena attività («Décade»), ma solo una serie di promesse che celano altre intenzioni. Si annuncia, fin da questa premessa, la conseguente messa in discussione di tutto l'impianto del programma dell'Accademia di Belle arti dei Piranesi.

Dopo aver sinteticamente passato in rassegna il contenuto di tale programma⁵², così come le concessioni fatte loro dal governo francese – e in primo luogo “le vaste emplacement du Collège de Navarre” – l'autore conclude, non senza una sprezzante ironia:

Malgré l'admiration que nous inspirent tant de belles choses et la confiance que nous devons à ces promesses fastueuses, peut être nous est-il permis de les examiner en détail, et de chercher si véritablement les Arts en France doivent se réjouir de cette haute protection que les Frères Piranesi veulent bien leur accorder au centre de Paris, qui possède cependant des hommes dans la force de l'âge, et très-célèbres dans les Arts, sans avoir été formés par les Frères Piranesi, et de chercher si ce n'est pas véritablement un devoir à remplir, que d'empêcher que l'Europe ne soit trompée par un semblable annonce, et ne s' imagine que les Arts sont ici dans une telle décadence, que la France a été trop heureuse que les Frères Piranesi aient daigné prendre la peine de venir les y relever⁵³.

Si procede quindi ad analizzare le “diverses promesses faites par les Frères Piranesi, et la nature des études qu'ils assignent à chacune de leurs classes”⁵⁴. Ciò che, in generale, l'autore dell'articolo contesta con maggior fermezza è proprio come, nel programma di questa “Académie formée par des Etrangers”, quella che egli stesso definisce “la nature des études” si limiti ad essere esclusivamente un'esecuzione di copie.

E se per quanto riguarda la pittura di storia il valore esemplare delle opere italiane non poteva essere messo in discussione⁵⁵, lo stesso non accade per la pittura di

⁵² Secondo lo stesso ordine in cui esso viene presentato nel sopra citato articolo della «Décade», a conferma dell'ipotesi che entrambi gli articoli siano basati sulla lettura di un programma, molto probabilmente diffuso dagli stessi Piranesi.

⁵³ «Journal des Arts», n. 214...cit., p. 78.

⁵⁴ *Ibid.* Come nel caso precedente, si segue la stessa classificazione riportata anche dalla «Décade».

⁵⁵ *Ivi*, pp. 78-80.

paesaggio, in cui, si afferma con orgoglio, la Francia non aveva niente da imparare dal resto d'Europa⁵⁶.

Anche per la scultura si ribadiva la superiorità della scuola francese su quella italiana; inoltre, riprendendo, e molto probabilmente esagerando, con evidente sarcasmo, quanto doveva essere riportato dal piano diffuso dai Piranesi, si concludeva:

J'admirerai seulement la modestie de cette classe, qui nous promet des copies de tout ce que l'Égypte, l'Assyrie, la Grèce, l'Asie, Rome, Babylonne, Persépolis, Herculaneum, etc., ont produit, non seulement en statues, bas-reliefs, bustes, hermes, groupes, mais encore en meubles, candelabres, vases, ustensiles, etc. Quel magasin !⁵⁷

Il discorso non cambia relativamente alla classe dedicata all'architettura, e, al progetto dei Piranesi di eseguire copie dei più bei monumenti antichi e moderni, si ribatteva:

Qu'ajouteront de plus les travaux de cette classe à ce que nous avons ? Quel Gouvernement, autre que le Gouvernement français, possède une plus riche collection de plâtres et modèles ?⁵⁸

Si tratta di un inedito riferimento al museo di architettura, che proprio in quegli anni, seppure tra non poche difficoltà, si andava formando a Parigi⁵⁹. Certo, ammette lo stesso autore dell'articolo poco più avanti, “sans doute, il est à désirer que l'exposition, en soit publique”, ciononostante

si l'on ajoute à cette collection magnifique celle que le cit. Dufourni a recueillie en Italie [...], où rencontrer un Museum de ce genre d'un semblable importance ?⁶⁰

Con quest'altrettanto significativo richiamo alla collezione formata da Dufourny in Italia – composta sia di pezzi originali che di calchi, acquistata dal governo francese nel 1796, costituendo uno dei nuclei dell'appena istituito museo di

⁵⁶ *Ivi*, p. 81.

⁵⁷ *Ivi*, p. 80.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Cfr. W. Szambien, *Il museo di architettura...cit.*, 1996.

⁶⁰ «Journal des Arts», n. 214...cit., p. 81.

architettura⁶¹–, si chiudeva ogni possibilità ai Piranesi: qualunque loro eventuale aggiunta, si conclude, non avrebbe mai potuto “surpasser ce que nous avons”.

Si arriva così all’esame del programma della quinta classe, dedicata all’incisione. È, questo, per l’autore dell’articolo,

le but unique, le but réel, mais voilée, de l’établissement. Il rentre spécialement dans l’industrie commerciale des Frères Piranesi, et tous les autres articles ne sont qu’accessoires à celui-ci, et pour le mettre davantage en évidence⁶².

A differenza degli altri casi, si ammette che un reale apporto potrebbe venire da questo settore:

En cela nous pensons comme eux pour le succès de cette classe, parce que l’établissement de leur calcographie, qui multipliera les ouvrages estimés de leur père peut ajouter à nos ressources nationales⁶³.

Ma, sembra suggerire l’autore, i fratelli Piranesi avrebbero dovuto limitarsi esclusivamente a simile campo, senza aggiungervi le altre specializzazioni:

Mais pourquoi n’avoir pas la franchise de s’y borner? Mais pourquoi, possesseurs d’une petite province fertile, l’entourer d’un grand empire idéal, chimérique et infécond?⁶⁴

Su un piano completamente diverso si muove invece la critica delle ultime due classi: ad essere contestata è la loro stessa legittimità. Riguardo alla sesta, dedicata alla lavorazione di stucco e marmo, si obietta:

Quand le plan entier sera irréprochable, cette classe serait inconvenante dans une Académie des Beaux-Arts. Elle ne présent autre chose que la boutique d’un marbrier; et en France, pas plus qu’ailleurs, tous les stucateurs du monde ne seront jamais considérés comme des Artistes⁶⁵.

⁶¹ A Dufourny i suoi contemporanei attribuirono l’introduzione della tecnica del calco in architettura. Egli raccolse un’immensa collezione non solo di pezzi originali in marmo, ma soprattutto di gessi e stampe di ornamenti, bassorilievi, frammenti e capitelli, facendo così penetrare la tecnica del calco, familiare agli scultori, in particolare a quelli di ornamentazione, tra gli architetti. Cfr. W. Szambien, *Il museo di architettura...cit.*, 1996, pp. 32-40.

⁶² «Journal des Arts», n. 214...cit., p. 81.

⁶³ *Ivi*, pp. 81-82.

⁶⁴ *Ivi*, p. 82.

⁶⁵ *Ivi*, p. 83.

Giudizio parzialmente ripreso, anche se con toni meno duri, nel commento alla settima classe, dedicata al mosaico, considerato “une opération purement mécanique”⁶⁶, che non necessiterebbe, di conseguenza, di un’Accademia per il proprio insegnamento.

Infine, l’articolo si chiude con una serie di domande retoriche relative agli altri aspetti pertinenti l’Accademia:

La bibliothèque de l’Académie contiendra la collection des meilleures gravures ?
Sera-t-elle plus belle que celle de la bibliothèque nationale et de nos autres établissements publics ?⁶⁷

E, soprattutto, l’ultima vera questione non poteva non riguardare, seppure in maniera velata, il sostegno offerto ai Piranesi da parte del governo: “Enfin, le Gouvernement, assurent-ils, les protège. Qu’ont ils, en cela, de plus particulier que tous les étrangers instruits?”⁶⁸.

Con quest’articolo il suo anonimo autore ci ha tramandato una lettura critica straordinariamente lucida dei problemi che poneva la nuova istituzione in rapporto al contesto in cui si inseriva⁶⁹. Ma la sua non fu la sola voce di protesta a levarsi contro l’Accademia Piranesi.

Solo due giorni prima della pubblicazione dell’articolo di “L. V.” sul «Journal des Arts», veniva letto presso la “classe des beaux-arts all’Athenée des Arts de Paris” un intervento di Duchesne, “employé à la bibliothèque nationale”⁷⁰.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Per una più ampia contestualizzazione dell’istituzione promossa dai Piranesi, nonché delle critiche che le furono rivolte, rispetto al tradizionale modello offerto dalle numerose Accademie, sia in Italia che in Francia – di cui, come si è visto, lo stesso Francesco aveva vissuto in prima persona l’offerta formativa nella Roma di fine XVIII secolo – si rimanda alla bibliografia riportata *supra* cap. 2. Inoltre, per un confronto specifico con la situazione in Francia dopo la Rivoluzione e, in particolare, con uno dei più significativi contributi dedicati al rinnovamento del modello d’insegnamento accademico, dovuto alle riflessioni e all’attività di J.-L. David, si veda la straordinaria testimonianza lasciataci da uno degli allievi del celebre pittore: É.-J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, ristampa in fac-simile dell’edizione originale [Paris 1855], Macula, Paris 1983.

⁷⁰ J. Duchesne, *Quelques idées sur l’établissement des frères Piranesi*, s.l. [Paris], s.d. [1802]. In una nota al titolo viene specificato: “Cet article a été lu à la classe des beaux-arts de l’Athénée des arts de Paris, le 18 messidor an X” ; mentre il nome del suo autore è riportato in chiusura all’intervento (oggi inserito all’interno di una miscellanea conservata presso la Bibliothèque

Dopo un'ampia premessa dedicata alla storia e allo stato delle arti in Francia, Duchesne si domanda:

Est-ce donc à l'époque où les arts viennent de se relever en France par leur propre force, et que les établissements anciens ont prouvé leur énergie, qu'on pouvait s'attendre à en voir former un nouveau et à le voir mettre dans des mains étrangères ? [...] Ne pouvait-on pas employer les maîtres Français, sans charger un Italien de la conduite d'une pareille école ?⁷¹

Anche in questo caso, come per l'articolo apparso sul «Journal des Arts», l'intervento è basato sull'analisi di un "projet" riferibile ai Piranesi; e anche in questo caso, si adotta spesso un tono sarcastico:

Examinons pourtant le projet, et nous verrons, non seulement que la nouvelle académie des beaux-arts sera établie dans un bâtiment national, mais encore que tous les frais seront faits par le gouvernement. Rien n'est plus magnifique à la lecture. Les arts attendaient les frères Piranesi pour jouir d'une aussi forte protection⁷².

Se l'analisi delle sette classi d'insegnamento di seguito condotta da Duchesne è assai meno dettagliata e acuta di quella offerta dal suo anonimo collega sulle pagine del noto periodico parigino, le conclusioni sono però le stesse: "Espérons que le gouvernement verra qu'il a mis quelque précipitation dans ce projet"⁷³.

Fu verosimilmente in risposta a questi attacchi che la «Décade» pubblicava, a poca distanza di tempo, un articolo in difesa dei Piranesi, in cui ad essere ridimensionato era, innanzitutto, il ruolo del governo nell'iniziativa dei due fratelli romani:

Les journaux ont annoncé que le Gouvernement avait établi une Académie des Beaux-Arts, sous la direction des frères Piranesi, qu'il faisait les frais de cet établissement, etc. etc. Il n'y a rien de vrai dans tout cela.

Les frères Piranesi qui ont transporté en France leur belle calcographie, on été, depuis leur arrivée à Paris, logés dans une maison nationale : ils le sont encore aujourd'hui dans une vaste emplacement, autrefois connu sous le nom de *Collège de Navarre*. Voilà, jusqu'à présent, la seule faveur que leur ait accordé le

Nationale de France, a Parigi). Il libello è stato citato per la prima volta da G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la "Notice historique"...*, cit., 1978, pp. 218-219.

⁷¹ *Ivi*, pp. 4-5.

⁷² *Ivi*, p. 6.

⁷³ *Ivi*, p. 8.

Gouvernement ; et c'est un assez faible dédommagement de tout ce qu'ont perdu ces étrangers par suite de leur attachement aux Français.

Et cependant les Piranesi, pour témoigner leur gratitude, ont eu l'idée de former un établissement qui peut devenir très utile à la France. [...] Le Gouvernement n'a pu qu'applaudir à cette institution. Mais elle n'est point *nationale*; elle est toute de la création de citoyens Piranesi ; et par les soins qu'ils se donnent, on doit augurer qu'elle réussira complètement, et méritera le nom que lui ont imposé ses fondateurs, d'Académie des Beaux-Arts⁷⁴.

Fin qui le testimonianze di quegli uomini che, nel 1802, a Parigi, si confrontarono con la nascita dell'Accademia di belle arti dei Piranesi. Da un lato, sostegno e ammirazione, dall'altro perplessità e disapprovazione. Difficile immaginare visioni così diverse della medesima istituzione: come conciliare, ad esempio, il racconto tanto dettagliato quanto entusiasta di Blagdon, con le severe, eppure legittime, critiche sopra riportate?

È stata la stessa indagine condotta sulle fonti dell'epoca, e in particolare su quelle che videro la luce negli anni successivi al 1802, che mi ha consentito di trovare una risposta a simili questioni e a tante, almeno apparenti, contraddizioni.

In un primo tempo, dell'Accademia di Belle Arti dei Piranesi la stampa sembrò smettere, improvvisamente, di occuparsi, né ho potuto rintracciare altre pubblicazioni dei due fratelli romani ad essa riferibili nel periodo seguente al suo annuncio oltre a quella appena riportata. Non possiamo quindi stabilire se il numero previsto di trecento allievi sia effettivamente stato raggiunto; se l'istituzione sia mai entrata a pieno regime, almeno secondo i piani dei suoi ideatori; se la biblioteca sia stata effettivamente formata; o le premiazioni e le esposizioni realizzate. Sembra, in ogni caso, che l'Accademia non sia sopravvissuta al nuovo trasloco imposto in seguito all'assegnazione del Collège de Navarre all'Ecole Polytechnique, nel 1805, quando ai Piranesi fu concessa, ancora una volta da parte del governo, una nuova sede, presso il vicino Collège des Grassins (fig. 8).

⁷⁴ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 34, n. 33, 30 thermidor an X (18 agosto 1802), p. 379 ; corsivo nel testo. La precisazione doveva essere partita dagli stessi Piranesi: se ne trova infatti riscontro, in forme simili, anche in altre riviste dell'epoca, sebbene non le venga concesso lo stesso spazio e la stessa attenzione dell'articolo apparso sulla «Décade». È il caso, ad esempio, delle poche righe pubblicate dal «Journal des Arts», n. 223, 5 fructidor an X (23 agosto 1802), p. 320.

Tuttavia, a distanza di anni, nel 1808, una nuova guida della città di Parigi, questa sì ampiamente pubblicizzata su tutta la stampa dell'epoca, *Le Cicerone parisien* di Nicolas-Amable-Germain Debray, elencava tra le Accademie parigine anche l' "Académie des beaux-arts de Piranesi"⁷⁵. Con sguardo distaccato, favorito dal trascorrere del tempo, Debray rievocava le motivazioni che furono alla base di tanto accese polemiche:

Il y a quelques années, les frères *Piranesi*, italiens, proposèrent au gouvernement d'établir à Paris une académie pour l'enseignement de toutes les parties des beaux-arts. Le gouvernement leur accorda, à cet effet, le collège de Navarre. Mais au lieu d'une académie, ainsi que l'annonçait le Prospectus des *Piranesi*, ces artistes y établirent uniquement une manufacture, à leur profit, de toutes sortes d'objets d'art : ce qui devait être un établissement d'utilité publique, se borna donc à une spéculation d'intérêt, à une entreprise purement commerciale. Quoi qu'il en soit, leur cabinet, situé près de la porte d'entrée du Palais-Royal, mérite d'être visité par les amateurs : on y trouve tout ce que les arts, appartenant au *dessin*, peuvent offrir d'intéressant en gravure, sculpture, peinture, mosaïque, aquarelles, paysages ; vues coloriées de Rome, de Grèce, d'Égypte, etc. Les frères *Piranesi* sont auteurs et propriétaires d'une nombreuse suite de planches qui représentent tous les monumens de Rome⁷⁶.

Egli confermava così la lucidità delle critiche avanzate da quanti, tra i suoi contemporanei, nell'Accademia Piranesi avevano intravisto, fin dal suo annuncio, innanzitutto delle finalità commerciali.

È soprattutto sulla scorta di simili analisi che oggi dobbiamo concludere che l'Accademia di Belle Arti, presentata come una scuola gratuita per trecento allievi, lontano dall'essere un'iniziativa puramente pedagogica, fosse in realtà un mezzo per assicurarsi i favori del governo, svolgendo al contempo un'altra, e altrettanto celata, funzione: quella di fornire ai Piranesi e ai loro associati una considerevole fonte di manodopera. È, questo, come si è già anticipato, il caso della produzione dei *Dessins coloriés*, i cui cataloghi di vendita uscivano proprio negli stessi anni⁷⁷.

⁷⁵ N.-A.-G. Debray, *Le Cicerone parisien ou l'indicateur, en faveur de ceux qui fréquentent la capitale, soit pour leurs affaires, soit pour leur plaisir. Ouvrage orné d'un plan routier de la ville, de ses faubourgs et de ses nouveaux embellissemens*, A-G. Debray, Paris 1808, pp. 108-109.

⁷⁶ *Ibid.* Si noti come Debray faccia riferimento, in questo passaggio, ad un "Prospectus des *Piranesi*", confermando anche l'ipotesi sopra avanzata di un programma scritto e diffuso dagli stessi Francesco e Pietro.

⁷⁷ Vedi *infra* par. 3.2.

Un'ultima, fondamentale, conferma di simile ipotesi di lettura mi è stata offerta dal ritrovamento di una lettera, inedita, scritta da Francesco Piranesi in quello stesso 1808. Qui egli esprimeva il desiderio di ampliare l'attività della propria impresa anche all'Italia, estendendola a Milano, sotto la protezione del viceré Eugenio di Beauharnais, a cui domandava “un vasto locale” allo scopo di “formare ivi un'Accademia d'industria”⁷⁸.

Dall' “Académie des Beaux-Arts”, come gli stessi Piranesi l'avevano chiamata al momento della sua istituzione al Collège de Navarre, si è passati quindi a “un'Accademia d'industria”: o piuttosto, per usare le parole dei loro più severi detrattori, si è qui svelato “le but unique, le but réel, mais voilée, de l'établissement”.

⁷⁸ La lettera, firmata da Francesco Piranesi e datata Parigi 21 giugno 1808, manca di destinatario, ma, in base al suo contenuto e al contesto archivistico di cui fa parte, si può ritenere che essa dovesse essere indirizzata ad un membro dell'*entourage* del viceré Eugenio di Beauharnais. La lettera, non numerata, è conservata presso la Bibliothèque Marmottan de Boulogne-Billancourt, all'interno del Fondo: *Milano, Beni della Corona*; si tratta di un Fondo che contiene copie redatte da Paul Marmottan nella prima metà del XX secolo di documenti un tempo conservati presso l'Archivio di Stato di Milano, Sezione Storica, Cartone: Napoleone Famiglia, oggi perduti. Ringrazio la prof.ssa Letizia Tedeschi per avermi segnalato l'esistenza di questo documento. In merito al nuovo ambizioso progetto di Francesco vedi *infra* par. 4.1.



Fig. 9. *Collège de Navarre. Etablissement des Frères Piranesi*, in J. C. Nattes, *Versailles, Paris, and Saint Denis; or a series of views from drawings made on the spot*, by J. C. Nattes, illustrative of the capital of France, and the surrounding places. With an historical and descriptive account, W. Miller, London s.d. [1809], tav. XXX.

3.1.1 Un giovane artista dalle grandi speranze: Pietro Cardelli (1776-1822) allievo dell'Accademia di Belle Arti dei Piranesi

Nella descrizione dell'Accademia di Belle Arti dei Piranesi, inserita all'interno del suo diario di viaggio, *Paris as it was and as it is*, F. W. Blagdon presentava “the two Cardelli”, scapellini romani, come modelli esemplari di quegli artisti che, grazie all'istituzione voluta dai figli del celebre incisore, poterono completare la loro formazione a Parigi³⁸⁹.

La notizia riportata dal giornalista inglese è confermata anche dalla stampa coeva, che attesta la presenza nella capitale francese dei “frères Cardelli, sculpteurs romains”³⁹⁰.

Tuttavia, sebbene le testimonianze dell'epoca facciano esplicito riferimento a due fratelli, in base alle ricerche condotte è stato possibile poterne identificare soltanto uno: Pietro Cardelli (1776-1822)³⁹¹. Solo di quest'ultimo, infatti, risulta documentata nel primo quarto del XIX secolo un'attività a Parigi. Un'attività, tra l'altro, ancora poco nota. La sua figura e la sua carriera venivano così riassunte, nel 1976, da P. Venturoli: “Il Cardelli si pone in quella schiera di scultori, per lo più sconosciuti, di formazione giacobina, il cui capostipite ideologico e stilistico è G. Ceracchi, fuggiti da Roma dopo la caduta della Repubblica romana, rifugiatisi a Parigi in epoca napoleonica e quindi, dopo la caduta di Napoleone, andati esuli in America”³⁹².

³⁸⁹ F. W. Blagdon, *Paris as it was and as it is ...cit.*, 1803, vol. II, p. 507. Vedi *supra* par. 3.1.

³⁹⁰ Così sia la «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 34, n. 33...cit., p. 379 ; sia il «Journal des Arts», n. 223...cit., p. 320.

³⁹¹ Per l'identificazione dell'opera di Pietro Cardelli rispetto a quella dei numerosi componenti della sua famiglia cfr. M. P. Worley, *Identifying Pietro Cardelli (1776-1822) and his oeuvre: from the Salon of 1804 in Paris to the Pediment of the Cabildo in New Orleans*, in «Gazette des beaux-arts», VI s., t. 122, 1993, pp. 41-50.

³⁹² P. Venturoli, *Cardelli, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1976, p. 770. Il contributo di Venturoli si basa, per quanto riguarda il periodo francese di Cardelli, sul fondamentale studio di G. Hubert, *Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration, 1730-1830*, E. de Boccard, Paris 1964, che analizza l'attività dello scultore italiano, pubblicando anche documenti inediti, alle pp. 122-126.

Rispetto a tale contributo, le acquisizioni della critica non sono, ad oggi, sostanzialmente aumentate, né tantomeno risulta sia mai stato indagato il rapporto dello scultore con i figli del celebre incisore, o con la loro Accademia³⁹³.

Grazie alle ricerche condotte sulle molteplici attività intraprese in Francia dai fratelli Piranesi, è stato così possibile aggiungere qualche elemento che contribuisca, da un lato, ad illuminare la figura di Pietro Cardelli e, dall'altro, a dimostrare la capacità che i figli del celebre incisore ebbero, tramite le influenti relazioni da loro intrecciate a Parigi, di favorire e promuovere alcuni loro compatrioti.

La prima traccia dello scultore Pietro Cardelli nella capitale francese si deve proprio al registro dell'Accademia di Belle Arti dei fratelli Piranesi, in cui furono annotati la sua iscrizione e il suo domicilio "au Collège de Navarre avec M. Piranesi" già nell'ottobre 1801³⁹⁴ – costituendo pertanto anche un termine *ante quem* rispetto alla concessione dei locali dell'antico istituto ai figli del celebre incisore. La stessa situazione risulta documentata almeno fino al luglio 1803³⁹⁵.

A poco più di un anno dal suo arrivo nella capitale francese, nel dicembre 1802, Cardelli riuscì ad ottenere una commissione da parte dello Stato francese per l'esecuzione di uno dei busti raffiguranti i più celebri artisti, destinati alla decorazione della Galleria del Louvre. Fu quasi certamente in seguito all'intervento dei Piranesi, e, di conseguenza, dei loro illustri protettori, che l'allora Ministro dell'Interno, Chaptal, si mosse in favore del giovane scultore romano³⁹⁶. Leggiamo infatti nella lettera – nel margine della quale è indicato,

³⁹³ L'unico, e ultimo, altro studio dedicato a Pietro Cardelli dopo il contributo di Venturoli è quello sopra citato di M. P. Worley, *Identifying Pietro Cardelli...cit.*, 1993, che tuttavia, per la ricostruzione dell'attività in Francia dello scultore costituisce una ripresa di quanto già riportato dalle fonti precedenti.

³⁹⁴ "Pierre Cardelli de Rome demeurant au Collège de Navarre avec M. Piranesi", "Académie de peinture, sculpture, architecture de Paris. Registre des entrées", 27 vendémiaire an X (19 ottobre 1801). Questa nota a partire dal documento originale, che ad oggi risulta perduto, si deve alla copia redatta da Paul Marmottan nella prima metà del XX secolo: carta non numerata, conservata presso la Bibliothèque Marmottan de Boulogne-Billancourt all'interno del Fondo contenente gli appunti manoscritti dello storico (senza titolo).

³⁹⁵ "Pierre Cardelli, natif de Rome, âgé de 27 ans, demeurant au Collège de Navarre avec M. Piranesi", notizia ricavata dallo stesso registro sopra citato e datata 4 thermidor an XI (23 luglio 1803), pubblicata da L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français. Le monde latin: Italie, Espagne, Portugal, Roumanie, Amérique du Sud*, H. Laurens, Paris 1933, p. 356.

³⁹⁶ Sulla protezione accordata dal governo francese ai Piranesi, nonché sull'intervento del Ministro Jean-Antoine Chaptal in loro favore vedi *supra* par. 2.1.

senza possibilità di fraintendimento, “Recommandé d’employer le S.r Cardelli sculpteur” – che il ministro indirizzò al direttore del museo, Denon³⁹⁷:

Des artistes m’ayant parlé favorablement, Citoyen Directeur, des talents de M. Cardelli, jeune sculpteur romain, attaché à l’établissement des frères Piranesi, j’ai cru devoir lui fournir une occasion de se faire connaître à Paris en le chargeant d’exécuter un des bustes qui doivent être placés dans la galerie de peinture du Musée central. Je vous serais très obligé de vouloir bien m’indiquer un des maîtres dont les bustes doivent être exécutés, afin que cet artiste puisse s’occuper dès à présent du modèle³⁹⁸.

Il busto che Denon affidò a Cardelli fu quello del pittore olandese Gerard Dou. Oggi conservato nel palazzo di Compiègne, esso è firmato e datato 1804, anno in cui fu esposto al Salon³⁹⁹. Il giovane romano cercò di rappresentare il pittore olandese nella sua verità storica, usando come modello per la propria opera l’autoritratto dello stesso Dou al Louvre, da cui derivò l’iconografia dell’artista con camicia, mantello e berretto su una lunga e fluente chioma. Proprio su quest’aspetto si soffermava un pamphlet uscito in occasione del Salon, sotto forma di dialogo tra “Scapin” e “Pasquino, voyageur romain”. Al primo, che gli domandava un parere sul busto di Cardelli (“Et cet autre buste de Gérard Dow, costumé si étrangement, comment le trouves-tu?”), Pasquino rispondeva:

C’est le costume de son temps, et qui le rend plus reconnaissable. Il est bien exécuté et bien soigné, et il est, outre cela, d’un style doux. Son attitude est noble et naturelle. Le jeune artiste donne, par cet ouvrage, de grandes espérances⁴⁰⁰.

Fu verosimilmente grazie a questo primo importante incarico che Cardelli ottenne in seguito altre commissioni ufficiali, più o meno documentate, in cui si distinse, in particolare, per le sue qualità di ritrattista, come notato da G. Hubert:

³⁹⁷ Sulla figura di Denon cfr. *Dominique-Vivant Denon. L’œil de Napoléon*, catalogo della mostra (Paris 1999-2000), a cura di M.-A. Dupuy, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999 ; *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, atti del convegno (Paris 1999), a cura di D. Gallo, 2 voll., la Documentation française, Paris 2001 (con bibliografia precedente).

³⁹⁸ *Le Ministre de l’Intérieur au citoyen Denon, Dr. général du musée central des Arts*, Paris le 27 frimaire an XI de la République française (18 dicembre 1802), lettera trascritta in G. Hubert, *Les sculpteurs italiens en France...cit.*, 1964, p. 123, n. 3.

³⁹⁹ M. P. Worley, *Identifying Pietro Cardelli...cit.*, 1993, p. 43, fig. 1.

⁴⁰⁰ *Critique raisonnée des tableaux du Salon, dialogue entre Pasquino, voyageur romain, et Scapin, disposée selon l’ordre du Livre de l’exposition, avec le Catalogue de 129 Auteurs cités*, chez Debray - Delaunay, Paris an XIII (1804), p. 76. Il pamphlet è citato in G. Hubert, *Les sculpteurs italiens en France...cit.*, 1964, p. 124, n. 1.

“Quelques bustes de qualité, rétrospectifs ou étudiés sur nature, malheureusement dispersés, témoignent chez lui d’une réelle vocation de portraitiste”⁴⁰¹.

Se negli anni successivi al 1802-1803 non sono state riscontrate altre connessioni con i fratelli Piranesi, è tuttavia assai probabile che tali artisti siano rimasti in contatto, abbiano frequentato gli stessi ambienti, accomunati dalle medesime origini, geografiche e culturali. Ne costituisce un’interessante conferma un articolo pubblicato sull’«Athenaeum» dell’ottobre 1806, quando editore della rivista non era più Baltard, ma, come indicato in copertina, “les frères Piranesi”. L’articolo, intitolato *Le buste de Gerard Dow* e corredato da un’incisione che riproduceva la scultura del Cardelli (fig. 10), era infatti un esplicito omaggio all’opera dell’artista romano⁴⁰².

Dopo aver elogiato il progetto di ornare la Galleria del museo con i ritratti dei più celebri maestri di tutte le scuole, “un ornement qui ne flattera pas seulement les yeux, mais occupera, intéressera, l’esprit”⁴⁰³, si passa all’oggetto specifico dell’articolo:

La plupart de nos Sculpteurs distingués sont chargés de l’exécution de quelques uns de ces portraits. Le buste dont nous donnons la gravure, est sorti du ciseau de M. *Cardelli*, jeune statuaire italien. La pose est naturelle, la ressemblance parfaite, le marbre travaillé avec soin, avec recherche : on ne peut demander beaucoup plus dans ces sortes d’ouvrages. Ce n’est donc point sur le buste même que nous pouvons nous arrêter ici. Par le peu de mots qui précèdent, nous avons dit de l’ouvrage tout ce que l’on en peut dire ; mais c’est sur l’artiste même qui est représenté dans ce buste, que nous croyons devoir appeler un instant l’attention de nos lecteurs⁴⁰⁴.

Nelle tre pagine che seguono si tratteggia quindi un breve profilo del pittore olandese e delle sue opere. Ciononostante, il titolo e, soprattutto, l’incisione che lo accompagnano, tradiscono in maniera piuttosto palese lo scopo promozionale dell’articolo.

⁴⁰¹ G. Hubert, *Les sculpteurs italiens en France...cit.*, 1964, p. 126.

⁴⁰² «Athenaeum», a. I, n. 10, octobre 1806, fasc. 1, pp. 1-4; articolo firmato “A. P.”. La tavola, non numerata, è posta in conclusione dell’articolo, di cui presenta il medesimo titolo, *Buste de Gerard Dow*. Essa fu disegnata da Chezy Quevanne e incisa da L. Bonvallet: entrambi questi artisti, che risultano tra i più stretti collaboratori della rivista, sono ancora del tutto sconosciuti alla critica.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 1.

⁴⁰⁴ *Ibid.*



Fig. 10. Il *Busto di Gerard Dou* di Pietro Cardelli, in un'incisione di L. Bonvallet su disegno di C. Quevanne, pubblicata in «Athenaeum», a. I, n. 10, ottobre 1806, fasc. 1, tav. non numerata

3.2 La produzione dei *Dessins coloriés*⁴⁰⁵

Fin dal momento in cui Francesco ne aveva assunto la conduzione, tutta la storia della Calcografia Piranesi può essere interpretata come un costante tentativo di adeguare i mezzi offerti dall'incisione alle nuove esigenze di mercato. È all'interno di una simile tendenza che si inquadrano la scelta di rappresentare soggetti spettacolari e, soprattutto, l'uso di colori vivaci. I primi passi in questa direzione furono compiuti dal figlio del celebre incisore già nella Roma di fine Settecento; fu tuttavia nel nuovo e stimolante clima culturale della capitale francese d'inizio XIX secolo, e anche grazie al sostegno ottenuto da parte del governo, che egli ebbe la possibilità di riprendere e sviluppare quei primi tentativi.

Nel 1801 il « Journal général de la littérature de France » annunciava che “Les frères *Piranesi*, connus par leur *Calcographie*, viennent de publier un *Prospectus* sur la collection qu'ils se proposent de publier”⁴⁰⁶. La collezione cui ci si riferiva era quella, dal titolo assai significativo, dei “*Dessins coloriés pour servir au progrès des Beaux-arts et de manufactures*”⁴⁰⁷. Sebbene non sia stata rinvenuta, ad oggi, copia di simile *Prospectus*, siamo in grado di conoscerne il contenuto, in quanto il suo testo è stato riportato da un articolo apparso sulla «*Décade*» nel medesimo anno⁴⁰⁸ – articolo teso, come di consueto nella rivista degli *Idéologues*, a promuovere le iniziative dei due fratelli romani:

⁴⁰⁵ Ho scelto di adottare la stessa espressione utilizzata dai Piranesi e dai loro contemporanei per indicare simile ramo della loro produzione. Come si vedrà meglio nel corso di questo paragrafo, la formula, a dire il vero piuttosto equivoca, tradiva l'intento di rendere il più difficile possibile riuscire a distinguere le incisioni, colorate con diverse tecniche, da disegni originali.

⁴⁰⁶ « Journal général de la littérature de France ou Indicateur bibliographique et raisonné des livres nouveaux en tous genres, cartes géographiques, estampes et œuvres de musique qui paraissent en France, classés par ordre de matières », vol. IV, 1801, p. 350; corsivo nel testo. Il « Journal » era un periodico a cadenza prima annuale, poi mensile, edito dal 1798 al 1841.

⁴⁰⁷ Si può notare come, in questo titolo, sia da intravedere una possibile influenza, o quantomeno una consonanza di vedute, con quanto affermato da Landon nel sopra citato articolo apparso sul «*Journal des Arts*», n. 99...cit., del 6 dicembre 1800.

⁴⁰⁸ «*La Décade philosophique, littéraire et politique*», vol. 31, n. 6, 30 brumaire an X (21 novembre 1801), pp. 377-378. È stato possibile identificare nel *Prospectus* la fonte primaria dell'articolo pubblicato dalla «*Décade*» in base ad un confronto fra il testo di quest'ultimo e il riassunto dello stesso libello fornito dal «*Journal général de la littérature de France* ».

Parmi les entreprises nouvelles les plus intéressantes, se place aux premiers rangs celle transportée d'Italie en France, par les frères Piranési, artistes romains, renommés à justes titres. [...]

Les Piranési, frères, viennent d'ajouter à ce travail immense l'entreprise vraiment grande et hardie, de suppléer, par des dessins coloriés, à l'insuffisance de la simple gravure, pour rendre avec précision les anciennes peintures à fresque, les sites d'Égypte, ceux de l'Italie et de la Grèce ancienne et moderne, et enfin ceux de la France.

Les fêtes intéressantes et les époques nationales dessinées par des artistes d'un talent reconnu, seront consacrées par le burin des frères Piranési, et multipliées au désir des amateurs par le procédé des dessins coloriés.

Ces différentes collections réunies formeront un ensemble complet de tous les chef-d'œuvres produits jusqu'à ce jour. Le mérite de l'ouvrage justifiera la bienveillance du Gouvernement français qui a daigné en accepter la dédicace, et les Piranesi obtiendront les suffrages de tous ceux qui désirent le progrès des arts et du bon gout⁴⁰⁹.

La funzione attribuita ai *Dessins coloriés* è qui esplicitamente dichiarata: “suppléer [...] à l'insuffisance de la simple gravure”. A questa prima constatazione se ne accompagnano altre, ugualmente interessanti. Innanzitutto la scelta dei soggetti da rappresentare: non solo le antichità di diversi paesi, ma anche eventi spettacolari, come le feste pubbliche – implicita celebrazione del governo e dei suoi ministri che della Calcografia furono i primi sostenitori a Parigi. E ancora: la collaborazione di diversi artisti all'impresa promossa dai due fratelli romani.

Attraverso l'analisi delle fonti coeve siamo in grado di stabilire che i Piranesi iniziarono a lavorare ai *Dessins coloriés* nella prima sede concessa loro dal governo, il “dépôt national des Machines” in rue de l'Université⁴¹⁰, ma sembra che la produzione venne sviluppata e meglio organizzata solo presso la seconda sede, il Collège de Navarre, in concomitanza con la creazione dell'Accademia di Belle Arti. È infatti a simile indirizzo che fanno riferimento gli unici due cataloghi di vendita della collezione ad oggi noti, entrambi non datati.

Il primo di questi due cataloghi – sul quale si basa l'unico studio finora dedicato alle incisioni colorate dei Piranesi, un articolo di Udolpho van de Sandt

⁴⁰⁹ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 31, n. 6, ...cit., pp. 377-378.

⁴¹⁰ Indicativo in tal senso un passaggio contenuto nel già citato articolo di protesta contro l'annuncio della creazione dell'Accademia di Belle Arti da parte dei Piranesi, apparso sul «Journal des Arts», n. 214, 20 messidor an X (9 luglio 1802), p. 77: “Quand nous leur voyons transporter leur fabrique d'estampes coloriées, dans le vaste emplacement du Collège de Navarre [...]”.

del 1978⁴¹¹ – dimostra la stretta connessione dell'intera produzione dei *Dessins coloriés* con l'Accademia aperta da Francesco e Pietro presso l'antico collegio, così come risulta evidente sin dal suo titolo: *Académie des Beaux-Arts des Piranesi. I^{re} et IV^e classe. Peinture. Notice indicative des Monumens et des Sites les plus remarquables du globe, exécutés avec tous leurs accessoires, à l'huile, à l'Aquarelle et à la Gouache, et publié par les Piranesi*⁴¹². Come si è visto, infatti, la prima e la quarta classe dell'Accademia dovevano essere riservate allo studio della pittura. Si può inoltre notare come le tecniche pittoriche indicate in tale intestazione corrispondano esattamente a quelle elencate da Blagdon nel suo racconto sull'istituzione creata dai due fratelli romani⁴¹³.

Confermando quanto riportato dalla «Décade» nell'articolo sopra citato, si dichiarava in apertura che la collezione era dedicata al Primo Console. Il catalogo propriamente detto iniziava alla quinta pagina, introdotto dall'indicazione: “Ouvrages publiés en l'an X”. Insieme al riferimento all'Accademia, simile indicazione costituisce l'unico altro elemento utile ad una datazione della *Notice*, giustamente riferita da van de Sandt al 1802-1803. Lo studioso aveva inoltre potuto identificare all'interno delle collezioni della Bibliothèque Nationale di Parigi la maggior parte “Dessins coloriés et Tableaux à l'huile” presentati nel medesimo catalogo, pubblicandone in appendice un inventario⁴¹⁴.

Esiste poi, come già anticipato, un secondo catalogo dei *Dessins coloriés*. Si tratta di un documento inedito, che mi è stato possibile ritrovare nel corso delle ricerche condotte presso i principali archivi e biblioteche della capitale francese, e che viene qui riprodotto in Appendice. Il *Catalogue des vues de monumens*

⁴¹¹ U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi: quelques avatars de la gravure au trait*, in «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français», 1978 (1980), pp. 207-220. Lo studio di van de Sandt può essere posto in relazione con l'interesse che furono in grado di suscitare, negli stessi anni, la mostra e il convegno *Piranèse et les Français*. Allo stesso modo si può notare come il successivo silenzio della critica sull'attività della Calcografia Piranesi a Parigi, e in particolare di Francesco, abbia portato al mancato approfondimento di molti dei pur fecondi stimoli che simili studi erano stati allora in grado di sollevare.

⁴¹² De l'Imprimerie de l'Académie des Beaux-Arts, s.l. [Paris], s.d. [1802-1803], in 4°, 16 pp. (d'ora in poi *Notice*). L'unico esemplare finora rinvenuto di questo catalogo, lo stesso su cui si basa lo studio di van de Sandt, è conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi (VP-3059).

⁴¹³ Vedi *supra* par. 3.1.

⁴¹⁴ Tale era, infatti, lo scopo dell'articolo di van de Sandt, come dichiarato dallo stesso studioso in apertura: “C'est à l'examen de ces gravures, dont nous publions en annexe l'inventaire, que se limitera ce travail” (U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi...cit.*, 1978, p. 207). L'inventario è pubblicato alle pp. 216-218.

*antiques et modernes, et de sites célèbres du Globe ; Exécutées avec leurs accessoires, à l'huile, à la gouache et à l'aquarelle, et publiées à Paris, par les Piranesi*⁴¹⁵, così recita il suo titolo, condivide con la *Notice* la dedica al Primo Console e il riferimento al Collège de Navarre, presso cui i figli del celebre incisore istituirono la loro Accademia⁴¹⁶: elementi che hanno permesso di ricondurlo al medesimo periodo (1802-1803).

Grazie al confronto tra i due cataloghi e, insieme, alla loro più corretta contestualizzazione nell'ambito delle molteplici attività intraprese dai Piranesi, oggetto della presente ricerca, è stato possibile riprendere e sviluppare alcune delle riflessioni sollevate dallo studio di van de Sandt, nonché colmarne le lacune, attraverso l'identificazione di nuove incisioni ascrivibili alla Calcografia Piranesi e oggi conservate in diverse biblioteche a Parigi (Mazarine, Arsenal e Département des Estampes della Bibliothèque Nationale).

Resta, invece, invariata la premessa fatta, non senza un certo stupore, da van de Sandt: nel catalogo già noto, infatti, così come in quello appena ritrovato, del cospicuo numero di incisioni elencate, solo un esiguo gruppo è opera di Francesco Piranesi.

La maggior parte di esse si deve ad alcune non trascurabili figure di artisti, quali, innanzitutto, Louis-François Cassas, ma anche Francesco Fidanza, Louis-Gabriel Moreau e François Jean Sablet.

Prima di passare ad esaminare le complesse questioni attributive, occorre tuttavia soffermarsi sul principale elemento d'interesse di tali opere, che risiede nella loro stessa e peculiare natura di incisioni colorate; distinguendo, inoltre, così come avviene nei cataloghi, le differenti tecniche utilizzate: acquerello, *gouache* e pittura ad olio.

⁴¹⁵ De l'Imprimerie de Leblanc, Paris, s.d. [1802-1803], in 4°, 8 pp. (d'ora in poi *Catalogue*). Ho potuto ritrovarne due esemplari: uno presso la Bibliothèque Nationale di Parigi (4-V36-1029); l'altro presso gli Archives Nationales (Administration du Sénat, comptabilité, budget; correspondance, administration générale, *Dossier 430*). Poiché quest'ultimo esemplare è inserito all'interno di un *Dossier* che comprende alcuni documenti presentati nell'ambito della seduta del Senato del 3 thermidor an XI (22 luglio 1803), è possibile individuare in tale data un termine *ante quem*. Vedi *infra* *Appendice documentaria*, I.

⁴¹⁶ Sebbene l'editore in questo secondo caso sia Leblanc, è comunque specificato, in chiusura, che le opere elencate potevano essere acquistate, in primo luogo, "Dans les Etablissements des Piranesi, au Collège de Navarre, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève".

L'espressione *Dessins coloriés*, con cui i Piranesi indicavano questo particolare ramo della loro produzione, non era affatto una figura di stile. La formula, a dire il vero piuttosto equivoca, tradiva l'intento di rendere il più difficile possibile riuscire a distinguere simili incisioni da disegni originali.

Né si trattava di un'invenzione dei figli del celebre incisore. Negli anni Ottanta del Settecento, fu in primo luogo la coppia Volpato-Ducros a conquistare il mercato romano grazie alle sue acqueforti al tratto, acquerellate a mano, dei monumenti antichi di Roma e dintorni. Tale produzione si rivelò allora una risposta adeguata alle esigenze della numerosa clientela di turisti che affollava la capitale pontificia⁴¹⁷.

Solo poco tempo prima, secondo il racconto di Legrand, Francesco Piranesi aveva perfezionato la sua formazione presso lo stesso Giovanni Volpato⁴¹⁸.

È, quindi, del tutto verosimile che egli avesse deciso di intraprendere la produzione dei *Dessins coloriés*, prima a Roma in collaborazione con Desprez, poi a Parigi con artisti sia italiani che francesi, proprio sulla scia di un simile successo. Una conferma viene dal frontespizio del catalogo di vendita della calcografia Piranesi all' "Exposition de l'Industrie Française" (Parigi 1819), in cui veniva presentata la collezione di stampe "à la guache et à l'aquarelle", "à l'imitation de Volpato", con una medaglia che ne raffigurava la stele funeraria (fig. 3).

A nove anni dalla morte di Francesco, e a quindici da quella di Volpato, il modello di riferimento era esplicitamente dichiarato e l'incisore bassanese appariva come creatore di un vero e proprio "genere".

Da questa considerazione ne deriva un'altra, ugualmente significativa. Francesco, infatti, doveva ben conoscere non solo le caratteristiche formali di simili opere, ma anche il procedimento con cui esse venivano realizzate presso il suo antico maestro. Di conseguenza, alcune testimonianze relative all'impresa Volpato-Ducros si sono rivelate preziose al fine di contribuire ad illuminare l'ancora poco nota manifattura avviata dal giovane Piranesi a Parigi.

⁴¹⁷ Alcuni esemplari della serie di vedute del Museo Pio Clementino, realizzata dai due artisti alcuni anni più tardi, sono esposti in occasione della mostra *Roma e l'Antico. Realtà e Visione nel '700*, ancora in corso nel momento in cui si scrive: cfr. il catalogo *Roma e l'Antico...cit.*, 2010, cat. II, 19 a-b (con bibliografia precedente).

⁴¹⁸ Vedi *supra* cap. 1.

Particolarmente interessante, a tal proposito, quanto scritto da Meusel nel 1781: “M. Ducros d’Yverdon [...] travaille en collaboration avec M. Volpato à une collection de perspectives romaines peintes [...]. Ducros grave les planches de cuivre qui ne comprennent que les contours ; mais sous sa surveillance ainsi que celle de M. Volpato de jeunes artistes les colorient, à tel point qu’il est presque impossible de les distinguer de dessins originaux. Ces perspectives ont énormément de succès”⁴¹⁹.

Non è quindi da escludere che, proprio sull’esempio fornito da Volpato e Ducros, gli allievi dell’Accademia di Belle Arti aperta dai Piranesi nella capitale francese abbiano qui svolto la stessa funzione dei giovani romani di cui parla Meusel, incaricati di colorare le incisioni al solo tratto realizzate da artisti già affermati.

Nel trattare dell’istituzione creata a Parigi dai figli del celebre incisore si è infatti dovuto concludere, sulla scorta delle lucide critiche mosse da quanti, tra i loro contemporanei, vi avevano intravisto innanzitutto delle finalità commerciali, come tale Accademia, pur presentata come una scuola gratuita per trecento allievi, lontano dall’essere un’iniziativa puramente pedagogica, fosse in realtà un mezzo per assicurarsi i favori del governo, svolgendo al contempo un’altra, e altrettanto celata, funzione: quella di fornire ai Piranesi e ai loro associati una considerevole fonte di manodopera. Ed è questo, come si è già anticipato, in particolare il caso della produzione dei *Dessins coloriés*, i cui cataloghi di vendita uscivano proprio negli stessi anni dell’apertura dell’Accademia. I soggetti, tratti dall’antico e dai grandi maestri del passato, su cui si esercitavano gli allievi delle diverse classi, conferivano credibilità all’impresa, che comunque non riuscì a sfuggire agli attacchi di quanti seppero leggere oltre queste rispettabili apparenze⁴²⁰.

Costituendo un’ulteriore conferma della loro discendenza dal celebre esempio di Volpato e Ducros, la maggior parte dei *Dessins coloriés* della Calcografia Piranesi a noi pervenuti sono realizzati ad acquerello, talvolta con rialzi di *gouache*. In questa categoria rientrano le opere di Cassas, che possono

⁴¹⁹ J.-G. Meusel, *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Erfurt 1781, citato in A. L. R. Ducros (1748-1810). *Paysages d’Italie à l’époque de Goethe*, catalogo della mostra (Lausanne 1986), a cura di Pierre Chessex, Ed. du Tricornet, Genève 1986 ; A. L. R. Ducros (1748-1810). *Paesaggi d’Italia all’epoca di Goethe*, catalogo della mostra (Roma 1987), a cura di P. Chessex, De Luca, Roma 1987, p. 14.

⁴²⁰ Vedi *supra* par. 3.1.

essere considerate tra i migliori risultati di simile produzione e su cui si tornerà a breve.

Al contrario, conosciamo soltanto due incisioni al tratto colorate esclusivamente “à la gouache”. In entrambi i casi si tratta di vedute destinate a celebrare la “Fête pour la Paix générale, donnée à Paris le 18 brumaire an X”, attribuite a Sablet (fig. 11)⁴²¹.

Qui l’incisione al tratto ha il ruolo di disporre gli elementi essenziali della composizione: architettura e personaggi sono ricoperti da una *gouache* opaca; nuvole, acqua e effetti dell’illuminazione sono resi esclusivamente a pennello.

Ancora diverso il caso delle stampe colorate con pittura ad olio. L’esistenza di incisioni al tratto sottostanti è solamente ipotizzabile per le opere di questo tipo che ci siano giunte intatte. Al contrario, essa ha potuto essere riscontrata in quegli esemplari deteriorati dal tempo o dalle condizioni di conservazione; quando sono state custodite all’interno di volumi, ricoperte, quindi, da altre incisioni, la pellicola pittorica si è spesso incollata al foglio precedente, staccandosi dal suo supporto originario e lasciando intravedere i tratti dell’incisione.

Come notato da van de Sandt, in simili casi l’incisione si limita ad essere un semplice abbozzo, utile ad organizzare la composizione: il tratto è interamente ricoperto, talvolta sono stati persino aggiunti personaggi o elementi, la tecnica è propriamente pittorica⁴²².

Tali considerazioni sono confermate dalla nomenclatura adoperata dagli stessi cataloghi, dove le incisioni colorate con pittura ad olio sono definite non *Dessins coloriés*, ma “tableaux à l’huile”. Una volta riportate su tela e incorniciate, infatti, l’illusione doveva essere totale, al punto che alcune di esse furono incluse, ancora alla fine del XIX secolo, nell’*Inventaire général des richesses d’art de la France* come tele dipinte ad olio⁴²³.

⁴²¹ Come riportato in entrambi i cataloghi: cfr. *Notice*, p. 15, nn. 113-114 (trascrizione in U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi...cit.*, 1978, p. 218); *Catalogue*, p. 3, nn. 22-23 (vedi *infra Appendice documentaria*, I).

⁴²² U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi...cit.*, 1978, p. 212.

⁴²³ *Inventaire général des richesses d’art de la France*, E. Plon et Cie, Paris 1879, vol. I, *Monuments civils*. Paris, pp. 321-322.

Tra queste ultime, oltre alle opere già identificate da van de Sandt, è stato possibile ascrivere alla collezione Piranesi anche la *Vue du Golfe et du môle de Gaete, aux environs de Naples*, di Fidanza (fig. 12)⁴²⁴.

Ritrovata dal medesimo studioso, ma assente nel catalogo a sua disposizione, egli ne aveva già supposto la pertinenza in base ad analogie stilistiche e iconografiche⁴²⁵. La sua ipotesi ha potuto quindi essere comprovata in via definitiva grazie al ritrovamento del secondo catalogo, dove è annoverata tra le vedute dedicate alla “Ville et Royaume de Naples” eseguite da Fidanza⁴²⁶.

L'esempio appena citato ci porta infine a considerare le complesse questioni attributive e di identificazione relative alle opere descritte nei cataloghi. In entrambi i documenti vengono elencati titoli dei *Dessins*, autori, dimensioni e prezzo in base alla tecnica adottata; ciò che cambia è l'ordinamento: nella *Notice* si procede per autore, mentre nel *Catalogue* per soggetto e solo secondariamente, all'interno di tale categoria, per autore. Poiché i nomi degli artisti in ambedue i cataloghi sono indicati a lato, riferendosi non sempre ad una singola incisione, ma talvolta anche ad una serie, la loro stessa corrispondenza alle opere elencate pone delle difficoltà: spesso mal allineati tra due righe, rendono difficile stabilire con certezza se si riferiscano alla riga precedente o a quella seguente. In qualche caso poi ci si trova di fronte a veri e propri errori tipografici (già segnalati da van de Sandt per la *Notice*). Questo spiega come mai una seppur in apparenza lieve variazione nell'ordinamento abbia prodotto delle oscillazioni anche nelle attribuzioni di alcune opere.

L'esempio più emblematico è costituito dalla serie di vedute destinate a celebrare la “Fête pour la Paix générale, donnée à Paris le 18 brumaire an X” e la “Fête pour la Paix entre la France e l'Empereur d'Allemagne”⁴²⁷, in cui solo il confronto tra i due cataloghi e, insieme, con gli originali rinvenuti, ha potuto certificare la paternità delle singole opere.

⁴²⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 39.

⁴²⁵ U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi...cit.*, 1978, p. 220, n. 26.

⁴²⁶ Vedi *infra Appendice documentaria*, I, n. 49.

⁴²⁷ Come si è visto, il primo titolo è riportato in entrambi i cataloghi: cfr. *Notice*, p. 14 (trascrizione in U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi...cit.*, 1978, p. 218); *Catalogue*, p. 2 (vedi *infra Appendice documentaria*, I). Il secondo è specificato, invece, esclusivamente in quest'ultimo (*Ivi*, p. 3).

A tali serie appartengono – fatto già di per sé assai significativo – le sole incisioni firmate da Francesco Piranesi⁴²⁸.

Nella *Notice* il suo nome è posto unicamente in corrispondenza della *Fête pour la Paix donnée dans les Jardins de Morfontaine*. Le incisioni precedenti, raffiguranti le illuminazioni, e le successive, dedicate alla *Fête pour la Paix, chez le Ministre de la Guerre*, vengono invece attribuite a Sablet⁴²⁹. Tuttavia, mentre nel primo caso, come si è visto (fig. 11), il ritrovamento delle opere ha confermato l'attribuzione al pittore francese, nel secondo già van de Sandt segnalava un errore nel suo catalogo, poiché gli esemplari rinvenuti portano la firma di Francesco Piranesi⁴³⁰.

Al contrario, nel *Catalogue* per nessuna delle incisioni appena menzionate è specificato l'autore; salvo che quella rappresentante la *Décoration des Jardins de Joseph Bonaparte, et cérémonie de la signature de la paix, à Morfontaine, entre la France et les Etats-Unis* (*Appendice documentaria*, I, n. 24)⁴³¹, è separata dalla precedente da un segno grafico di interruzione di sezione, che quindi suggerisce un cambiamento di autore. Così, all'interno della stessa sezione sono racchiuse anche le due incisioni successive (*Appendice documentaria*, I, nn. 25-26)⁴³², provandone implicitamente l'attribuzione al medesimo artista: in questo caso Francesco Piranesi.

Come anticipato, non è questa l'unica differenza ad intercorrere tra i due cataloghi. Nel *Catalogue* appena ritrovato sono infatti menzionate diverse

⁴²⁸ Vedi *supra* par. 2.1.

⁴²⁹ Cfr. *Notice*, p. 14 (trascrizione in U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi...cit.*, 1978, p. 218).

⁴³⁰ U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi...cit.*, 1978, p. 220, n. 32.

⁴³¹ Per quest'incisione e la collaborazione tra Barberi e Piranesi, vedi *supra* par. 2.1, n. 38. Si può notare come nessuno dei titoli riportati dai due cataloghi corrisponda esattamente all'iscrizione sottostante l'unico esemplare oggi noto dell'incisione, conservato presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale: *Convention entre la République Française et les Etats-unis d'Amérique, Signée à Morfontaine le onze Vendémiaire, An 9, 3 Octobre 1800* (fig. 6).

⁴³² Anche in questo caso i titoli forniti dai due cataloghi variano leggermente: *Fête pour la Paix, chez le Ministre de la Guerre, dans les Jardins* e *Fête pour la Paix, chez le Ministre de la Guerre, dans les Appartemens* nella *Notice*, p. 15, nn. 116-117 (trascrizione in U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi...cit.*, 1978, p. 218); mentre nel *Catalogue*, p. 3, nn. 25-26 (vedi *infra* *Appendice documentaria*, I), troviamo *Décoration du Jardin du Général Berthier, ministre de la guerre* e *Décoration des Appartemens du Général Berthier, ministre de la guerre*. Presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale si conserva un'unica incisione con tale soggetto: *Fête donnée par le Général Berthier, Ministre de la Guerre à l'occasion de la Paix, entre la République française, l'Empereur et le Corps Germanique, dans son hôtel et dans ses jardins, à Paris* (fig. 7). Si ricorda, infine, che l'evento celebrato risaliva al 22 marzo 1801.

incisioni, o persino serie di incisioni, del tutto assenti in quello pubblicato da van de Sandt. Grazie alla parallela verifica sugli esemplari originali, è stato così possibile ampliare l'elenco dei *Dessins coloriés* ascrivibili all'impresa dei fratelli Piranesi. Tra le più rilevanti acquisizioni, e insieme tra i migliori risultati di simile collezione, rientrano le opere di Cassas, e in particolare la serie delle *Huit Vues des Collines de Rome* (*Appendice documentaria*, I, n. 28; figg. 13- 22)⁴³³.

I rapporti tra i Piranesi, in particolare Francesco, e Louis-François Cassas (1756-1827), prototipo del disegnatore-viaggiatore⁴³⁴, dovevano risalire a molti anni addietro, forse già ai tempi del primo soggiorno romano del francese (1779-1783), quando questi risiedeva a palazzo Mancini in qualità di “*élève protégé*”⁴³⁵. Certamente simili rapporti si andarono approfondendo nel corso del secondo soggiorno di Cassas a Roma (1787-1791)⁴³⁶. Come attestato dai registri degli *Stati delle anime* della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, egli abitava allora a pochi passi dall'abitazione dei figli del celebre incisore. Ormai artista affermato, la sua notorietà gli permise di essere invitato nei salotti più rinomati della città, come quello dell'ambasciatore francese, cardinal de Bernis, nonché di ricevere, a sua volta, visite illustri, come quella del capo della cancelleria svedese Carl Fredrik Fredenheim, da tempo in contatto anche con Francesco Piranesi, che acquistò alcuni acquerelli dell'artista francese⁴³⁷.

Tra le poche opere ritrovate di Cassas riferibili a questo secondo soggiorno nella capitale pontificia, si annoverano proprio quelle vedute delle colline di Roma che sarebbero state successivamente incise dalla Calcografia Piranesi.

Una volta rientrato a Parigi, infatti, Cassas lavorò per più di dieci anni alla pubblicazione del suo *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la*

⁴³³ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 8-10, 11, 13, 19-21, 23. Un altro esemplare della serie è conservato presso la Bibliothèque Mazarine, sempre a Parigi: Hors rang n. 7970, pl. 3-12.

⁴³⁴ Su Louis-François Cassas (1756-1827) cfr. *Louis-François Cassas, 1756-1827, dessinateur-voyageur, Im Banne der Sphinx*, catalogo della mostra (Köln, Tours 1994-1995), a cura di A. Gilet, U. Westfeling, P. von Zabern, Mainz am Rhein 1994.

⁴³⁵ A. Gilet, *La vie de L. F. Cassas*, in *Louis-François Cassas, 1756-1827...cit.*, 1994, pp. 11-12.

⁴³⁶ *Ivi*, pp. 12-13.

⁴³⁷ Tra questi si segnalano due acquerelli oggi conservati presso il National Museum di Stoccolma: *Vue d'Ephèse* e *Vue de Jérusalem*, cfr. *Louis-François Cassas, 1756-1827*, p. 12 e n. 9.

*Palestine et de la Basse Egypte*⁴³⁸, ma gli avvenimenti storici dal 1789 al 1799 non si rivelarono favorevoli all'artista, che doveva la propria carriera a personaggi legati politicamente all'Ancien Régime⁴³⁹. Fu forse per sopperire alle sue notevoli difficoltà economiche che Cassas decise di cedere, nel 1801, alla Calcografia Piranesi a Parigi parte dei disegni raffiguranti i propri viaggi. Non possiamo escludere, inoltre, che egli stesso conoscesse, fin dal primo soggiorno nella capitale pontificia, il grande successo ottenuto dall'associazione tra Volpato e Ducros con la serie di vedute di Roma e dintorni, e che, di conseguenza, auspicasse una medesima riuscita commerciale della nuova collaborazione.

Come si vedrà meglio più avanti, simili previsioni sarebbero state smentite: la produzione dei *Dessins coloriés* dei fratelli Piranesi non ottenne i risultati sperati dai suoi promotori e dai loro collaboratori.

Ad ogni modo, Cassas fu in grado di mantenere la proprietà delle sue opere, oppure di riappropriarsene in seguito alla morte di Francesco Piranesi, avvenuta nel 1810. Solo poco tempo dopo, infatti, nel 1813, le stesse vedute vennero pubblicate, “dessinées et gravées à l'eau-forte, au trait, par MM. Cassas et Bence, accompagnées d'une explication des monumens par M. C.-P. Landon”, all'interno di una nuova raccolta (fig. 23)⁴⁴⁰.

Il Landon menzionato nel sottotitolo era il medesimo Charles-Paul, pittore letterato e critico d'arte, che non esitò a schierarsi in favore dei due fratelli romani fin dal loro arrivo a Parigi⁴⁴¹. La sua parallela collaborazione con Cassas costituisce una conferma di quel tessuto di relazioni cui parteciparono i figli del celebre incisore nella capitale francese. Un tessuto finora sconosciuto alla critica e che si è pertanto cercato, nel corso del presente lavoro, di mettere nella giusta evidenza.

⁴³⁸ L.-F. Cassas, *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse Egypte, composé d'environ trois cent trente planches, gravées par les plus célèbres artistes, sur les dessins et sous la direction du citoyen Cassas*, Imprimerie de la République, Paris 1799. Come si è visto, un riferimento a questa opera e al suo autore è contenuto anche nel *Prospectus* dell'anno VIII degli stessi Piranesi (vedi supra par. 2.2).

⁴³⁹ A. Gilet, *La vie de L. F. Cassas*, in *Louis-François Cassas, 1756-1827...cit.*, 1994, pp. 13-14.

⁴⁴⁰ *Grandes vues pittoresques des principaux sites et monumens de la Grèce et de la Sicile, et des sept collines de Rome, dessinées et gravées à l'eau-forte, au trait, par MM. Cassas et Bence. Accompagnées d'une explication des monumens par M. C.-P. Landon*, Treuttel et Wurtz, Paris 1813.

⁴⁴¹ Vedi supra par. 2.1.

Nell'introdurre le vedute di Roma di Cassas, Landon ci ha lasciato, ancora una volta, un commento quanto mai illuminante:

Ces Vues, dessinées des points les plus élevés de Rome, en donnent entièrement l'aspect. Elles ont été gravées par le dessinateur lui-même, et sont de la même grandeur que les dessins. La mémoire pleine de ces beaux sites, l'artiste s'est attaché à conserver la liberté et la naïveté de ces dessins, exécutés tous d'après nature : aussi ces gravures peuvent passer pour des dessins originaux⁴⁴².

Era esattamente questo l'intento assegnato ai *Dessins coloriés* della Calcografia Piranesi: "passare per dei disegni originali". All'interno di tale raccolta, dunque, il ritrovamento del *Catalogue*, insieme alla contemporanea verifica sugli esemplari originali, ha permesso di aggiungere anche la serie delle *Huit Vues des Collines de Rome*. Un'ulteriore interessante conferma, perché frutto di un'osservazione diretta, viene poi dalla già citata testimonianza di F. W. Blagdon, che nel descrivere l'attività degli allievi della classe d'incisione dell'Accademia di Belle Arti creata dai Piranesi al Collège de Navarre, scriveva in primo luogo: "Here the artists are employed in engraving the seven hills of Rome"⁴⁴³.

La serie di Cassas è significativa sotto diversi aspetti. Innanzitutto per il suo valore estetico. Ciascuna veduta presenta una composizione ben articolata, che comporta in genere delle antichità e dei gruppi di personaggi in primo piano, seguiti da una successione di piani che conducono fino all'orizzonte, mentre una vegetazione esuberante serve ad inquadrare la scena. L'illuminazione è spesso laterale, i cieli arricchiti di splendide nuvole dalle tonalità rosate, numerosi i giochi di ombre e luci, soprattutto nei riflessi del Tevere. L'effetto pittoresco è ottenuto attraverso la vegetazione, variegata, rappresentata con fedeltà, e insieme dai gruppi di personaggi nei costumi dell'epoca. Le grandi dimensioni delle vedute non impediscono a Cassas di soffermarsi sui più minuti dettagli. Questa capacità spiega un ulteriore motivo d'interesse di tali opere: il loro valore documentaristico per la conoscenza per la città di Roma, e della vita quotidiana che vi si svolgeva. Nell'ultimo studio dedicato all'artista francese, la serie delle vedute di Roma è stata affiancata ai testi di alcuni celebri viaggiatori, suoi

⁴⁴² *Grandes vues pittoresques...cit.*, 1813, p. 8.

⁴⁴³ F. W. Blagdon, *Paris as it was and as it is...cit.*, 1803, vol. II, pp. 518. Vedi *supra* par. 3.1.

contemporanei, che con le parole hanno saputo esprimere delle emozioni comparabili: Goethe – accostamento tanto più giustificato poiché lo scrittore aveva apertamente manifestato il proprio apprezzamento per l'opera di Cassas –, Chateaubriand, Stendhal⁴⁴⁴. Oltre alla serie delle *Huit Vues des Collines de Rome* il ritrovamento del *Catalogue*, insieme al costante confronto sugli esemplari originali, ha permesso di ascrivere alla raccolta della Calcografia Piranesi anche un'altra opera di Cassas: la *Vue générale de l'Isola Bella dans le Lac Majeur, telle qu'on la découvre dans toute sa Magnificence en y arrivant du Tessin* (*Appendice documentaria*, I, n. 27; fig. 24)⁴⁴⁵.

Era già noto un disegno dello stesso artista dal medesimo soggetto (*Vue de l'Isle Belle prise au bord du lac du côté où on y débarque*)⁴⁴⁶, a conferma dell'interesse del pittore di paesaggio per una regione non legata agli itinerari tradizionali, ma che ormai andava conquistato una sua dignità artistica all'interno dei percorsi dei viaggiatori della fine del XVIII secolo⁴⁴⁷.

Diversa invece la situazione relativa agli altri artisti che collaborarono con la Calcografia Piranesi alla produzione dei *Dessins coloriés*: Francesco Fidenza, Louis-Gabriel Moreau e François Jean Sablet.

Non molto è cambiato presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale rispetto a quando, nel 1978, van de Sandt pubblicava il suo studio.

Così la catalogazione delle opere di ciascuno di questi artisti è ancora in corso, ed esse sono tuttora sparse all'interno del vasto fondo *Topographie*, suddiviso in altrettanto ampie serie, corrispondenti ai differenti paesi rappresentati.

Tuttavia, per alcune delle opere di tali pittori, citate nel *Catalogue* appena ritrovato ma assenti nella *Notice* pubblicata da van de Sandt, ho potuto disporre di un'altra forma di riscontro: le incisioni che corredevano gli articoli pubblicati sull'«Athenaeum», la rivista fondata da Baltard e di cui i Piranesi divennero editori a partire dal luglio 1806.

⁴⁴⁴ *Louis-François Cassas, 1756-1827...cit.*, 1994, pp. 58-61.

⁴⁴⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 38.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 50, cat. n. 15.

⁴⁴⁷ Per una più ampia contestualizzazione dell'opera di Cassas all'interno della pittura di paesaggio del XVIII secolo cfr. E. Chevallier et al., *Les voyages en Italie*, in *Louis-François Cassas, 1756-1827...cit.*, 1994, pp. 35-65.

Nel numero di agosto dello stesso anno usciva un articolo dal titolo *L'aqueduc d'Arcueil*.

L'incisione che lo accompagnava fu realizzata da Francesco Piranesi da un dipinto di Fidenza (fig. 25)⁴⁴⁸, che corrisponde assai verosimilmente ad una veduta dal medesimo soggetto elencata dal *Catalogue* tra le opere del pittore romano (*Appendice documentaria*, I, n. 2). Si tratta, dunque, di un'altra veduta (insieme alla *Vue du Golfe et du môle de Gaete, aux environs de Naples* sopra citata) che il ritrovamento di questo fondamentale documento ha permesso di aggiungere alla produzione parigina di Fidenza per i figli del celebre incisore⁴⁴⁹.

Ancora, nel febbraio 1807 la medesima rivista pubblicava un contributo dedicato alla storia de *L'abbaye de Montmartre*, accompagnato, come di consueto, da un'incisione che ne riproduceva il soggetto. A differenza dell'articolo precedentemente menzionato, in cui nel testo manca ogni sorta di riferimento alla tavola, qui leggiamo: "L'objet de cette notice étant de donner une description de l'abbaye, dont les ruines, dessinées par M. Moreau, artiste habile, sont représentées dans notre gravure"⁴⁵⁰. L'incisione, realizzata da Demaison su disegno di Quevanne (fig. 26)⁴⁵¹, riproduceva in effetti un dipinto di Louis-Gabriel Moreau, intitolato *Vue de la démolition de l'Abbaye de Montmartre*, un tempo appartenente allo stesso Francesco Piranesi, come si può leggere sull'inventario dei beni messi in vendita in seguito alla sua morte (*Appendice documentaria*, III, n. 15).

E, con il medesimo titolo, l'opera compariva nel *Catalogue* tra le vedute attribuite a Moreau (*Appendice documentaria*, I, n. 18)⁴⁵².

⁴⁴⁸ «Athenaeum», a. I, n. 8, aout 1806, fasc. 3, pp. 1-8; articolo firmato "J***". La tavola, non numerata, è posta in conclusione dell'articolo. Nell'iscrizione sottostante leggiamo, a sinistra: "F. Fidenza pinxit"; a destra: "F. Piranesi Sc. en 1806"; al centro: *Aqueduc d'Arcueil, et vue d'une partie de l'ancien aqueduc Bati sous l'Empereur Julien*.

⁴⁴⁹ Su Francesco Fidenza (1747-1819) cfr. D. Borghese, *Fidenza, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 400-402 (con bibliografia precedente) e F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, *Milano neoclassica*, Longanesi, Milano 2001, *passim* (e scheda biografica a p. 615).

⁴⁵⁰ «Athenaeum», a. II, 1807, n. 2, fasc. 2, p. 2; articolo firmato "T."

⁴⁵¹ La tavola, non numerata, è posta in conclusione dell'articolo. Nell'iscrizione sottostante leggiamo, a sinistra: "Dessiné par M.e Quevanne"; a destra: "Gravé par Demaison"; al centro: *L'ancienne Abbaye de Montmartre*. Come già sottolineato, entrambi questi artisti, che risultano tra i più stretti collaboratori della rivista, sono ancora del tutto sconosciuti alla critica.

⁴⁵² Su Louis-Gabriel Moreau (1740-1806), spesso confuso con altri artisti contemporanei dallo stesso cognome, sono poche le notizie a nostra disposizione; anche la bibliografia che lo riguarda è

Grazie all'incrocio di differenti tipologie documentarie è stato così possibile stabilire con certezza l'identità di quest'ultimo pittore, ancora dubbia nello studio di van de Sandt, a causa dell'esistenza di diversi artisti dal medesimo cognome a lui contemporanei⁴⁵³.

L'analisi condotta sul *Catalogue* e il suo confronto con la *Notice* hanno quindi evidenziato differenze nell'ordinamento e, soprattutto, la presenza di incisioni, o persino serie di incisioni, del tutto assenti nel documento già noto. Questi elementi portano a supporre che *Catalogue* da me ritrovato sia leggermente posteriore rispetto a quello pubblicato da van de Sandt. L'ipotesi sarebbe confermata da un ultimo dettaglio. Se in entrambi i documenti è presente il riferimento al Collège de Navarre, dove i Piranesi istituirono la loro Accademia di Belle Arti, nel documento appena rinvenuto è inoltre specificato, in chiusura, che le opere elencate potevano essere acquistate anche presso il locale sito in "Place du Palais du Tribunat, rue Saint-Honoré, n. 1354": spazio che, come si è visto, fu concesso loro dal governo francese per l'esposizione delle opere prodotte, presumibilmente nel corso del 1802. È pertanto possibile che il *Catalogue* appartenga alla medesima fase, quando, una volta trasferitisi nella nuova sede, i due fratelli avevano ormai già ben avviato la produzione dei *Dessins coloriés*, tanto da poterne far mostra nella prestigiosa vetrina, situata, allora come oggi, nel centro della capitale francese⁴⁵⁴.

Infine, il riferimento in entrambi i cataloghi al Collège de Navarre, e, parallelamente, la mancanza totale di notizie in merito alla prosecuzione di simile impresa presso la successiva, e ultima, sede del Collège des Grassins (dove la Calcografia si trasferì nel 1805)⁴⁵⁵, portano a domandarsi se la produzione dei

assai scarsa: cfr. G. Wildenstein, *Un peintre de paysage au XVIII^e siècle, Louis Moreau*, Les Beaux-arts, Paris 1923.

⁴⁵³ Vedi nota precedente. La stessa problematica si pone per Sablet, poiché la menzione del solo cognome non rende possibile stabilire con certezza di quale dei due fratelli si tratti. Su questa specifica questione le ricerche da me condotte e i nuovi documenti ritrovati non hanno portato elementi di novità. Tuttavia, grazie anche agli studi dedicati al medesimo argomento dalla moglie Anne, già Udolpho van de Sandt aveva potuto affermare che si trattasse di François Sablet (1745-1819). Cfr. U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi...cit.*, 1978, p. 220, n. 27; *Les frères Sablet (1775-1815). Peintures, dessins, gravures*, catalogo della mostra (Nantes, Lausanne, Roma 1985), a cura di A. Van de Sandt, Edizioni Carte Segrete, Roma 1985.

⁴⁵⁴ Per il locale al Palais du Tribunat vedi *supra* par. 3.1. Si ricorda come tale indirizzo corrisponda oggi alla Place du Palais-Royal, nel cuore di Parigi e a pochi passi dal Louvre.

⁴⁵⁵ Vedi *supra* par. 3.1.

Dessins coloriés non abbia seguito le sorti dell'Accademia, subendo una conseguente battuta d'arresto a causa della mancanza delle condizioni favorevoli che potevano essere garantite da quella indiscutibile, seppur celata, fonte di manodopera.

Con l'eccezione di Cassas, di cui si è già detto, resta impossibile ricostruire le successive vicende dei rami corrispondenti alle incisioni al tratto, che costituivano la base di questo settore della manifattura. Parte di essi potrebbe corrispondere a uno dei lotti provenienti dalla Calcografia Piranesi messi in vendita a Parigi nel 1835⁴⁵⁶. Tuttavia, da quel momento in poi non ve ne è più traccia nei repertori del Département des Estampes della Bibliothèque Nationale, né esse figurano nei fondi dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma tra le tavole di Giovanni Battista o di Francesco.

L'eloquente silenzio delle fonti in merito alla prosecuzione o al successo della produzione dei *Dessins coloriés* e la storia conservativa dei rami, di cui si è persa ogni traccia, non sono, a mio avviso, che due aspetti di un unico, significativo, fenomeno: la condanna da parte dei contemporanei di quella stessa produzione.

In assenza di altre testimonianze, risulta allora ancora più prezioso il *Rapport* steso nel 1809, su incarico del governo, da Del Pozzo e Degerando per valutare le cause del fallimento economico dell'impresa Piranesi. Col suo sguardo d'insieme, tale documento manoscritto ci ha tramandato l'autorevole giudizio dei commissari anche in merito a questo specifico ramo della produzione dei due fratelli romani:

L'exécution des dessins coloriés, espèce de gravure enluminée, est regardée par les Connaisseurs comme une idée fautive et même nuisible aux arts. Ces dessins étant d'un prix trop élevé, et n'étant cependant que des copies mécaniques, les amateurs leur préféreront toujours les tableaux, et les artistes se plaignent d'avoir vu mettre en quelque sorte en Manufacture une branche qui jusqu'alors appartenait au génie et à la main de l'auteur⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶ *Notice des planches composant la calcographie de J.B. et F. Piranesi*, Imprimerie Lacombe, Paris 1835. Nella *Notice* si specifica che "la vente aux enchères [...] aura lieu le Mercredi 8 avril 1835". In corrispondenza del lotto n. 17 leggiamo: "Gravures au trait. 34 cuivres. 650 épreuves".

⁴⁵⁷ Del Pozzo, Degerando, *Rapport à sa Majesté sur la situation du S.r Piranesi, propriétaire d'un établissement de Chalcographie a Paris*, 30 mars 1809 (ANP, Instruction publique, Beaux-arts, Dossier 19, Secrétariat, Demandes et réclamations d'artistes, An VI-1811, *Affaire Piranesi*). Le carte del Dossier non sono numerate; la citazione qui riportata è tratta dal paragrafo 4 del *Rapport*: "Du degré et du genre d'intérêt que peuvent mériter les établissements des Piranesi".

Un parere che anticipa quanto di seguito stabilito dagli stessi ispettori riguardo alla manifattura di Morfontaine. In entrambi i casi, sebbene si fossero raggiunti dei risultati apprezzabili, i fini perseguiti dai Piranesi apparivano agli occhi dei loro contemporanei “quasi estranei alle Belle Arti”. L’argomento non era dunque rivolto tanto contro il prodotto finale, ma contro un modo di produzione “in serie”. Nel valutare ciò che meritava di essere salvato dalle mani dei creditori cui fu costretto a ricorrere Francesco negli anni successivi per sostenere le molteplici attività intraprese, nonché l’eventuale prosecuzione di quelle stesse attività, la conclusione, relativamente ai *Dessins coloriés* non poteva che essere una:

Nous pensons donc [...] que les dessins originaux des différentes vues méritent d’être conservés, mais qu’il n’y a aucun avantage sous aucun rapport à les multiplier par l’enluminure⁴⁵⁸.

Si sanciva così il destino sia dei rami, che risultano ad oggi dispersi, sia delle relative incisioni, ancora conservate, sebbene non sempre debitamente catalogate, all’interno delle collezioni delle diverse biblioteche parigine. Stessa sorte subirono i relativi cataloghi di vendita, come pure il *Prospectus* in cui i Piranesi avevano tanto orgogliosamente annunciato di aver avviato la pubblicazione della loro nuova collezione di stampe colorate, “entreprise vraiment grande et hardie”.

⁴⁵⁸ *Ibid.*



Fig. 11. F. Sablet, *Illumination du Pont et de la Place de la Concorde pour la fête du 18 brumaire an X*, incisione all'acquaforte dipinta a gouache, 54 x 78 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 2



Fig. 12. F. Fidenza, *Vue du Golfe et du môle de Gaete, aux environs de Naples*, incisione all'acquaforte dipinta a olio, 63 x 93 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 39



Fig. 13. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Le Mont Aventin, l'une des Collines de Rome*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 63 x 87 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 19

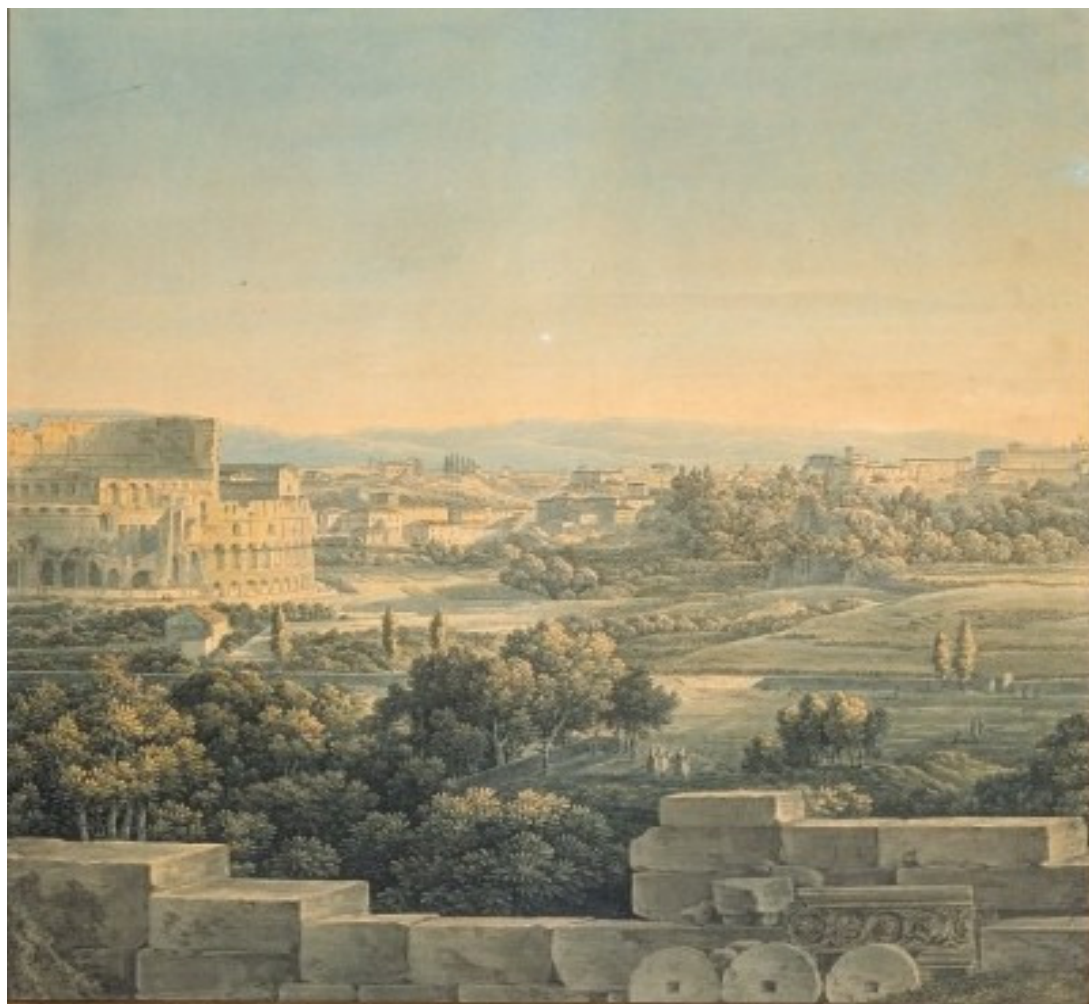


Fig. 14. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Le Mont Celio, l'une des collines de Rome*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 71 x 72,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 21



Fig. 15. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Le Mont Esquilin, l'une des Collines de Rome*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 62 x 86 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 9



Fig. 16. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Suite du Mont Esquilin*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 62 x 86 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 8



Fig. 17. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Le Mont Janicule, l'une des Collines de Rome*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 63,5 x 87 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 23



Fig. 18. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Le Mont Palatin, l'une des Collines de Rome*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 62 x 85 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 11



Fig. 19. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Suite du Mont Palatin*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 62 x 33 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 12



Fig. 20. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Le Mont Quirinal, l'une des Collines de Rome*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 70,5 x 97 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 13



Fig. 21. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Le Mont Viminal, l'une des Collines de Rome*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 62 x 85 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 10



Fig. 22. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Le Mont Capitolin, l'une des Collines de Rome*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 71 x 97 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 20

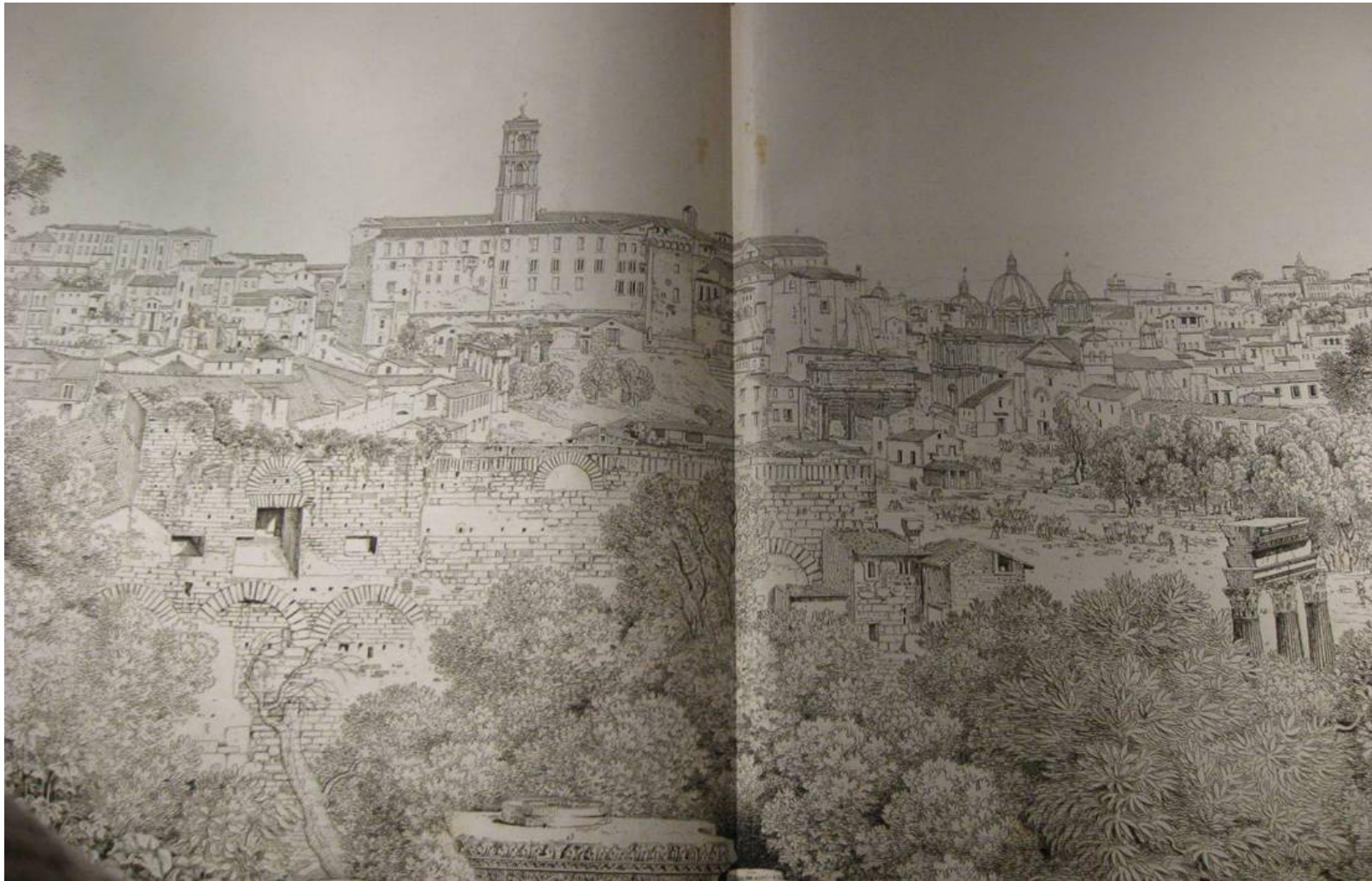


Fig. 23. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, *Le Mont Capitolin*, in *Grandes vues pittoresques des principaux sites et monumens de la Grèce et de la Sicile, et des sept collines de Rome*, dessinées et gravées à l'eau-forte, au trait, par MM. Cassas et Bance. Accompagnées d'une explication des monumens par M. C.-P. Landon, Treuttel et Wurtz, Paris 1813, tav. XI



Fig. 24. L.-F. Cassas, *Vue générale de l'Isola Bella dans le Lac Majeur, telle qu'on la découvre dans toute sa Magnificence en y arrivant du Tessin*, incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 69 x 93 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 38



*Aqueduc d'Arcueil,
et vue d'une partie de l'ancien aqueduc Bati sous l'Empereur Julien.*

Fig. 25. Aqueduc d'Arcueil, et vue d'une partie de l'ancien aqueduc Bati sous l'Empereur Julien, incisione di F. Piranesi su disegno di F. Fidanza, pubblicata in «Athenaeum», a. I, n. 8, aout 1806, fasc. 3, tav. non numerata



Fig. 26. *L'ancienne Abbaye de Montmartre*, incisione di Demaison su disegno di C. Quevanne, pubblicata in «Athenaeum», a. II, 1807, n. 2, fasc. 2, tav. non numerata

3.3 *Labor omnia vincit*. La manifattura di vasi e ornamenti di architettura in terracotta a Mortefontaine

Nell'analizzare la produzione dei *Dessins coloriés* si è visto come essa vada inquadrata nell'ambito del costante tentativo, da parte dei Piranesi, di adeguare i mezzi offerti dall'incisione alle nuove esigenze di mercato: la collezione di stampe colorate rispondeva, per loro stessa ammissione, all'esigenza di "suppléer [...] à l'insuffisance de la simple gravure". Sebbene simili sforzi di rinnovamento sembrarono non raccogliere il consenso dei loro contemporanei, questo non impedì ai due fratelli romani di proseguire lungo la medesima linea, fino ad abbandonare la tecnica dell'incisione, preferendo piuttosto dedicarsi alla riproduzione di oggetti tradizionalmente poco accessibili, per divulgarne l'immagine e la conoscenza. Nacque così la manifattura di vasi e ornamenti di architettura in terracotta di Mortefontaine, che, nonostante il considerevole sostegno offerto dal fratello di Napoleone, avrebbe portato al fallimento economico il suo principale quanto incauto fondatore: Francesco Piranesi. La proprietà Mortefontaine¹, situata a circa quaranta chilometri a nord di Parigi, apparteneva fin dal 1798 a Giuseppe Bonaparte, che l'aveva immediatamente eletta a luogo di riposo e rifugio dagli impegni politici². Allo stesso tempo, Mortefontaine divenne anche teatro di frequenti ricevimenti mondani, documentati con ricchezza di particolari dalle cronache dell'epoca, così come di alcuni importanti avvenimenti storici, quale la sigla della pace con gli Stati Uniti, il 3 ottobre 1800³. L'evento venne celebrato dalla già ricordata incisione, raffigurante la *Convention entre la République Française et les Etats-unis*

¹ Nelle fonti del XIX secolo ricorrono due versioni del toponimo: sia "Morfontaine" che "Mortefontaine", con una preferenza per il primo; nel tempo, invece, sarebbe poi prevalso il secondo.

² Per un recente aggiornamento sulla storia della proprietà di Mortefontaine cfr. G. Mazel, *Les Grandes heures du château de Mortefontaine*, « Bulletin du Groupe d'Etude des Monuments et Œuvres d'art de l'Oise et du Beauvaisis », numéro spécial, n. 59-60, 1993, réédition 2001 augmentée; in particolare per l'acquisto da parte di Giuseppe Bonaparte e le successive trasformazioni della proprietà vedi p. 31ss.

³ *Ibid.* Su questo specifico aspetto cfr. inoltre l'ancora fondamentale studio di P. Marmottan, *Joseph Bonaparte à Mortefontaine (1800-1803)*, Imprimerie Paul Brodard, Coulommiers 1929, ricco di riferimenti alla letteratura dell'epoca e di inedite citazioni archivistiche.

d'Amérique, Signée à Mortefontaine le onze Vendémiaire, An 9, 3 Octobre 1800 (fig. 6)⁴, firmata Francesco Piranesi e Giuseppe Barberi. Testimonianza non solo del forte legame che univa il figlio del celebre incisore al fratello di Napoleone già a pochi mesi di distanza dal suo arrivo in Francia – simile legame doveva infatti risalire al breve periodo trascorso a Roma da Giuseppe nel 1797, in qualità di ambasciatore francese –⁵, ma anche di una sua prima possibile e personale presenza in tale territorio. Fu forse in quella stessa occasione, infatti, che Francesco scoprì il sito di Mortefontaine. Reso pittoresco dai laghi e dalla grande roccia, simile luogo non mancò di ispirare una fitta schiera di artisti dell'epoca, che lo celebrarono in numerose descrizioni e vedute⁶. Tra queste ultime si segnalano, per il loro comprovato rapporto con gli stessi Piranesi, quelle pubblicate su uno dei primi numeri dell'«Athenaeum», dove ad un articolo intitolato *Morfontaine. Maison de Campagne à 5 myriamètre (10 lieues) de Paris* veniva affiancata una tavola raffigurante il particolare della *Vue des Etangs de Morte-fontaine* (fig. 27)⁷.

Si trattava di uno degli scorci più apprezzati della proprietà, come leggiamo nel testo corrispondente:

Le lieu le plus agreste, le plus pittoresque de cette campagne est connu sous le nom *des Etangs*. Des rochers, des coteaux couverts de bois entourent d'énormes

⁴ L'incisione in seguito entrò a far parte della collezione dei *Dessins coloriés*, vedi *supra* par. 3.2.

⁵ Per la fondamentale protezione ricevuta dai Piranesi da parte dei membri del governo vedi *supra* par. 2.1. In particolare, il legame che univa Francesco Piranesi a Giuseppe Bonaparte doveva risalire al breve periodo trascorso a Roma dal fratello di Napoleone nel 1797: egli fu infatti nominato prima ministro plenipotenziario (6 maggio), poi ambasciatore (15 maggio) della repubblica francese a Roma. Vi rimase tuttavia solo fino al dicembre dello stesso anno, quando fuggì in seguito all'assassinio del generale Duphot e all'infiammarsi della situazione politica. In una lettera manoscritta di Francesco Piranesi indirizzata al Fredenheim (oggi conservata presso l'archivio di Stoccolma e trascritta da R. Caira Lumetti, *La cultura dei lumi tra Italia e Svezia...cit.*, 1990, p. 193), il figlio del celebre incisore riserva parole di stima per Giuseppe, che lo avrebbe a sua volta considerato degno della propria amicizia: “il me regarde comm'un de ses meilleurs amis”.

⁶ Esemplici, in tal senso, le descrizioni della proprietà di Mortefontaine pubblicate in due opere della prima metà del XIX secolo: A. Donnet, *Description des environs de Paris, considérés sous les rapports topographique, historique et monumental*, Treuttel et Würtz, Paris 1824, p. 85ss.; N. Vergnaud, *L'Art de créer les jardins, contenant les préceptes généraux de cet art ; leur application développée sur des vues perspectives, coupes et élévations, par des exemples choisis dans les jardins les plus célèbres de France et d'Angleterre ; et le tracé pratique de toute espèce de jardins*, Roret, Paris 1839, p. 73 ss.

⁷ «Athenaeum», a. I, n. 2, février 1806, fasc. 2, pp. 1-4; la tavola, non numerata, è posta in conclusione dell'articolo, non firmato. Nell'iscrizione sottostante leggiamo, a sinistra: “Dunouy Pinx”; a destra: “Baltard sculp”; al centro: *Vue des Etangs de Morte-fontaine*.

amas d'eau : des îles bordées de saules, semées de peupliers élancés, offrent l'aspect le plus frais, le plus varié. [...] Ce qui contraste d'une manière très-pittoresque avec les bois qui environnent une partie des étangs, c'est *le désert*, où les blocs amoncelés de grès offrent un aspect sauvage⁸.

L'incisione riproduceva un dipinto di Alexandre-Hyacinthe Dunouy⁹, cui l'anonimo autore dell'articolo riserva un commento altrettanto positivo: "Il a rendu avec bien de la vérité les monticules environnans, la beauté des arbres, le ciel et les eaux"¹⁰. Aggiungendo inoltre una minuziosa descrizione della scena rappresentata:

Pour animer son paysage, il y a placé une petite scène domestique. Les enfans du Prince jouent près de leur mère sur une pelouse, lorsqu'ils aperçoivent leur père qui revient de la chasse. Ils veulent s'élancer vers lui : leur mère inquiète les retient¹¹.

Viene così introdotta la figura di Giuseppe Bonaparte, nuovo proprietario di un luogo tanto incantevole "que tous ses possesseurs s'en éloignent à regret".

Le Prince Joseph, lorsqu'il n'est pas occupé de quelque mission politique ou militaire, y vit habituellement au sein de sa famille ; il y rassemble des personnes distingués dans les lettres et dans les sciences, et se plaît à oublier ainsi, dans les jouissances de l'amitié et des arts, les soucis qui accompagnent toujours les grandes places¹².

Dopo aver ricordato la storica firma del trattato di pace stipulato proprio a Mortefontaine con gli Stati Uniti d'America, l'articolo si conclude menzionando un ultimo grande motivo d'interesse per questo territorio:

⁸ «Athenaeum», a. I, n. 2, février 1806, fasc. 2, p. 2.

⁹ Un recente aggiornamento sulla figura di Alexandre-Hyacinthe Dunouy (1757-1841), pittore di paesaggi e autore di numerose opere per la famiglia Bonaparte, si ha all'interno del contributo di G. Toscano, *Paysages, "vedute" et tableaux troubadour dans le collections de Caroline Murat, reine de Naples (1808 - 1815)*, in *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, atti del convegno internazionale (Lille 2004), a cura di M. T. Caracciolo, G. Toscano, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2007, in particolare pp. 276-279 e n. 30 a p. 306, con indicazioni bibliografiche.

¹⁰ «Athenaeum», a. I, n. 2, février 1806, fasc. 2, p. 2.

¹¹ *Ivi*, pp. 2-3.

¹² *Ivi*, p. 3.

Dans les environs de Morfontaine, on trouve un terre très-propre à faire une poterie légère d'un grain très fin, et qui est parfaitement semblable à certaines poteries antiques dont on admire, avec raison, la légèreté.

Les frères *Piranesi*, célèbres artistes romains, ayant reconnu tous les avantages de cette terre, ont établi près de Morfontaine une manufacture, d'où il sort des vases aussi beaux par leur forme que par la couleur de leur terre. Le Prince Joseph affectionne et protège cet établissement, qui, s'il prend de l'étendue, deviendra très-avantageux pour le pays¹³.

Si dimostrava così lo stretto legame della rivista con i Piranesi, anche quando editore ne era ancora Baltard, rendendo inoltre palese l'intento pubblicitario dell'articolo in favore dei due fratelli romani¹⁴.

Il riferimento alla protezione accordata da Giuseppe Bonaparte costituisce una costante che caratterizza tutte le testimonianze coeve relative alla nuova impresa dei figli del celebre incisore.

D'altra parte, furono gli stessi Piranesi a sottolineare, per primi, l'importanza di un simile sostegno, nel loro *Prospectus des sculptures plastiques*¹⁵. A conferma di una pratica corrente, infatti, anche la creazione della manifattura di Mortefontaine venne annunciata, così come gli altri rami della produzione, da un libello pubblicitario. Il *Prospectus* è oggi conservato presso gli Archives Nationales di Parigi, all'interno del medesimo *Dossier* che contiene il *Catalogue* dei *Dessins coloriés*¹⁶. Come quest'ultimo, quindi, esso fa parte dei documenti presentati nell'ambito della seduta del Senato del 3 thermidor an XI

¹³ *Ivi*, pp. 3-4; corsivo nel testo.

¹⁴ Sull'«Athenaeum» e, in particolare, in merito a tale questione vedi *infra* cap. 4.

¹⁵ *Prospectus des sculptures plastiques. Faites avec une argile nouvellement découverte à Montmélian, commune de Morfontaine ; exécutées dans les ateliers des Piranesi, à Plailly, département de l'Oise, arrondissement de Senlis*, s.l. [Paris], s.d. [1802-1803], in 4°, 4 pp. (d'ora in poi *Prospectus des sculptures plastiques*). Il documento è conservato presso gli Archives Nationales di Parigi (Administration du Sénat, comptabilité, budget; correspondance, administration générale, *Dossier 430*). Per tale serie e la conseguente datazione del *Prospectus* vedi *supra* par. 4.3, n. 11. Il documento, insieme al catalogo di sculture che lo corredeva, è stato segnalato per la prima volta da A. L. Poulet nel 1992 all'interno del suo contributo dedicato a Clodion (dei cui rapporti con i Piranesi si dirà a breve), con il desiderio di voler approfondire in seguito un simile argomento, cfr. A. L. Poulet, *Les années romaines de Clodion*, in *Clodion, 1738-1814*, catalogo della mostra (Paris 1992), a cura di A. L. Poulet, G. Scherf, Réunion des musées nationaux, Paris 1992, pp. 29-30, n. 90. Ad oggi, tuttavia, non risulta alcuno studio della Poulet in merito, né sembra che l'interessante stimolo da lei sollevato sia stato colto dalla critica negli anni successivi.

¹⁶ Si può qui sottolineare come alla proprietà di Mortefontaine siano dedicate numerose vedute presenti nel *Catalogue des vues de monumens antiques et modernes* (vedi *supra* par. 3.2 e *infra* *Appendice documentaria*, I), attribuite a Cassas e a Moreau (un esempio è costituito dalla veduta qui riprodotta: vedi fig. 28) : implicita celebrazione del proprietario di quel territorio, nonché protettore della Calcografia.

(22 luglio 1803): data in cui possiamo, di conseguenza, individuare un termine *ante quem* alla stampa degli stessi opuscoli.

Nel loro *Prospectus des sculptures plastiques*, dunque, i fratelli Piranesi, dopo un'ampia premessa in cui annunciavano enfaticamente di essere riusciti a “ressusciter la Plastique des anciens”, ripercorrendone le tappe più significative a partire dall'antichità, dichiaravano in primo luogo la loro riconoscenza verso chi aveva permesso il raggiungimento di un simile traguardo: “Encouragés par la protection et par les bienfaits du Gouvernement, invités particulièrement par la générosité d'un grand Mécène”. Chi fosse questo “grande mecenate” veniva specificato in una lunga nota al testo:

Le Sénateur Joseph Bonaparte, ce protecteur éclairé des beaux-arts, d'après la découverte que les Piranesi firent à Montmélian, commune de Morfontaine, d'une argile très propre à la Plastique, ne tarda pas à leur accorder à Plailly un vaste local, pour y établir leur atelier. Les bâtimens sont environnés de bosquets et de jardins délicieux, qu'on tâche d'embellir encore par des Monumens en plastique, qui présenteront aux Amateurs des échantillons de ce genre d'ouvrages¹⁷.

Ma Giuseppe Bonaparte non fu l'unico, all'interno del governo, a sostenere la nuova impresa dei Piranesi. In un'altra nota veniva ricordato anche l'aiuto offerto dal Ministro dell'interno, Chaptal:

L'homogénéité si précieuse de cette matière a fixé d'une manière spéciale l'attention du cit. Chaptal, Ministre de l'Intérieur, que ses connaissances approfondies dans tous les arts mettent à même d'apprécier au juste tout ce qui peut donner un nouvel essor à l'industrie nationale. Les premiers essais de sculptures plastiques qu'on lui a soumis, ont obtenu son approbation ; *il a cru ce genre de sculpture très-propre à reproduire parmi nous, et d'une manière durable, les chefs-d'œuvre de l'art, qui font la gloire de l'antiquité* : en conséquence, il en a encouragé les auteurs avec la bienveillance et la libéralité qui le rendent cher aux artistes¹⁸.

Il *Prospectus des sculptures plastiques* si sofferma poi sulle qualità della terra scoperta a Mortefontaine, “une argile fine et homogène” che

¹⁷ *Prospectus des sculptures plastiques*, p. 3, n. 2.

¹⁸ *Ivi*, n. 3, pp. 3-4 ; corsivo nel testo. Per il sostegno offerto dal governo ai Piranesi fin dal loro arrivo a Parigi vedi *supra* par. 2.1, e, in particolare, per la figura di Jean-Antoine Chaptal n. 70.

devient susceptible du plus beau poli, d'une grande variété de nuances dans la couleur, et d'une netteté frappante dans les vives arrêtes et dans les contours des figures. Elle n'est point inferieure à aucune autre employée par les anciens dans les Bas-reliefs et les vases étrusques¹⁹.

In un breve passaggio veniva poi annunciata una collaborazione tanto significativa, quanto ancora oggi quasi del tutto ignorata dalla critica: quella con il celebre scultore Claude Michel Clodion. I Piranesi si dicevano, infatti, "aidés par un Sculpteur distingué et laborieux, dont la touche savante et gracieuse anime une matière propice", chiarendo in nota che si trattava del "Cit. Clodion, l'un des plus habiles Sculpteurs dont s'honore aujourd'hui la France"²⁰.

Grazie ad un simile e prestigioso contributo, nonché alla possibilità di disporre di una preziosa collezione di modelli dall'antico, i Piranesi speravano di poter dimostrare ben presto le molteplici qualità e destinazioni d'uso della loro innovativa produzione plastica in terracotta di Morfontaine:

Enrichis d'une immense collection d'originaux dessinés, ou modelés d'après l'antique, ou d'après les principaux Artistes du XVI^e siècle, ils se flattent de pouvoir bientôt présenter aux Amateurs une quantité assez considérable et très-variée [...] de Modèles et de Bas-reliefs en terre cuite, moulés et réparés avec soin, utiles à la décoration des intérieurs des appartemens, à celle même extérieure des maisons de campagne, des jardins et des tombeaux²¹.

Oltre al sostegno del governo, infatti, era l'approvazione del pubblico ad essere ricercata, poiché da essa dipendeva la sopravvivenza stessa della manifattura:

Les Piranesi auront l'honneur d'exposer ces essais au public dans leurs établissemens. Ce sera de son approbation, qu'ils se flattent et s'efforcent d'obtenir, que dépendront leur progrès ultérieurs dans cette nouvelle carrière²².

E, per ottenere tale approvazione, tutti i mezzi erano validi. In primo luogo la pubblicità. Non possedendo ancora, in quel 1802-1803 in cui si annunciava la nascita dello stabilimento, una propria rivista (i Piranesi divennero editori

¹⁹ *Ivi*, p. 3 e n. 3.

²⁰ *Ivi*, p. 4 e n. 1. Sulla collaborazione con Clodion si tornerà avanti.

²¹ *Ivi*, p. 4.

²² *Ibid.*

dell'«Athenaeum», la rivista fondata da Baltard, solamente a partire dal luglio 1806)²³, così come per le altre attività della Calcografia, è l'ampio riscontro che ho potuto verificare sulla stampa coeva a costituire il principale indizio della diffusione del loro *Prospectus* e dei loro progetti.

Il primo a pubblicare non solo la notizia, ma una trascrizione quasi totale del libello, risulta essere stato Charles-Paul Landon, in un articolo dal titolo *Sculptures plastiques* apparso sulle sue «Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure» nel 1802²⁴. Si tratta dello stesso pittore letterato e critico d'arte che non esitò a schierarsi in favore dei fratelli Piranesi fin dal loro arrivo a Parigi e che doveva aver ben accolto la nuova impresa, poiché già due anni prima, sulle pagine del «Journal des Arts», aveva individuato in una prospettiva industriale le maggiori potenzialità dell'opera piranesiana²⁵.

Vi si soffermava, solo poco tempo dopo, Blagdon nel suo più volte citato diario di viaggio, relativo al soggiorno parigino del 1802. In conclusione alla dettagliata descrizione dell'Accademia di Belle Arti creata dai fratelli Piranesi, egli scriveva in una nota finale:

The principal protector of the undertaking of the Piranesi is Joseph Bonaparte, who has not confined himself to assisting them in the capital. Being desirous to introduce the arts into the country where he passes the finest season of the year, and to promote the discovery of the Piranesi, relative to the properties of the argill found at *Morfontaine*, he has given to them for several years the use of a large building and a very extensive piece of ground, ornamented with bowers, where all the subjects modelled at the *College de Navarre*, in *terra cotta* or in porcelain of *Morfontaine*, undergo the process of baking. In the last-mentioned place, the Piranesi purpose to establish a foundery for sculpture in bronze and other metals²⁶.

Come nel caso dell'Accademia, il giornalista inglese ci fornisce una preziosa e precoce testimonianza non solo della nascita della manifattura, ma anche dei progetti futuri, ovvero di estendere la produzione dalla terracotta ad altri materiali, come il bronzo.

²³ Vedi *infra* cap. 4.

²⁴ «Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure», vol. II, an XI (1802), pp. 333-337.

²⁵ Vedi *supra* par. 2.1.

²⁶ F. W. Blagdon, *Paris as it was and as it is ...cit.*, 1803, vol. II, p. 521.

E, naturalmente, la «Décade» non poteva mancare di annunciare e sostenere la nuova impresa dei fratelli Piranesi.

Il primo dei diversi articoli dedicati dalla rivista degli *Idéologues*, datato luglio 1803, è fondamentale per una corretta datazione dell'avvio stesso della manifattura. Vi si affermava, infatti, che i prodotti nella nuova fabbrica potevano allora già essere ammirati nel locale espositivo al palais du Tribunat, insieme ai numerosi altri articoli della Calcografia Piranesi:

Les frères Piranesi, établis sous la protection spéciale du Gouvernement, au collège de Navarre, montagne Sainte-Genève, viennent de faire au palais du Tribunat, rue Saint-Honoré, n° 1354, une exposition qui présente aux amis des arts divers degrés d'intérêt, qu'inspire une collection de vues du meilleur choix, tirées de l'Égypte, de la Grèce, de l'Italie et de la France. Cette exposition offre en outre aux yeux des amateurs les plus beaux modèles de l'antique et du siècle des Médicis, formé d'une argile découverte récemment dans les dépendances de Morfontaine²⁷.

Si proseguiva descrivendo, sulla scorta del *Prospectus*, le qualità di questa terra scoperta a Mortefontaine, le sue molteplici destinazioni d'uso, in particolare nel campo della scultura plastica decorativa, e menzionando il nome del nuovo prestigioso collaboratore dei Piranesi:

Elle réunit la finesse à la beauté de la couleur, de manière à être comparé avec avantage aux plus belles terres de l'antiquité. Les frères Piranesi, pour donner à cette fabrication toute la perfection dont elle est susceptible, ont employé la touche gracieuse et savante de M. Clodion. Cette argile est d'autant plus précieuse qu'elle présente différents points d'utilité, et les frères Piranesi se proposent d'offrir au public éclairé, une suite de frises choisies, pour l'ornement des appartemens, des poêles, des cheminées et des dessus des portes²⁸.

Concludendo, come di consueto, con una totale approvazione delle loro attività :

L'étendue de cette réunion de productions de l'Italie et de la France, le goût qui a présidé au choix qui en a été fait, et l'empressement que les frères Piranesi apportent pour enrichir leur patrie adoptive, tout leur fait espérer la bienveillance des amis des arts²⁹.

²⁷ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 38, n. 30, 30 messidor an XI (19 luglio 1803), pp. 190-191.

²⁸ *Ivi*, p. 191.

²⁹ *Ibid.*

Qualche mese dopo, la «Décade» ritornava sull'argomento, con un articolo estremamente significativo per le informazioni fornite. Vi si ricordava il sostegno offerto da Giuseppe Bonaparte, veniva meglio precisata la natura degli oggetti prodotti, insieme ai loro modelli di riferimento, e, soprattutto, si affermava che la manifattura era allora in piena attività:

Les frères Piranési ont formé, comme nous l'avons annoncé, il y a plusieurs mois, à Plailly, dans un propriété du sénateur Joseph Bonaparte, un établissement dans lequel on emploie à la fabrication de divers objets d'arts, une espèce de terre que l'on trouve à Morfontaine. Cette manufacture est aujourd'hui en pleine activité, et promet de devenir très-florissante, grâce à la protection que lui accorde le sénateur J. Bonaparte.

Ce magistrat, accompagné d'un grand nombre d'amis des arts, est allé dernièrement visiter l'établissement. Il y a vu avec le plus grand intérêt les salles remplies de vases de différentes formes, copiés sur les vases d'Herculanum, et de bas-reliefs également copiés d'après l'antique ou d'après de précieux modèles du seizième siècle. – Bientôt la campagne du sénateur, son parc, ses lacs seront ornés de statues de Dryades et de Nymphes, exécutées avec la terre même du pays³⁰.

Ancora una volta, poi, l'articolo si concludeva tra gli elogi e l'invito a visitare i prodotti esposti al Palais du Tribunat. In questo caso, si ricorreva inoltre ad un'espressione, la "naturalizzazione" delle arti in Francia, che già si è incontrata nei testi scritti in favore dei due fratelli romani al momento del loro arrivo a Parigi, e che riflette, senza dubbio, le argomentazioni che caratterizzavano la politica culturale del governo francese³¹.

Nous aimons à rendre justice au zèle infatigable des Piranési qui ne négligent rien pour naturaliser en France les arts de l'Italie. Le local dans lequel ils exposent une partie des productions de leurs vastes et nombreux ateliers, offre un spectacle aussi curieux qu'intéressant. Il est situé près le Palais du Tribunat³².

Successivamente, i Piranesi poterono sfruttare a loro vantaggio la collaborazione con l'appena nato «Athenaeum» di Baltard, il cui articolo dedicato alla proprietà di Mortefontaine, apparso sul secondo numero del periodico (febbraio 1806), è stato sopra citato. Se in tale occasione lo scopo pubblicitario era ancora marginale e riservato, come si è visto, alla parte finale del testo, non

³⁰ «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 40, n. 10, 10 nivôse an XII (1 gennaio 1804), pp. 60-61.

³¹ Vedi *supra* par. 2.1.

³² «La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 40, n. 10...cit., p. 61.

appena i due fratelli romani divennero editori della rivista, simile intento si manifestò palesemente.

Ecco allora, nel settembre dello stesso anno, uscire sull'«Athenaeum» dei “frères Piranesi” un articolo dal titolo *Manufacture de plastique*, in cui, se la sigla “K.” può creare qualche incertezza sull'autore, nessun dubbio può invece sorgere sul suo fine promozionale.

Così, dopo la consueta ampia premessa dedicata alla storia della “plastique, ou l'art de modeler la terre”, si passa ad affrontare il vero soggetto dell'articolo:

On doit donc regarder comme aussi intéressante qu'utile la découverte d'une terre propre à fabriquer de la poterie aussi belle que la poterie étrusque, et encourager les essais de ceux qui ont fait cette découverte. Ce sont les frères *Piranesi* qui ont trouvé les premiers cette terre précieuse dans les environs de Morfontaine, et qui les premiers aussi l'ont mise en œuvre³³.

Secondo uno schema ormai usuale, seguiva il riferimento alla protezione accordata da Giuseppe Bonaparte:

Leurs essais ayant réussi au-delà de leur espérance, ils en ont fait part au prince Joseph. Ce prince généreux, zélé protecteur des arts, a senti combien cette découverte était importante, et combien une manufacture de cette espèce pouvait enrichir le pays où il possède une délicieuse habitation ; aussi a-t-il donné dans les environs aux frères Piranesi la jouissance d'une belle maison située à Plailly, pour y établir une fabrique de cette espèce de poterie. [...] Un si généreux encouragement a fait cependant redoubler d'efforts les Piranesi; ils ont fabriqué dans leur nouvelle manufacture, non seulement des vases, et autres ustensiles, mais ils ont, à l'instar des Etrusques et des Grecs, appliqué l'art de la poterie à la sculpture, à la décoration³⁴.

L'articolo prosegue soffermandosi su un particolare solo in parte indagato dalle fonti fin qui citate, ovvero sulle qualità che rendevano i fratelli Piranesi gli artisti più adatti ad occuparsi di una simile impresa. Ciò che si delinea è una sorta di “diritto di nascita”, proveniente dalla patria delle belle arti e da un padre reso universalmente celebre grazie alle sue incisioni:

Personne n'était plus en état que ces deux artistes de donner à tous les objets sortis de leur manufacture une forme agréable et vraiment antique. Nés dans la

³³ «Athenaeum», a. I, n. 9, septembre 1806, fasc. 4, p. 3; corsivo nel testo.

³⁴ *Ivi*, pp. 3-4.

patrie des beaux-arts ; accoutumés, des l'enfance, à voir ce que les anciens nous ont laissé de plus précieux ; élevés par un père qui a gravé tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité ; ayant eux-mêmes gravé et publié les monumens enfouis sous les murs d'Herculanum, de Pompeïa, de Portici, &c. les frères Piranesi peuvent appliquer avec discernement et gout le véritable style antique à nos vases, meubles, ustensiles, &c³⁵.

Come avveniva per ogni articolo pubblicato sull'«Athenaeum», anche questo era accompagnato da una tavola. Ma, a differenza della maggior parte degli altri casi, l'incisione era firmata dallo stesso Francesco Piranesi e presentava un titolo estremamente dettagliato (fig. 29)³⁶.

Essa ci mostra un ampio ventaglio di oggetti, che vengono elencati uno ad uno nel commento corrispondente:

Déjà sont sortis de leur manufacture les objets que l'on voit gravés dans la planche que nous joignons à cette notice, et un grand nombre d'autres de divers genres ; des trépiéds, des bas-reliefs, des vases, des urnes, des frises, des corniches, des groupes, des bustes, des animaux, &c. Tous les objets qui sont présentés dans cette planche, groupés d'une manière pittoresque dans un des bosquets de leur fabrique de Plailly, sont maintenant exposés sous les portiques des Invalides³⁷.

Di simili oggetti, presentati con il motto “labor omnia vincit”, e derivanti chiaramente dal repertorio piranesiano – come evidente in particolare nel trofeo, nel sarcofago egizio e nei tripodi –, si dice non solo che erano già stati realizzati ma anche esibiti in occasione della contemporanea Esposizione dei prodotti dell'industria francese, allora in corso sotto i portici allestiti presso l'Esplanade des Invalides. Sulla partecipazione a tale prestigioso evento da parte dell'impresa Piranesi la rivista ritornò in più occasioni durante la sua breve storia. Nello stesso numero veniva pubblicato un interessante articolo in cui venivano commentati gli

³⁵ *Ivi*, p. 4.

³⁶ *Monumens antiques fabriqués en terre etrusque de Morfontaine, découverte l'an 1801 par Piranesi, et exécutés à Plailly propriété de S.M. le Roy des deux Siciles, exposés dans le Bosquets plantés d'après l[es] dessins de le Nautre*, tavola non numerata, disposta in conclusione dell'articolo, firmata, in basso a sinistra, “F. Piranesi S.”, e datata, a destra, “l'an 1806”. Si può qui notare come il titolo delle incisioni pubblicate insieme agli altri articoli del periodico corrisponda di solito, più o meno fedelmente, al titolo del testo e sia, al contempo, molto più breve rispetto a quello in questione, spesso limitandosi al nome dell'oggetto rappresentato.

³⁷ «Athenaeum», a. I, n. 9, settembre 1806, fasc. 4, p. 4.

allestimenti delle varie edizioni, offrendo inoltre un'immagine di quello corrente (fig. 30)³⁸.

L'autore dell'articolo riportava, non sappiamo però quanto fedelmente, anche la reazione del pubblico alla vista dei prodotti della manifattura:

Toutes les personnes qui ont vu ces objets ont été étonnées de la finesse et de la légèreté de la terre dont ils sont fabriqués. La couleur en a paru aussi fort belle ; elle est d'un rouge jaunâtre comme la terre étrusque. Cette terre, quand elle est bien épurée, est susceptible de prendre toute espèce de vernis [...]³⁹.

E proseguiva sottolineando come i fratelli Piranesi non si fossero limitati a far eseguire solamente articoli di lusso, “de pure décoration”, ma si dedicarono anche alla produzione di oggetti di uso comune (“d'une utilité générale”), cosicché

Tout doit faire espérer que cette manufacture deviendra une des plus importantes de ce genre ; elle offre et l'agréable et l'utile, puisqu'elle fournit toute espèce de sculpture de la plus grande beauté, du plus beau poli, ainsi que les vases et ustensiles nécessaires à la vie commune⁴⁰.

Certo, non si ignoravano le evidenti differenze di risultato rispetto ai prodotti, ben più delicati e raffinati, in porcellana, ma rispetto ad essa i manufatti di Mortefontaine presentavano il vantaggio di essere assai meno costosi: “Ils ont en outre un grand avantage, la modicité du prix, relativement à la cherté de la porcelaine”⁴¹.

Il brano si concludeva con un ultimo richiamo alla protezione di Giuseppe Bonaparte, cui veniva inoltre affiancato il nome di Chaptal, con l'augurio, una sorta di *captatio benevolentiae* finale, che i due illustri personaggi e il governo francese potessero continuare a sostenere la manifattura⁴².

³⁸ «Athenaeum», a. I, n. 9, settembre 1806, fasc. 1, pp. 1-6; articolo firmato “C. C.”. La tavola, non numerata, è posta in conclusione dell'articolo. Nell'iscrizione sottostante leggiamo, a sinistra: “Bance Del.”; a destra: “Bonvalet Sc.”; al centro: *Portiques. Pour l'Exposition des produits de l'industrie*. Come già sottolineato, entrambi questi artisti, che risultano tra i più stretti collaboratori della rivista, sono ancora quasi del tutto sconosciuti alla critica.

³⁹ «Athenaeum», a. I, n. 9, settembre 1806, fasc. 4, p. 4.

⁴⁰ *Ivi*, p. 5.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, pp. 5-6.

L'articolo apparso sull'«Athenaeum» e la sua corrispondente incisione si sono rivelati estremamente importanti non solo per le informazioni tramandate, ma, anche in virtù della loro comprovata connessione con lo stesso Francesco Piranesi, per la possibilità che ci offrono di rispondere alla complessa questione della collaborazione di Clodion alla manifattura di Mortefontaine.

Come si è visto, infatti, furono in primo luogo i due fratelli romani, nel loro *Prospectus des sculptures plastiques*, ad annunciare la partecipazione del celebre scultore alla nuova impresa. Sulla scorta di tale libello pubblicitario, molte delle fonti prese sopra in esame e relative al medesimo periodo (1802-1803), riportarono e celebrarono ampiamente una simile collaborazione.

Allo stesso *Prospectus* veniva inoltre allegato un *Catalogue des sculptures plastiques* in cui troviamo elencati trentasei bassorilievi e sculture i cui soggetti erano tratti da dipinti di Raffaello e Giulio Romano, o da affreschi e sculture rinvenuti ad Ercolano: tutti attribuiti a Clodion, con l'eccezione dei primi due, riferiti invece a Pacetti⁴³.

Entrambi i documenti, *Prospectus* e relativo *Catalogue*, sono stati segnalati per la prima volta da Anne L. Poulet nel 1992, all'interno del suo contributo dedicato al celebre scultore francese in occasione dell'ultima grande esposizione a lui consacrata⁴⁴. La studiosa allora menzionava i due documenti, fino a quel momento inediti, come prova di un legame che doveva aver unito lo scultore a Giovanni Battista, prima, e a Francesco e Pietro, in seguito. Ciò che le interessava dimostrare era, in particolare, una possibile influenza subita da Clodion nel corso del suo primo soggiorno romano (1762-1771) da parte del celebre incisore. Un'ipotesi che avvalorava sottolineando, oltre all'ormai noto legame di quest'ultimo con i *pensionnaires* di palazzo Mancini, come lo scultore avesse

⁴³ Senza peraltro specificare di quale dei due fratelli si tratti: Camillo (1758-1826) o Vincenzo (1746-1820). In entrambi i casi il legame con Francesco Piranesi doveva certamente risalire al contesto romano di fine XVIII secolo, come testimoniato dai numerosi passaggi del Diario tenuto dallo stesso Vincenzo. Su quest'ultimo, in particolare, esiste una vasta bibliografia che esamina i diversi aspetti della sua attività: non solo scultore, ma anche restauratore e mercante di antichità. Si rimanda, pertanto, al contributo di R. Carloni, *Pietro Bracci, Francesco Antonio Franzoni, Vincenzo Pacetti: questioni di committenza e di attribuzioni*, in E. Debenedetti, a cura di, *Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, («Studi sul Settecento Romano», 19), Bonsignori, Roma, Vol. III, 2003, pp. 201-231, e, in particolare, alla bibliografia sulla figura di Vincenzo, riportata in n. 48, p. 215.

⁴⁴ A. L. Poulet, *Les années romaines de Clodion...cit.*, 1992.

abitato, nel 1770-1771, in strada Felice, non lontano dall'abitazione dello stesso Giovanni Battista e della sua famiglia.

Tale influenza veniva riscontrata dalla studiosa, in special modo, in alcune statuette in terracotta dai soggetti egizi realizzate dal giovane artista francese, forse affascinato dai contemporanei ritrovamenti di villa Adriana, presso cui, come si è visto, l'attività non solo di Giovanni Battista, ma anche di Francesco, è ampiamente documentata⁴⁵. Scriveva la Poulet: “On est tenté de penser que c'est Piranèse qui a révélé à Clodion les figures égyptiennes et le site. On peut se demander si ce n'est pas sous l'influence de ce maître de la gravure architecturale et décorative que Clodion s'est donné à des projets de décorations architecturales et à la réalisation d'objets décoratifs dans les années 1770 et 1780”⁴⁶.

Secondo simile lettura, il successivo riferimento a Clodion nel *Prospectus des sculptures plastiques* e nel relativo *Catalogue* dei fratelli Piranesi a Parigi sarebbe quindi una plausibile prova di precedenti legami instaurati con la famiglia del celebre incisore fin dagli anni Settanta del XVIII secolo. Tuttavia, la storia di questa interessante collaborazione non poteva essere approfondita dalla Poulet perché, come lei stessa ammetteva, non se ne trovava traccia né nella biografia dello scultore (opera di Dingé), né in altre fonti allora disponibili – né, in primo luogo, nel catalogo delle opere di Clodion. Un silenzio difficilmente giustificabile: “peut-être parce qu'il s'agissait de copies destinées à une production en série et ne méritant donc pas d'être mentionnées”, concludeva la studiosa, riservandosi di approfondire in un secondo momento l'intricata questione⁴⁷.

A simile questione è oggi possibile tentare di dare risposta, grazie alla documentazione da me rintracciata e già esaminata nel corso del presente studio. Come si è più volte sottolineato, infatti, fu sulla scorta del *Prospectus des sculptures plastiques* diffuso dagli stessi Piranesi che molte delle fonti relative al

⁴⁵ Vedi *supra* par. 3.1. Di questo gruppo di opere giovanili di Clodion, A. L. Poulet ricorda, ad esempio, la copia dell'*Antinoüs Osiris*, rinvenuto negli scavi a villa Adriana (*Clodion, 1738-1814...cit.*, 1992, cat. 66) e l'*Egyptienne au naos* (*Ivi*, cat. 67).

⁴⁶ A. L. Poulet, *Les années romaines de Clodion...cit.*, 1992, p. 29.

⁴⁷ *Ivi*, p. 30, n. 90. Come si è già anticipato, ad oggi non risulta alcun ulteriore studio della Poulet in merito, né sembra che l'interessante stimolo da lei sollevato sia stato colto dalla critica negli anni successivi.

medesimo periodo (1802-1803) riportarono e celebrarono la prestigiosa collaborazione con Clodion⁴⁸.

Al contrario, invece, negli articoli successivamente pubblicati sull'«Athenaeum», datati 1806 e riferibili direttamente ai due fratelli romani, manca ogni sorta di riferimento allo scultore – diversamente da quanto ci si sarebbe aspettati, a causa degli evidenti scopi pubblicitari della rivista e del conseguente credito che i Piranesi avrebbero guadagnato da una simile partecipazione alla loro impresa. Anche nell'incisione realizzata da Francesco, in cui sono esibiti i prodotti della manifattura, è assente qualunque tipo di opera identificabile con quelle elencate nel *Catalogue* e attribuite a Clodion.

Lo stesso silenzio caratterizza le successive fonti relative all'impresa Piranesi, e così anche quelle relative allo scultore francese, come già dimostrato dagli studi a lui dedicati.

Anche alla luce dell'analisi fin qui condotta sull'insieme delle attività intraprese dai due fratelli romani in Francia e sulla loro contemporanea ricezione da parte della stampa coeva, tutto questo insieme di elementi porterebbe, a mio avviso, in un'unica direzione: la collaborazione di Clodion con la manifattura di Mortefontaine potrebbe essersi limitata agli anni di esordio della nuova impresa (1802-1803), oppure, semplicemente essere rimasta ad un puro stadio progettuale.

In ogni caso, il *Catalogue des sculptures plastiques* costituisce una testimonianza fondamentale non solo in merito alle opere che i Piranesi realizzarono o, forse, piuttosto, avrebbero voluto realizzare, grazie all'intervento del celebre scultore francese, ma anche, per estensione, alla storia del gusto d'inizio XIX secolo. È in considerazione di tale ragione, come pure del fatto che finora non sia mai stato riprodotto nonostante la sua segnalazione da parte di Anne Poulet, che si è scelto di trascrivere il *Catalogue* in Appendice⁴⁹.

Un ulteriore motivo d'interesse di simile documento risiede poi, a mio avviso, nella nota finale degli autori. Qui non solo veniva chiarito che i diversi prodotti realizzati in terracotta potevano servire, nelle intenzioni dei loro ideatori, alla

⁴⁸ Vorrei quindi sottolineare, come esempio emblematico del metodo seguito nel corso di questa ricerca, come mi sia stato possibile risalire ai più recenti studi della critica dedicati a Clodion solo grazie alle segnalazioni rinvenute nelle sopra citate fonti dell'epoca in merito ad una collaborazione dello scultore con i Piranesi.

⁴⁹ Vedi *infra* Appendice documentaria, II.

decorazione degli edifici, ma si esprimeva anche la volontà di voler accompagnare i bassorilievi con una spiegazione storica e un'incisione al tratto, per rendere più semplice la comprensione dei soggetti raffigurati. Emerge, così, una precisa linea di continuità, che legava le apparentemente eterogenee attività intraprese dalla Calcografia Piranesi in Francia.

Parallelamente, si dichiarava di voler produrre treppiedi e supporti per le nuove lampade a compressione, recente invenzione dei fratelli Girard⁵⁰, dimostrando, ancora una volta, la capacità da parte dei due fratelli romani, e di Francesco in particolare, di saper cogliere gli stimoli più innovativi che caratterizzavano il vivace contesto culturale francese d'inizio XIX secolo.

Infine, ritornando alla complessa questione della collaborazione di Clodion alla manifattura di Mortefontaine, occorre sottolineare come essa non sia menzionata neanche nel *Rapport* steso nel 1809, su incarico del governo, da Del Pozzo e Degerando per valutare le cause del fallimento economico dell'impresa Piranesi⁵¹. Dato tanto più significativo, poiché i commissari individuarono proprio nel nuovo, e ultimo, ramo della produzione dei due fratelli romani la causa stessa del loro fallimento e, di conseguenza, ne hanno tracciato un resoconto quanto mai preciso e dettagliato, oltre a lasciarci il loro autorevole giudizio in merito.

Con il suo sguardo d'insieme sulle molteplici attività avviate dalla Calcografia, tale documento manoscritto risulta quindi estremamente prezioso per definire in maniera più completa l'intera storia della manifattura di Mortefontaine: dalla qualità della terra che l'aveva fatta nascere, alle diverse tipologie di prodotti realizzati, alle spese sostenute, fino agli ultimi progetti fatti per salvarla dal fallimento.

⁵⁰ A. Guillerme *La naissance de l'industrie à Paris: entre sueurs et vapeurs, 1780-1930*, Champ Vallon, Seyssel 2007, IV parte, *Les arts industriels*, cap. III, *La lumière industrielle*, pp. 376-398, e, in particolare, per i fratelli Girard, p. 385, nn. 1-2.

⁵¹ Si tratta del medesimo documento già citato in rapporto alla produzione dei *Dessins coloriés* (vedi *supra* par. 3.2): Del Pozzo, Degerando, *Rapport à sa Majesté sur la situation du S.r Piranesi, propriétaire d'un établissement de Chalcographie à Paris*, 30 mars 1809 (ANP, Instruction publique, Beaux-arts, Dossier 19, Secrétariat, Demandes et réclamations d'artistes, An VI-1811, *Affaire Piranesi*). Le carte del Dossier non sono numerate; le citazioni che seguono sono tratte dal paragrafo 2: "De l'établissement Piranesi après la mort de Piranesi père, du transport qui en a été fait en France, des vicissitudes qu'il a éprouvées jusqu'à ce jour, et des causes de la détresse des Piranesi" e dal paragrafo 4 del *Rapport*: "Du degré et du genre d'intérêt que peuvent mériter les établissements des Piranesi".

I due commissari, in primo luogo, attribuivano esplicitamente al solo Francesco, “honoré de la bienveillance particulière de Sa Majesté le Roi d’Espagne”, la scoperta nei pressi della proprietà di Mortefontaine di una “terre rouge déliée, forment une pâte compacte propre à recevoir tous les contours et à contracter une grande solidité”⁵².

Questa scoperta, proseguivano i commissari, fece nascere in Francesco l’idea d’intraprendere una nuova impresa, pur continuando la pubblicazione delle incisioni della Calcografia Piranesi a Parigi. S’indebitò, quindi, per una cifra considerevole (stimata a più di 130.000 franchi), per fondare una manifattura di vasi e ornamenti di architettura in terracotta.

A differenza della maggior parte delle altre fonti fin qui citate, gli ispettori furono estremamente precisi nell’indicare quali fossero i prodotti realizzati dalla manifattura, classificandoli in tre diverse tipologie:

1. La sculpture plastique qui a pour objet d’imiter en terre moulée les bas-reliefs et autres modèles, pour la décoration.
2. L’imitation des vases grecs – improprement appelés Etrusques, à l’aide d’une couverte qui en reproduit les couleurs et les dessins
3. Des vases sans couverte, d’après les formes antiques, pour les jardins⁵³.

Con assai sguardo lucido, i commissari passavano quindi ad analizzare le cause del fallimento dell’impresa, o, piuttosto, bisognerebbe più propriamente parlare di concause.

Innanzitutto, veniva sottolineato come Francesco si fosse incautamente lanciato nella nuova attività, affrontando spese eccezionali, in un momento in cui la situazione generale delle industrie di beni di lusso in Francia non era affatto favorevole.

Ad entrambi i Piranesi veniva inoltre rimproverato di non aver mai stilato rapporti accurati della loro contabilità, a tal punto che “ils ne paraissent s’être jamais rendu un véritable compte à eux-mêmes”⁵⁴.

⁵² Del Pozzo, Degerando, *Rapport à sa Majesté sur la situation du S.r Piranesi...cit.*, 1809, carta non numerata, citazione tratta dal paragrafo 2: “De l’établissement Piranesi après la mort de Piranesi père, du transport qui en a été fait en France, des vicissitudes qu’il a éprouvées jusqu’à ce jour, et des causes de la détresse des Piranesi”.

⁵³ *Ibid.*

I commissari non specificavano quando i due fratelli si fossero separati, a causa della partenza di Pietro per Roma e del conseguente scioglimento della società, ma annoveravano, tra le altre cause materiali che portarono l'impresa al fallimento, anche un considerevole furto (del valore di 40.000 franchi), subito da Francesco una volta rimasto solo, da parte di un fidato collaboratore, di cui però non viene fatto nome.

Passavano quindi a considerare, ed è forse l'aspetto più interessante di questo documento, quale fosse stata la ricezione da parte del pubblico dei prodotti della manifattura, aggiungendo inoltre il loro autorevole giudizio in merito.

Si tratta di una riflessione strutturata secondo un preciso svolgimento analitico, dove venivano passate in rassegna tutte e tre le tipologie di prodotti sopra menzionate, seguendo il medesimo ordine con cui erano state presentate.

Alla prima categoria, le sculture plastiche decorative, non veniva dedicato ampio spazio: ci si limitava a definirle "peu accommodées au goût des consommateurs français", aggiungendo che, a differenza di quanto sostenuto dagli stessi Piranesi, il loro prezzo era troppo elevato⁵⁵. Quest'ultimo rimprovero era rivolto anche contro la produzione dei vasi cosiddetti etruschi, in merito ai quali si concludeva: "Il n'est personne aujourd'hui qui ne préfère des bronzes et des porcelaines à des semblables imitation, et encore ici l'élévation du prix éloigne les acheteurs"⁵⁶.

Diverso, invece, il caso della terza tipologia di prodotti: i vasi semplici. Di questi ultimi si riferiva come avessero trovato un notevole successo di mercato, specialmente nella decorazione dei giardini. Eppure, nonostante si riconoscesse loro una indiscutibile "beauté des formes", il giudizio finale restava negativo, definendo simile produzione "presque étrangère aux Beaux-arts"⁵⁷.

Riprendendo, dunque, e portando alle estreme conseguenze il parere già espresso sui *Dessins coloriés*, anche in questo caso l'argomento non era rivolto tanto contro il prodotto finale, quanto contro un modo di produzione "in serie". Ciò che veniva rimproverato al progetto dei Piranesi era di peccare contro il gusto, la

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Del Pozzo, Degerando, *Rapport à sa Majesté sur la situation du S.r Piranesi...cit.*, 1809, carta non numerata, citazione tratta dal paragrafo 4: "Du degré et du genre d'intérêt que peuvent mériter les établissemens des Piranesi".

⁵⁷ *Ibid.*

durata, ma soprattutto, di aver voluto sostituire “la main inspiré du génie par le froid outil du manufacturier”.

Il progetto alla base della manifattura – che intendeva moltiplicare oggetti tradizionalmente poco accessibili, per divulgarne l’immagine e la conoscenza, grazie ai prezzi contenuti garantiti dall’utilizzo di un materiale poco costoso come la terracotta – a Del Pozzo e Degerando sembrava sfuggire completamente. Il loro atteggiamento pareva, piuttosto, riflettere la forte reazione “anti-industriale”, che si opponeva a quella che allora veniva considerata una volgarizzazione del gusto⁵⁸.

Infine, nel *Rapport* veniva esaminata l’ultima soluzione escogitata da Francesco Piranesi per salvare la sua impresa dal fallimento, ovvero la proposta di erigere su tutte le strade dell’Impero delle colonne miliari in terracotta sotto forma di colonne sormontate dall’aquila imperiale. La reazione dei commissari fu, ancora una volta, negativa:

L’idée d’élever en terre cuite les pierres milliaires parait en soi paradoxale: le première condition qui se présente pour un semblable genre d’ouvrages est la durée. Quelle que soit celle qui les Piranesi attribuent à leur terre cuite, égalera-t-elle jamais celle de nos beaux granits de France, trop négligés dans l’usage ? Si elles résistent aux injurmes du temps, seront-elles à l’abri des mutilations ? Enfin la dignité même du Gouvernement ne parait-elle pas repousser le projet d’élever ainsi l’aigle impérial en terre cuite sur toutes les routes de l’Empire ? Il nous parait qu’il faut laisser l’emploi de cette matière dans les limites de son usage naturel, la poterie⁵⁹.

Così Del Pozzo e Degerando concludevano la dettagliata analisi del nuovo, e ultimo, ramo della produzione dei due fratelli romani in Francia. Chiamati dal governo a pronunciarsi su un’ipotetica prosecuzione dell’impresa, i commissari, con questo loro *Rapport* del 1809, sconsigliavano categoricamente una simile soluzione.

⁵⁸ Sull’argomento cfr. W. Szambien, *Il museo di architettura...*cit. 1996.

⁵⁹ Del Pozzo, Degerando, *Rapport à sa Majesté sur la situation du S.r Piranesi...*cit., 1809, carta non numerata, citazione tratta dal paragrafo 4 : “Du degré et du genre d’intérêt que peuvent mériter les établissemens des Piranesi”. L’atteggiamento dei commissari rifletteva inoltre la scarsa stima di cui godeva allora la terracotta in Francia, al di fuori di una ristretta cerchia di collezionisti e antiquari. Sull’argomento cfr. V. Nègre, *L’ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Mardaga, Sprimont 2006.

Dell'eterogenea produzione della manifattura di vasi e ornamenti di architettura in terracotta creata dai Piranesi sembrerebbe essere sopravvissuto ben poco.

Grazie agli studi compiuti all'inizio del XX secolo da Paul Marmottan, sappiamo che il patrimonio legato alla proprietà di Mortefontaine, fino ad allora rimasto pressoché intatto nonostante le complesse vicende ereditarie di cui fu protagonista, venne definitivamente disperso in occasione della vendita del 1921⁶⁰. È allo stesso Marmottan che si deve la conoscenza dell'unico esemplare che ho potuto finora rintracciare dei prodotti della manifattura Piranesi (figg. 31-35).

L'oggetto è oggi esposto in una vetrina della biblioteca di Boulogne-Billancourt, che il medesimo storico contribuì ad allestire e a fornire dei materiali riuniti nel corso di un'intera vita consacrata allo studio della storia del Primo Impero: non solo una vasta collezione di volumi e riviste rare, ma anche stampe e, appunto, sculture⁶¹. Nell'inventario della raccolta dell'istituto, redatto nella prima metà del XX secolo, il manufatto veniva così presentato: “un petit vase décoratif de forme ovoïde, couvercle à tête de sphinx, anse avec serpent enroulé en torsade, provient de la fabrique des Piranesi, terre noire de Morfontaine”⁶².

Ho quindi tentato di raffrontare tale esemplare alle descrizioni dei numerosi prodotti della manifattura elencati in una specifica sezione, intitolata “Terres de Morfontaine”, della *Notice* stampata nel 1810, quando, alla morte di Francesco Piranesi, vennero messi in vendita i suoi beni (*Appendice documentaria*, III). E, se il nostro manufatto non sembra potersi identificare con nessuno di essi, è tuttavia possibile individuare alcune caratteristiche formali assai simili negli altri

⁶⁰ P. Marmottan, *Joseph Bonaparte et les Piranesi*, F. Alcan, Paris 1923 (estratto da «Revue des Etudes napoléoniennes», XII a., vol. I, maggio-giugno 1923), p. 6.

⁶¹ Paul Marmottan (1856-1932), appassionato studioso della storia del Primo Impero, amava infatti ripetere: “Je suis venu à l'histoire napoléonienne par le chemin de l'art”. Sulla sua figura e sulla sua biblioteca di Boulogne-Billancourt, cittadina nei pressi di Parigi, si rimanda alla scheda di K. Huguenaud sul sito <http://www.napoleon.org>, nella sezione “Musées, sites et monuments”.

⁶² P. Fleuriot de Langle, *Bibliothèque Paul Marmottan. Guide analytique*, Institut de France - Académie des beaux-arts, Boulogne-sur-Seine, 1938, p. 78, n. 197. L'esemplare non presenta alcun marchio che ne indichi la provenienza: si può tuttavia notare come in conclusione al *Catalogue des sculptures plastiques* (vedi *infra* *Appendice documentaria*, II), i Piranesi esprimano la volontà di apporre un contrassegno sugli oggetti usciti dalla loro manifattura utilizzando il tempo verbale del futuro (*Les Piranesi feront marquer de leur timbre tout ce qui sortira de leurs ateliers*), riferendosi quindi non ad uno stato di fatto, ma ad un desiderio per i tempi a venire.

esemplari. Così come ben illustrato dalla stessa incisione realizzata da Francesco, si trattava in fondo di una diretta derivazione dal catalogo paterno: dando libero corso all'immaginazione, si faceva sfoggio di un repertorio sterminato di forme provenienti dai contesti più diversi (Egitto, Etruria, Grecia, Roma), che venivano affiancate e fatte dialogare l'una accanto all'altra.

Ecco allora che nella *Notice*, se manca un riscontro esatto del nostro esemplare con coperchio a testa di sfinge, possiamo tuttavia trovare vasi “à tête de Méduse” (nn. 123, 143), o “de lions”, persino “avec prue de galere” (n. 124). Ritroviamo, invece, altri casi di vasi che, come il nostro, presentavano anse formate da serpenti intrecciati (n. 142).

Molti di questi motivi, come si è detto, possono essere osservati anche nell'incisione pubblicata da Francesco Piranesi sulle pagine dell'«Athenaeum». Nella stessa tavola, inoltre, sono raffigurati anche altri oggetti che richiamano quelli elencati nella *Notice* del 1810, quale la “colonne rostrale sur piédestal” (n. 117), o il “Trépied supporté par des Cariatides ailées, portant des couronnes: le tout doré, et posé sur socle en marbre” (n. 119).

Ancora, nella *Notice* non potevano mancare quei vasi che, come testimoniato dal *Rapport* di Del Pozzo e Degerando, avevano incontrato un notevole successo di mercato, specialmente nella decorazione dei giardini (si veda ad esempio il n. 162: “Cinq vases de jardins à ornements et à palmettes”).

Anche in considerazione di questo lungo elenco di oggetti messi in vendita in seguito alla morte di Francesco Piranesi, mi sembra verosimile supporre che di tale produzione, vasta ed eterogenea, possano essere sopravvissuti altri esemplari, oltre a quello conservato presso la Bibliothèque Marmottan, nonostante la particolare fragilità del materiale di cui essa si componeva.

La mancanza di riscontri che ancora oggi caratterizza una simile indagine è da porre, infatti, in diretta relazione con il quasi totale silenzio in merito alla stessa esistenza della manifattura di Mortefontaine da parte della critica. Di conseguenza, se resta auspicabile poter continuare l'esame dell'opera di Clodion per potervi eventualmente rintracciare dei legami con il *Catalogue* pubblicato dai Piranesi, occorrerà, al contempo, estendere quanto più possibile il campo d'indagine.

Un primo esempio in tal senso può essere costituito dal ritrovamento – fatto solo al termine del mio soggiorno di studi in Francia, senza aver avuto modo, per il momento, di approfondirne le conseguenze –, all’interno di un repertorio di documenti d’archivio pubblicato alla fine del XIX secolo da Alphonse Maze-Sencier, della menzione di un *Etat des objets en terre cuite provenant de la fabrique du sieur Piranesi, à Morfontaine, nécessaires pour l’ameublement des palais de Compiègne et de Versailles*. In tale lista sono elencati “vases étrusques”, “vases avec bas-reliefs”, “casses à fleurs en terre, avec bas-reliefs” e “candélabres en terre cuite, ornés des bas-reliefs”⁶³.

Non si può quindi escludere che con ulteriori ricerche, mirate in particolare all’analisi delle collezioni delle residenze appena citate, non possa in futuro essere rintracciato qualche altro esemplare della manifattura di Mortefontaine.

⁶³ A. Maze-Sencier, *Les fournisseurs de Napoléon I^{er} et des deux impératrices: d’après des documents inédits, tirés des Archives nationales, des archives du Ministère des affaires étrangères et des archives des Manufactures de Sèvres et des Gobelins*, H. Laurens, Paris, 1893, p. 222. Il documento citato da Maze-Sencier fa parte della serie *Commandes aux manufactures privées et aux manufactures impériales, pour l’ameublement des palais, 1806-1815 et sans date*, conservata presso gli Archives Nationales di Parigi (O² 622).



Fig. 27. *Vue des Etangs de Morte-fontaine*, incisione di L.-P. Baltard su disegno di A.-H. Dunouy, pubblicata in «Athenaeum», a. I, n. 2, février 1806, fasc. 2, tav. non numerata



Fig. 28. L.-F. Cassas, *Vue du Lac et du grand Rocher de Mortfontaine*, , incisione all'acquaforte acquerellata, ripassata a penna, con rialzi di gouache, 55 x 79 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 6



Fig. 29. F. Piranesi, *Monumens antiques fabriqués en terre etrusque de Morfontaine, découverte l'an 1801 par Piranesi, et exécutés à Plailly propriété de S.M. le Roy des deux Siciles, exposés dans le Bosquets plantés d'après [es] dessins de le Nautre*, incisione pubblicata in «Athenaeum», a. I, n. 9, settembre 1806, fasc. 4, tav. non numerata



Fig. 30. *Portiques pour l'Exposition des produits de l'industrie*, incisione di L. Bonvalet su disegno di J.-L. Bance, pubblicata in *Athenaeum*, a. I, n. 9, settembre 1806, fasc. 1, tav. non numerata





Figg. 31-35. Manifattura Piranesi di Morfontaine, vaso con coperchio a testa di sfinge, terracotta, altezza cm 16, Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan

4. La fine della Calcografia dei “frères Piranesi” (1807-1810)

Tra la fine del 1806 e l’inizio del 1807 assistiamo allo scioglimento della società tra Francesco e Pietro Piranesi, con la definitiva partenza del secondo per l’Italia. Nonostante la pubblicazione degli ultimi due volumi della serie delle *Antiquités de la Grande-Grèce*, che può essere considerato il più rilevante contributo di Francesco al catalogo della Calcografia, nonché i suoi nuovi ambiziosi progetti di estendere le attività dell’impresa Piranesi anche a Milano, sotto la protezione del viceré Eugenio di Beauharnais, quella che seguì fu una fase estremamente difficile per Francesco, rimasto solo ad occuparsi delle numerose attività avviate. Presto, come testimoniato dal *Rapport* steso nel 1809 su incarico del governo francese, l’impresa Piranesi si trovò sull’orlo del fallimento economico. Lo Stato riuscì a salvare i rami della Calcografia dalle mani dei creditori cui era stato costretto a ricorrere Francesco, e a quest’ultimo venne concesso un vitalizio. Tuttavia, l’incisore sarebbe sopravvissuto solo per un breve periodo alla fine della sua impresa, spengendosi a Parigi il 24 gennaio 1810.

4.1. L’uscita dalla società di Pietro Piranesi e i nuovi progetti di Francesco

Gli anni dell’avvio delle attività dei fratelli Piranesi in Francia, e della loro contemporanea ampia pubblicità attraverso i molteplici mezzi a stampa dell’epoca, furono seguiti da un lungo periodo di scarsa risonanza su quelle medesime fonti. Colpisce, ad esempio, la mancata segnalazione dell’ennesimo trasferimento di sede della Calcografia, dal Collège de Navarre a quello, poco distante, dei Grassins – a differenza di quanto era invece accaduto con le due sedi precedenti, suscitando, come si è visto, anche reazioni critiche contro un presunto

eccessivo sostegno da parte del governo francese dell'impresa dei due fratelli romani

¹.

Questo, almeno apparente, silenzio è forse in parte giustificabile con il progressivo mutare delle condizioni storiche e culturali, e con il conseguente evolversi di molte delle riviste finora citate (dai direttori editoriali alla veste grafica)², ma probabilmente anche con un calo dell'interesse suscitato dalle stesse attività promosse dalla Calcografia Piranesi, dopo una prima fase d'entusiasmo.

In una direzione opposta si colloca la fondazione, nel 1806, dell'«Athenaeum» da parte di Baltard, “architecte et graveur”³. Come si è anticipato attraverso i numerosi casi menzionati nel corso del presente lavoro, la rivista dimostrò, già dal suo esordio, uno stretto legame con i due fratelli romani, fino al momento in cui questi ne divennero i diretti editori, nel luglio dello stesso anno⁴.

L'«Athenaeum» trattava di soggetti così eterogenei da far dichiarare ai suoi redattori che “il n'est presque aucune partie des connaissances humaines, à laquelle cet ouvrage soit étranger”. Tuttavia, nonostante simili affermazioni, l'argomento predominante si limitava quasi esclusivamente alle arti grafiche. Fin dal suo esordio la rivista fu accompagnata da un supplemento, la «Gazette de l'amateur des arts», in cui venivano pubblicate, oltre agli avvisi dei redattori agli

¹ Vedi *supra* par. 2.1.

² Caso emblematico è quello de «La Décade philosophique, littéraire et politique», la rivista fondata da Guinguené, che, come si è dimostrato, non perse un'occasione per sostenere i Piranesi. Da quando vide la luce, nel 1794, fino al 1804, essa sembra non aver subito mutamenti. A partire da tale anno solo il suo titolo venne cambiato in «La Revue philosophique, littéraire et politique», e sotto simile nome continuò le proprie pubblicazioni fino al 1807, senza per questo subire sostanziali cambiamenti interni – nel nostro caso specifico, la rivista continuò ad occuparsi con lo stesso interesse delle iniziative dei due fratelli romani. Al contrario, la situazione cambiò radicalmente quando, nel settembre 1807, il periodico confluì nel «Mercure de France»: ecco allora sparire ogni traccia di un interesse per le attività della Calcografia, fino a passare sotto silenzio persino la notizia della morte di Francesco, nel 1810. Per la conoscenza della rivista e dei suoi redattori si rimanda al già citato studio di M. Régaldo, *Un Milieu intellectuel: «La Décade philosophique»...cit.*, 1976 (per il legame con i Piranesi vedi inoltre *supra* par. 3.1).

³ Così come egli stesso si definisce in apertura della sua rivista. Su Louis-Pierre Baltard (1764-1846) cfr. W. Szambien, *Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire...cit.*, 1989.

⁴ Una breve scheda su tale rivista si trova in B. Lemoine, H. Lipstadt, *Catalogue raisonné des revues d'architecture et de construction en France*, CNRS - CEDAM, Paris c. 1985, vol. I, 1800-1914, pp. non numerate (volume dattiloscritto, consultabile presso la biblioteca dell'INHA, a Parigi). Ringrazio il prof. Daniel Rabreau per avermi segnalato l'esistenza di questo prezioso repertorio.

abbonati, le ultime notizie, brevi comunicazioni, informazioni dalla natura più disparata (comprese le ultime mode di stagione).

L'universalismo enciclopedico, il contenuto eterogeneo, la stessa struttura del supporto, con un'impaginazione discontinua, per cui ciascun numero risulta composto da quattro brevi fascicoli separati, e le incisioni che la corredevano, permettono di ipotizzare che tale rivista fosse stata immaginata innanzitutto in funzione delle stesse incisioni, scelte tra quelle disponibili presso i redattori: sia Baltard, sia i fratelli Piranesi.

L'«Athenaeum», tuttavia, fu un periodico dalla vita assai breve. Subì un'interruzione già tra il primo e il secondo anno di pubblicazione. Si tratta dello stesso periodo, compreso tra la fine del 1806 e l'inizio del 1807, in cui si sciolse la società tra Francesco e Pietro Piranesi, con la definitiva partenza del secondo per l'Italia. Come testimoniato anche dal sopra citato *Rapport* del 1809, seguì una fase estremamente difficile per Francesco, rimasto solo ad occuparsi delle numerose attività avviate. Nell'avviso agli abbonati uscito sulla «Gazette de l'amateur des arts» in occasione della ripresa delle pubblicazioni della rivista, possiamo forse scorgere un accenno alle difficoltà incontrate: “Après une interruption de plusieurs mois, occasionnée par des contrariétés sans nombre, nous allons reprendre nos travaux”⁵.

Ed è sulle pagine del numero precedente della «Gazette», datato dicembre 1806, che ho potuto rintracciare il primo indizio di una separazione dei due fratelli. Esso si trova all'interno di un interessante quanto inedito annuncio, che è al contempo proposta di collaborazione rivolta agli artisti francesi e ingegnoso strumento di pubblicità per il proprio locale. Simile annuncio viene lanciato dal solo Francesco. Egli, infatti, ne è l'unico soggetto, il suo nome ricorre più volte al singolare, senza alcun tipo di riferimento alla formula, ormai entrata nell'uso comune, dei “frères Piranesi”:

⁵ «Gazette de l'amateur des arts», a. II, 1807, n. 1, p. 1 (si può notare come nella seconda annata della rivista, a differenza della prima, sui pochi numeri usciti non siano specificati i mesi di pubblicazione, né sull'«Athenaeum», né sulla «Gazette»: di conseguenza non ci è dato sapere quando effettivamente riprese la stampa del periodico).

François Piranesi vient d'adresser aux artistes et aux manufacturiers une circulaire pour leur faire part, qu'à compter du 1^{er} janvier 1807, il formera dans son vaste établissement situé place du Palais du Tribunal, un entrepôt général d'objets relatifs aux beaux-arts, où les artistes et les manufacturiers pourront envoyer leurs plus beaux ouvrages et les meilleurs produits de leurs manufactures, pourvu toutefois que ces objets aient quelque rapport avec les beaux-arts.

La beauté de son local, l'heureuse situation de son magasin placé dans la partie la plus fréquentée de la capitale, les nombreuses relations de M. Piranesi avec les étrangers et les personnes les plus distinguées de l'Etat, tout promet aux artistes un moyen prompt et sûr de vendre leurs productions souvent enfouies dans le fond de leurs ateliers. Ajoutons encore que la Gazette de l'Athenaeum, qui voit tous les jours accroître le nombre de ses abonnés, fournit chaque mois au sieur Piranesi la facilité de faire connaître au Public les différens objets qui sont en vente chez lui.

François Piranesi engage en même temps les curieux et les amateurs de beaux-arts à continuer de venir visiter son établissement de la place du Palais du tribunal, n° 1354. Chaque semaine les gravures, aquarels, peintures, sculptures, plastique etc. seront changés. Il est ouvert tous les jours au public, excepté le dimanche⁶.

Non abbiamo conferme in merito ad una risposta da parte degli artisti francesi, certo è che la «Décade», cambiato il proprio titolo in «Revue philosophique, littéraire et politique», continuò a sostenere Francesco fino all'ultimo anno della sua stessa esistenza.

Nel febbraio 1807, all'interno della sezione "Annonces – Livres nouveaux", veniva rilanciata la pubblicità all'«Athenaeum»:

Athenaeum, ou Galerie française des Productions de tous les arts, journal littéraire et pittoresque entrepris par une société d'Hommes de lettres et d'Artistes, et publié par les frères Piranesi, depuis le mois de Janvier 1806.

[...] On ne peut qu'applaudir au zèle des éditeurs, et aux talens des différens collaborateurs de ce Journal⁷.

⁶ «Gazette de l'amateur des arts», a. I, n. 12, décembre 1806, p. 2.

⁷ «La Revue philosophique, littéraire et politique», vol. 52, n. 5, 11 février 1807, p. 320.

Si può notare come l'annuncio contenga varie inesattezze. Come si è visto, infatti, editore dal gennaio 1806 fu Baltard, e i Piranesi gli subentrarono solo nel mese di luglio. Inoltre, nel momento in cui la « Revue philosophique » pubblicava tale comunicazione, doveva essere già avvenuta la separazione tra i due fratelli.

Una conferma in merito a quest'ultima questione si trova sulle pagine del numero successivo della stessa rivista: stavolta ed essere pubblicizzate erano le opere della Calcografia “dessinées et gravées par les chevaliers Jean-Baptiste et François Piranési”, che, si specifica, “paraissant par souscription chez M. François Piranési, fils, unique possesseur”⁸.

In particolare, ci si soffermava sull'ultima opera da questi pubblicata: “le second volume des *Antiquités de Pompeïa*, ouvrage qui donne la connaissance de la distribution des édifices trouvés et restaurés, ainsi que celle des usages civils et militaires”. Si tratta, evidentemente, del secondo volume della serie delle *Antiquités de la Grande-Grèce*, dedicato, così come il precedente e il successivo, alle *Antiquités de Pompeïa*, e apparso, appunto, a Parigi nel 1807.

Già nel 1804, la « Revue philosophique » aveva largamente elogiato il primo volume dell'opera, eseguita da Francesco su disegni del padre. Nell'articolo del 1804 venivano, infatti, in primo luogo descritti i meriti del celebre incisore:

Pénétré des écrits et des préceptes de Vitruve, il a su, jusques dans les fabriques les plus obscures et les moins nobles de la ville de Pompéïa, reconnaître et indiquer les règles données par ce grand maître. Des réflexions utiles et neuves sur les peintures célèbres connues sous le nom d'*Herculanum*, des remarques critiques et curieuses sur les fabriques et peintures modernes de Naples, sur les règles et pratiques particulières de son école, augmenteront l'intérêt de cet ouvrage⁹.

Specificando, di seguito, che le incisioni erano state eseguite dal figlio Francesco:

⁸ « La Revue philosophique, littéraire et politique », vol. 52, n. 6, 21 février 1807, p. 382.

⁹ « La Revue philosophique, littéraire et politique », vol. 40, n. 13, 10 pluviôse 1804, p. 255.

Quant à la gravure des dessins, elle sera exécutée par François Piranesi avec une attention digne de leur objet. Les amateurs pourront y reconnaître la touche vigoureuse, le grand caractère et le style qui distinguent les autres ouvrages sortis de la calcographie¹⁰.

Il terzo e ultimo volume delle *Antiquités* sarebbe uscito in quello stesso 1807. L'opera costituisce senza dubbio il contributo più rilevante di Francesco al catalogo della Calcografia¹¹. L'esame dei rovesci ritrovati della serie, da un lato, ha confermato l'esistenza di modelli originali di Giovanni Battista, dall'altro ha però anche dimostrato il diverso stile con cui il figlio li interpretò a distanza di anni, irrobustendo la propria maniera e inserendosi nella poetica e nella tematica del sublime¹².

L'articolo del 1807 si concludeva, infine, pubblicizzando la sopra citata proposta di collaborazione rivolta agli artisti francesi da parte di Francesco:

Le même M. Piranesi se propose de former un établissement qui sera très-utile. Il a offert a tous les Artistes et même aux Manufacturiers de l'Empire, de placer dans son dépôt, les productions de leurs talens et de leur industrie, qu'ils voudraient exposer, et de les réunir à ses collections de tous genres.

La beauté de son local, place du Palais du Tribunal ; la situation de l'emplacement et l'étendue de ses relations, promettent à cette entreprise le succès le plus favorable aux liaisons commerciales.

Les Artistes et Manufacturiers qui exposeront leurs ouvrages, jouiront du grand avantage de pouvoir facilement les faire connaître au moyen d'un Journal, l'*Athenaeum*, dont M. Piranesi est l'un des éditeurs. Il insérera dans cette feuille périodique une Notice descriptive, quelquefois même une gravure des objets qui seront déposés dans son établissement¹³.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Per questa serie e il relativo contributo di Francesco, cfr. C. A. Petrucci, *Catalogo generale...*, cit., 1953, *Raccolta Piranesi*, tomi XXV-XXVII, *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...cit.*, 1968, p. 42, 47 e cat. 109-131.

¹² Cfr. *Giovanni Battista e Francesco Piranesi...cit.*, 1968, p. 47 e cat. 109-131.

¹³ « La Revue philosophique, littéraire et politique », vol. 52, n. 6, 21 février 1807, p. 383.

Nello stesso periodo l'incisore si lanciò in altri ambiziosi progetti, che oggi è possibile ricostruire grazie al ritrovamento di alcune lettere datate 1806-1808¹⁴. Si tratta di un'inedita documentazione, che ci testimonia di un ulteriore tentativo compiuto da Francesco di sfruttare le proprie conoscenze per conquistare un nuovo settore del mercato: nel caso specifico Milano, rivolgendosi direttamente al viceré Eugenio di Beauharnais¹⁵.

La prima di tali lettere fu scritta nel 1806 da Aldini, Ministro Segretario d'Italia a Parigi, a Moscati, Direttore Generale dell'Istruzione Pubblica a Milano, a favore dei Piranesi, affinché “la collezione della Calcografia sia acquistata per essere diffusa come in Francia nelle principali biblioteche del Regno d'Italia”. Aggiungendo inoltre: “il signor principe di Tallyrand (sic) me li ha raccomandati col più vivo interesse ed io mi reputo assai onorato di unire alle sue le mie premure in favore dei suddetti artisti, pregando quanto più posso l'Eccellenza Vostra a proteggerli e giovar loro nel modo che per loro si potrà migliore”¹⁶, dimostrando così una costante attenzione da parte del Talleyrand alla causa dei due fratelli romani¹⁷.

Nelle altre due lettere rinvenute è lo stesso Francesco a scrivere. Nel 1807 egli si rivolgeva direttamente ad Eugenio de Beauharnais, ricordando come quest'ultimo avesse già sottoscritto le sue opere e inviandogli il catalogo della Calcografia, quello dei “dessins coloriés [...] qui sont faits pour orner les Cabinets des villes et Châteaux de Plaisance” e, infine, quello dei prodotti della manifattura di Morfontaine. Domandava quindi che gli venisse assegnata “une maison dans ses

¹⁴ Le lettere, non numerate, sono conservate presso la Bibliothèque Marmottan de Boulogne-Billancourt, all'interno del Fondo: *Milano, Beni della Corona*; si tratta di un Fondo che contiene copie redatte da Paul Marmottan nella prima metà del XX secolo di documenti un tempo conservati presso l'Archivio di Stato di Milano, Sezione Storica, Cartone: Napoleone Famiglia, oggi perduti. Ringrazio la prof.ssa Letizia Tedeschi per avermi segnalato l'esistenza di questo documento.

¹⁵ Si può inoltre notare come alcune delle figure più vicine ai Piranesi durante il periodo trascorso a Parigi, come Giuseppe Barberi e Francesco Fidanza, fossero riuscite a rientrare in Italia proprio grazie alla protezione accordata loro da Eugenio de Beauharnais, cfr. F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, *Milano neoclassica...cit.*, 2001. Per la figura di Eugenio de Beauharnais (1783-1824), si rimanda alla scheda biografica, con relativa bibliografia, costantemente aggiornata, numerosi approfondimenti e strumenti di ricerca, sul sito <http://www.napoleon.org>, nella sezione “Histoire des deux Empires”.

¹⁶ *Aldini a Moscati*, Parigi 12 giugno 1806, lettera conservata presso la Bibliothèque Marmottan de Boulogne-Billancourt, all'interno del Fondo: *Milano, Beni della Corona* (vedi n. 14), c. non numerata.

¹⁷ Vedi *supra* par. 2.1.

Etats [...] pour y établir un dépôt qui fera une exposition continuelle d'objets rares et curieux”¹⁸.

Gli stessi concetti venivano ribaditi in una lettera datata 1808, priva di destinatario, ma che, in base al suo contenuto e al contesto archivistico di cui fa parte, possiamo ritenere indirizzata ad un membro dell'*entourage* del viceré. Nel proporre la creazione a Milano di un' "Accademia d'industria", Francesco prevedeva un arricchimento reciproco tra Italia e Francia, poiché, scriveva, “dei cambi de' generi succederanno, le due Nazioni ne profitteranno”. Specificando, infine, che il “locale [...] sarebbe esso a Milano di 60 camere e corte per le pubblicazioni”¹⁹.

Nel corso delle ricerche non è stata ritrovata nessun'altra informazione in merito a questo progetto, forse naufragato a causa della morte dello stesso Francesco, avvenuta due anni dopo.

4.2. Il fallimento economico dell'impresa Piranesi e la morte di Francesco (1810)

Al 1809 risale il più volte citato *Rapport* steso da Del Pozzo e Degérando su incarico del governo per valutare le cause del fallimento economico dell'impresa Piranesi²⁰. Nel valutare ciò che meritava di essere salvato dalle mani

¹⁸ *Francesco Piranesi a Eugenio de Beauharnais*, Paris 25 Septembre 1807, lettera conservata presso la Bibliothèque Marmottan de Boulogne-Billancourt, all'interno del Fondo: *Milano, Beni della Corona* (vedi n. 14), c. non numerata.

¹⁹ La lettera, firmata Francesco Piranesi e datata Parigi 21 giugno 1808, è conservata presso la Bibliothèque Marmottan de Boulogne-Billancourt, all'interno del Fondo: *Milano, Beni della Corona* (vedi n. 14), c. non numerata. In merito alla questione dell'Accademia vedi *supra* par. 3.1.

²⁰ Dal Pozzo, Degérando, *Rapport à sa Majesté sur la situation du S.r Piranesi, propriétaire d'un établissement de Chalcographie a Paris*, 30 mars 1809 (ANP, Instruction publique, Beaux-arts,

dei creditori cui era stato costretto a ricorrere Francesco per sostenere le molteplici attività intraprese, i commissari ci hanno tramandato anche il loro autorevole giudizio in merito. Così era fuori discussione che si dovessero salvare ad ogni costo i rami della Calcografia, comprendendo insieme alle incisioni di mano di Giovanni Battista anche quelle proseguite da Francesco a Parigi – su cui anche i suoi peggiori detrattori non emisero mai sentenze negative. Tuttavia, come si è visto, il parere dei commissari sulle altre attività intraprese dai Piranesi non fu altrettanto positivo: la produzione dei *Dessins coloriés* e la manifattura di Mortefontaine, sebbene avessero raggiunto dei risultati apprezzabili, perseguivano ai loro occhi dei fini “quasi estranei alle Belle Arti”. L’argomento non era dunque rivolto contro il prodotto finale, ma contro un modo di produzione “in serie”.

Lo Stato si impegnò, di conseguenza, per salvare esclusivamente i rami della Calcografia, concedendo in cambio un vitalizio Francesco. Tuttavia, l’incisore sarebbe sopravvissuto solo per un breve periodo alla fine della sua impresa, spingendosi a Parigi il 24 gennaio 1810.

Cessata ormai la pubblicazione della «*Décade*», poi «*Revue philosophique, littéraire et politique*», è sul «*Journal des Arts*» e sugli «*Annales de l’architecture et des arts*» che mi è stato possibile rintracciare notizie e commenti relativi alla morte dell’incisore.

La prima delle due riviste ne dava comunicazione, con un breve annuncio, già il 27 gennaio²¹, ma riservandogli un più ampio articolo nel numero del primo febbraio²². Tale articolo risulta pressoché identico a quello apparso sul volume di gennaio degli «*Annales de l’architecture et des arts*»²³.

Entrambi presentano la medesima premessa, con riferimento all’elogio funebre pronunciato da “M. Chaudet”:

Dossier 19, Secrétariat, Demandes et réclamations d’artistes, An VI-1811, *Affaire Piranesi*). Per i giudizi espressi sulle diverse attività dell’impresa Piranesi vedi *supra* par. 3.2 e 3.3. I nomi di Dal Pozzo e Degérando sarebbero stati di nuovo affiancati poco tempo dopo, quando, nel 1810, furono nominati ministri referendari della Consulta straordinaria per gli Stati romani. In particolare, sulla figura di Joseph Marie Degérando (che modificò il proprio nome in De Gérando in seguito ai numerosi riconoscimenti ottenuti, prima come filosofo, poi nel corso della prestigiosa carriera amministrativa), cfr. F. Sofia, *Recueillir et mettre en ordre: aspetti della politica amministrativa di J. M. de Gérando a Roma*, in «*Roma moderna e contemporanea*», a. II, n. 1, 1994, pp. 105-125.

²¹ «*Journal des Arts*», samedi 27 Janvier 1810, p. 2.

²² «*Journal des Arts*», jeudi 1^{er} février 1810, pp. 1-2.

²³ «*Annales de l’architecture et des arts*», 1810, vol. I, pp. 50-51.

M. Chaudet a prononcé sur la tombe de M. François Piranesi, un discours qui peut être regardé comme une notice historique, et dont nous allons rapporter quelques fragmens²⁴.

Poiché in nessuna delle fonti a nostra disposizione è indicato il nome di battesimo dell'oratore, resta difficile stabilirne con certezza l'identità. Potrebbe trattarsi di Antoine-Denis Chaudet (Parigi, 3 marzo 1763 - 18 aprile 1810): scultore e pittore, membro dell'Istituto, "grand prix de sculpture" nel 1784 e *pensionnaire* all'Accademia di Francia a Roma, dove rimase fino al 1789, ma di cui, al momento, non esiste prova di un legame con Piranesi²⁵.

Proseguono quindi riportando un estratto di simile discorso, che costituisce una sintesi delle vicende vissute da Francesco, dalla partenza da Roma alle nuove attività intraprese in Francia:

François Piranesi avait à peine 54 ans quand il est mort. Les arts déplorent en lui la perte d'un homme aussi laborieux qu'éclairé, qui a fait sortir pour ainsi dire Rome antique de ses ruines.

Il était né en Italie et il vint en France déposer le patrimoine mobile qui faisait le fond de sa fortune, lorsqu'après de la conquête de son pays, un héros fit du nôtre la patrie de la gloire et des arts. Onze cents planches composaient sa calcographie. Une heureuse entreprise lui donna les moyens de les reproduire dans une édition soignée et complète. Ces premiers travaux furent suivis de la publication d'une magnifique collection des dessins coloriés et de plusieurs œuvres de gravures. Un établissement d'un nouveau genre lui fournit ensuite les moyens de donner carrière à son imagination toujours active. C'était une manufacture de terres cuites, destinées à reproduire les peintures des vases étrusques, leurs formes élégantes et curieuses, et toutes celles dont les monumes antiques offrent les modèles comme des règles de goût. S. M. le roi d'Espagne daigna encourager les premiers essais de cet art simple dans ses moyens, et fécond en productions utiles et agréables²⁶.

²⁴ «Journal des Arts», jeudi 1^{er} février 1810, p. 1 ; « Annales de l'architecture et des arts », 1810, vol. I, p. 50.

²⁵ Cfr. *Dictionnaire de biographie française*, t. VIII, Letouzey et Ané, Paris 1959, p. 833.

²⁶ «Journal des Arts», jeudi 1^{er} février 1810, pp. 1-2 ; « Annales de l'architecture et des arts », 1810, vol. I, pp. 50-51.

Il discorso di Chaudet si concludeva quindi con il ricordo delle sofferenze patite dall'incisore a causa del fallimento della propria impresa e del soccorso offertogli, per l'ultima volta, dal governo:

M. Piranesi n'a pas été toujours heureux, mais, dans les épreuves qu'il eut à soutenir, il déploya un caractère plein de droiture et de fermeté. Le cri de sa détresse arrive aux pieds du trône, et le souverain l'a sauvé d'un seul de ses regards. Il touchait au moment de jour de son bonheur, lorsque la mort est venue le frapper d'un coup subit²⁷.

Immediatamente dopo la morte di Francesco, i suoi beni furono messi in vendita (*Appendice documentaria*, III). La stessa sorte subirono, circa vent'anni dopo, quegli stessi rami, che pure, tra non poche difficoltà, nel 1809 si era deciso di salvare dalle mani dei creditori. Nell'annuncio di vendita si precisava:

Depuis le 23 janvier 1810, époque de la mort de F. Piranesi, tous ces Œuvres qui ont fait l'admiration de l'Europe savante, pendant soixante ans, n'étaient plus dans le commerce. Grâce aux soins des Représentans, cette célèbre Calcographie reparait aujourd'hui²⁸.

Fu probabilmente allora che la Calcografia Piranesi venne acquistata dalla famosa stamperia parigina Firmin Didot Frères, che ne continuò le tirature sino alla fine del 1838, quando, il 19 dicembre, firmò il contratto di vendita con l'allora Calcografia Camerale di Roma, oggi Istituto Nazionale per la Grafica, dove ancora si conservano i rami incisi da Giovanni Battista e Francesco Piranesi²⁹.

²⁷ «Journal des Arts», jeudi 1^{er} février 1810, p. 2 ; « Annales de l'architecture et des arts », 1810, vol. I, p. 51.

²⁸ Il prospetto con l'annuncio della vendita si trova all'interno della già citata raccolta *Publications et notes sur les Piranesi, 1794-1840*, conservata presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (Yd.221.a.4°). La raccolta non ha una numerazione complessiva.

²⁹ Per una ricostruzione delle vicende della Calcografia Piranesi a partire dal momento della sua acquisizione per l'allora Calcografia Camerale, condotta dal cardinale Tosti sotto il pontificato di papa Gregorio XVI cfr. *Giambattista Piranesi. Matrici incise...cit.*, 2010, pp. 9-14.

Appendice documentaria, I

Catalogue des vues de monumens antiques et modernes, et de sites célèbres du Globe ; Exécutées avec leurs accessoires, à l'huile, à la gouache et à l'aquarelle, et publiées à Paris, par les Piranesi

De l'Imprimerie de Leblanc, Paris, s.d. [1802-1803], in 4°, 8 pp.

Mi è stato possibile rintracciare due esemplari del *Catalogue*: uno presso la Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (4-V36-1029); l'altro presso gli Archives Nationales, a Parigi (Administration du Sénat, comptabilité, budget; correspondance, administration générale, *Dossier 430*). Poiché quest'ultimo esemplare è inserito all'interno di un *Dossier* che comprende alcuni documenti presentati nell'ambito della seduta del Senato del 3 thermidor an XI (22 luglio 1803), è possibile individuare in tale data un termine *ante quem*⁵⁵¹.

⁵⁵¹ Per le questioni di datazione del catalogo, nonché di attribuzione e identificazione delle opere in esso elencate, si rimanda al par. 3.2.

CATALOGUE | DES VUES DE MONUMENS ANTIQUES ET MODERNES, | ET DE SITES CELEBRES DU GLOBE; | Exécutées avec leurs accessoires, à l'huile, à la gouache et | à l'aquarelle, et publiées à Paris, par les PIRANESI.

OUVRAGE DEDIE AU PREMIER CONSUL.⁵⁵²

N(umer)os⁵⁵³ | **FRANCE**

FIDANZA

1. I.⁵⁵⁴ Vue de l'intérieur des Thermes de Julien, à Paris, rue de la Harpe. | Haut(eur) 21 p(ouces) ½. larg(eur) 29 ½. – Prix, a l'huile, 150 f(rancs)
2. II. Vue des Acqueducs, bâtis par Julien, à l'Arcueil, près Paris. | Mêmes genre, dimension et prix.

MOREAU

3. III. Vue des Tuileries, prise sur le fer à cheval, près de la Renommée. | Même dimension. – Prix: à l'huile, 150 f(rancs); - à la gouache, 100.
4. IV. Vue du Jardin des Plantes et du Cèdre du Liban en fleur; on | Remarque le tombeau de Daubenton. | Même dimension. – Prix: à l'huile, 150 f(rancs); - à la gouache, 120.
5. V. Vue du Parque de Saint-Cloud, prise dans la grand allée; le | pont de Sèvres est en perspective. | Haut(eur) 28 p(ouces) ½, larg(eur) 20. – Prix: à l'huile, 120 f(rancs); - à la gouache, 100.
6. Vue du Château de Bellevue et d'une partie de Sèvres, prise | près de la grille du Parc de Saint-Cloud. | Mêmes genre, dimension et prix.

⁵⁵² Segno grafico di interruzione di sezione.

⁵⁵³ Segno in forma di parentesi graffa rivolta in basso a introdurre la numerazione delle opere.

⁵⁵⁴ Presente una doppia numerazione, in numeri arabi e romani: la prima è progressiva, la seconda è subordinata alla divisione per argomenti.

CASSAS

7. VII. Vue générale des Lacs et Jardins de Joseph Bonaparte, à Morfontaine. | Haut(eur) 24 p(ouces) larg(eur) 32. – Prix: à l’huile, 200 f(rancs); - à l’aquarelle, 100.

(2)⁵⁵⁵

N(umer)os⁵⁵⁶

8. VIII. Vue des Lacs et du grand Rocher de Morfontaine. | Mêmes genre, dimension et prix.

MOREAU

9. IX. Vue de la Cascade et d’une partie du Lac de Morfontaine. | Haut(eur) 20 p(ouces) larg(eur) 28. – Prix, à la gouache, 100.

10. X. Vue de la Tour et de la Montagne, bordées par les lacs dans | les Jardins de Morfontaine. | Mêmes genre, dimension et prix.

11. XI. Naumachie, ou Vue du Lac et de la petite Venise à Morfontaine. | Mêmes genre, dimension et prix.

12. XII. Deux petites Vues des Bosquets de Morfontaine. | Haut(eur) 10 p(ouces) larg(eur) 14. – Prix de chaque, à la gouache, 50 fr(ancs).

13. XIII. Vue de la Maison et d’une partie des Jardins pittoresques | à Neuilly. | Haut(eur) 13 p(ouces) larg(eur) 18 – Prix, à la gouache, 50.

14. XIV. Vue des Lacs et du Rocher des Jardins pittoresques à Neuilly. | Mêmes genre, dimension et prix.

15. XV. Vue de la Maison de Louis Bonaparte, prise du côté des | jardins, rue de la Victoire. | Mêmes genre, dimension et prix.

16. XVI. Vue des Jardins de Louis Bonaparte, prise sous les berceaux. | Mêmes genre, dimension et prix.

⁵⁵⁵ Seconda pagina dell’elenco.

⁵⁵⁶ Segno in forma di parentesi graffa rivolta in basso a introdurre la numerazione delle opere.

17. XVII. Deux Vues de la Maison Saint-James. | Mêmes genre, dimension et prix de chaque.

18. XVIII. Vue de la démolition de l'Abbaye de Montmartre. | Haut(eur) 28 p(ouces) ½, larg(eur) 20. – Prix: à l'huile, 120 f(rancs).

19. XIX. Vue des ruines de l'ancien grand Châtelet, à Paris. | Même dimension. – Prix: à l'huile, 100 f(rancs).

FETES

Fête pour la Paix générale, donnée à Paris le 18 | brumaire an 10

LEGRAND

20. I. Décoration de la Place de la Concorde, embrâsement du fort. | Haut(eur) 24 p(ouces) larg(eur) 32. – Prix: à l'huile, 250 f(rancs); - à la gouache, 200.

(3)⁵⁵⁷

N(umer)os⁵⁵⁸

21. II. Temple du Commerce, Feu d'artifice sur la Seine. | Mêmes genre, dimension et prix.

22. III. Illumination du Pont et du Quai des Tuileries. | Mêmes genre, dimension et prix.

23. IV. Illumination du Pont et de la Place de la Concorde. | Mêmes genre, dimension et prix.⁵⁵⁹

24. V. Décoration des Jardins de Joseph Bonaparte, et cérémonie de | la signature de la paix, à Morfontaine, entre la France et | les Etats-Unis. | Haut(eur) 20 p(ouces) larg(eur) 29. – Prix, à la gouache, 120 f(rancs).

Fête pour la paix entre la France et l'Empereur | d'Allemagne

⁵⁵⁷ Terza pagina dell'elenco.

⁵⁵⁸ Segno in forma di parentesi graffa rivolta in basso a introdurre la numerazione delle opere.

⁵⁵⁹ Segno grafico di interruzione di sezione.

25. VI. Décoration du Jardin du Général Berthier, ministre de la guerre. | Même dimension. – Prix, à la gouache, 100 f(rancs).

26. VII. Décoration des Appartemens du Général Berthier, ministre | de la guerre. | Mêmes genre, dimension et prix.

ITALIE

CASSAS

27. Vue de l'*Isola bella*, l'une des Isles Boromées, telle qu'elle | se présente en y arrivant du Tésin. | Haut(eur) 26 p(ouces) larg(eur) 35. – Prix: à l'huile, 200 f(rancs); - à l'aquarelle, 120.

ROME

CASSAS

28. I. Huit Vues des Collines de Rome, prises des hauteurs. | Haut(eur) 26 p(ouces) larg(eur) 35. – Prix de chaque: à l'huile, 300 f(rancs); - à l'aquarelle, 220.

FIDANZA

29. II. Vue des Jardins de la *Villa Ludovisi*. | Haut(eur) 20 p(ouces) larg(eur) 17 ½. – Prix: à l'huile, 120 f(rancs); - à l'aquarelle, 100.

30. III. Vue des Cloîtres de la Chartreuse de Rome. | Mêmes genre, dimension et prix.

31. IV. Vue de l'Arc triomphal de *Titus*, prise en regardant le Temple | de la Paix et le *Forum* de Rome ancienne. | Haut(eur) 20 p(ouces) larg(eur) 29. – Prix. À l'huile, 250 f(rancs); - à l'aquarelle, 100.

(4)⁵⁶⁰

N(umer)os⁵⁶¹

32. V. Vue de la Pyramide (ou du Tombeau) de *Caius*, près de l'église de Saint-Paul. | Mêmes genre, dimension et prix.

CASSAS

33. VI. Fragmens antiques places à l'extrémité d'une des allées de la *Villa Borghese*. | Haut(eur) 39 p(ouces) larg(eur) 29. – Prix, à l'huile, 350 f(rancs); - à l'aquarelle, 250.

SABLET

34. VII. Deux Vues de la *Villa Borghese*. | Haut(eur) 21 p(ouces) larg(eur) 26. – Prix de chaque: à l'huile, 120 f(rancs); - à l'aquarelle, 100.

35. VIII. Quatre Vues de la *Villa Borghese*. | Haut(eur) 13 p(ouces) larg(eur) 18. – Prix de chaque: à l'huile, 60 f(rancs); - à l'aquarelle, 50.

ENVIRONS DE ROME

FIDANZA

36. I. Vue d'un Tombeau antique dans la Campagne de Rome, près de la *Via Tiburtina*. | Haut(eur) 24 p(ouces) larg(eur) 33. – Prix, à l'huile, 200.

37. II. Vue des Cascatelles de *Tivoli*. | Haut(eur) 25 p(ouces) larg(eur) 17 ½. – Prix, à l'huile, 100 f(rancs).

38. III. Vue des environs de *Tivoli*, où l'on voit des baigneuses, | Haut(eur) 14 p(ouces) larg(eur) 12. – Prix: à l'huile, 120 fr(ancs).

39. IV. Autre Vue des environs de *Tivoli*. | Mêmes genre, dimension et prix.

⁵⁶⁰ Quarta pagina dell'elenco.

⁵⁶¹ Segno in forma di parentesi graffa rivolta in basso a introdurre la numerazione delle opere.

40. V. Vue du Temple de Vesta, vulgairement le Temple de la Sybille à *Tivoli*. | Haut(eur) 25 p(ouces) larg(eur) 17 ½. – Prix: à l’huile, 120 f(rancs); - à l’aquarelle, 100.

ETAT ROMAIN

FIDANZA

41. I. Vue de la Cascade des *Marmore*, près de *Terni*. | Haut(eur) 36 p(ouces) larg(eur) 24 ½. – Prix: à l’huile, 250 f(rancs).

42. II. Vue de la Cascade des *Marmorelle*, à *Narni*. | Mêmes genre, dimension et prix.

(5)⁵⁶²

N(umer)os⁵⁶³

Quatre Heures

FIDANZA

43. III. Vue d’une Cascatelle, prise le matin près de *Narni*. | Haut(eur) 10 p(ouces) larg(eur) 14. ½. – Prix: à l’huile, 100 f(rancs).

44. IV. Vue d’une Bourrasque, prise la nuit près de *Cività Vecchia*. | Mêmes genre, dimension et prix.

45. V. Vue d’un Coucher du Soleil, près de Livourne. | Mêmes genre, dimension et prix.

46. VI. Vue de la Mer et des environs de *Pozzuolo* dans le brouillard. | Mêmes genre, dimension et prix. | Les deux derniers sujets ont été placés dans l’Etat Romain, parce qu’ils font l’ensemble avec les deux précédens.

⁵⁶² Quinta pagina dell’elenco.

⁵⁶³ Segno in forma di parentesi graffa rivolta in basso a introdurre la numerazione delle opere.

VILLE ET ROYAUME DE NAPLES

FIDANZA

47. I. Vue de la Pêche des Polipes dans la baie de Naples. | Haut(eur) 23 p(ouces) ½, larg(eur) 34 ½. – Prix, à l’huile, 250 f(rancs).
48. II. Vue de la Mer et des environs de *Pozzuolo* dans le brouillard. | Mêmes genre, dimension et prix.
49. III. Vue du Golphe de *Gaeta*. | Mêmes genre, dimension et prix.
50. IV. Vue du Mont Vésuve, prise du Cratère, lors de l’éruption | de 1768. | Mêmes genre, dimension et prix.

SICILIE

CASSAS

51. I. Vue des ruines du Temple de Junon à Agrigente. | Haut(eur) 20 p(ouces) larg(eur) 28 ½ - Prix: à l’huile, 200 f(rancs); - à l’aquarelle, 100.
52. II. Vue éloignée du Temple de la Concorde à Agrigente. | Haut(eur) 24 p(ouces) larg(eur) 31. - Mêmes genre et prix.
53. III. Vue rapprochée du Temple de la Concorde à Agrigente. | Mêmes genre, dimension et prix.
54. VI. Vue d’une partie du Temple de Junon, et d’un Sarcophage | antique, à Agrigente. | Haut(eur) 28 pouces) larg(eur) 20. - Mêmes genre et prix.

(6)⁵⁶⁴

N(umer)os⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ Sesta pagina dell’elenco.

⁵⁶⁵ Segno in forma di parentesi graffa rivolta in basso a introdurre la numerazione delle opere.

55. V. Vue du Théâtre de Syracuse, taillé dans le roc. | Haut(eur) 20 p(ouces) larg(eur) 28 ½. – Prix: à l’huile, 200 f(rancs); - à l’aquarelle, 100.
56. VI. Vue d’une Carrière antique, nommée *Grotta della Favella*, | vulgairement l’Oreille de Denys. | Haut(eur) 28 p(ouces) larg(eur) 20. - Mêmes genre et prix.
57. VII. Vue du Port et d’une partie de la Ville de Messine, prise de la | hauteur. | Haut(eur) 26 p(ouces) larg(eur) 35. – Prix: à l’huile, 250 f(rancs); - à l’aquarelle, 120.
58. VIII. *Proscoenium* ou avant-scène du Théâtre de *Tauromoenium*, | aujourd’hui *Taormina*; le Mont *Etna* occupe le fond du | Tableau. | Haut(eur) 24 p(ouces) larg(eur) 32. – Prix: à l’huile, 200 f(rancs); - à l’aquarelle, 100.

GRECE

CASSAS

59. I. Vue générale de la ville d’Athènes, prise du côté du chemin | de Marathon. | H(auteur) 26 p(ouces) larg(eur) 56. – Prix. À l’huile, 500 f(rancs); - à l’aquar(elle) 300, sur toile et châssis.
60. II. Vue du portique et des Cariatides du Temple d’Erechthée | dans la citadelle d’Athènes. | Haut(eur) 24 p(ouces) larg(eur) 32 ½. – Prix: à l’huile, 200 f(rancs); - à l’aquarelle, 100.
61. III. Vue du Monument triomphal, élevé en l’honneur *d’Antiochus* | *Philopapus*, à Athènes. | Mêmes genre, dimension et prix.

TURQUIE D’EUROPE

CASSAS

62. Vue du Kavac-Seraï, ou Vieux Sérail, à l’entrée du Bosphore | de Thrace. | Haut(eur) 26 p(ouces), larg(eur) 35. – Prix: à l’huile, 250 f(rancs); - à l’aquarelle, 180.

ASIE

CASSAS

63. I. Vue de la Forêt des Cèdres dans la moyenne région du | Mont Liban. | Haut(eur) 24 p(ouces) larg(eur) 32 ½. – Prix: à l'huile, 200 f(rancs); - à l'aquarelle, 100.

(7)⁵⁶⁶

N(umer)os⁵⁶⁷

64. II. Vue d'une partie du Mont Olympe en Bythinie. | Mêmes genre, dimension et prix.

EGYPTE

CASSAS

65. I. Vue de la Ville du Caire, prise du Château pendant l'inon-| dation. | H(auteur)26 p(ouces) larg(eur) 56. – Prix: à l'huile, 500 f(rancs); - à l'aquar(elle) 300, sur toile et châssis.

66. II. Vue du Château et d'une partie de la Ville du Caire, prise | en face de l'isle de *Rahouda*, à Gizé. | Haut(eur) 24 p(ouces) larg(eur) 32 ½. – Prix: à l'huile, 200 f(rancs); - à l'aquarelle, 100.

67. III. Vue des bords du Nil et de la Mosquée de *Mansoura*, su la | branche de Damiette. | Mêmes genre, dimension et prix.

⁵⁶⁶ Settima pagina dell'elenco.

⁵⁶⁷ Segno in forma di parentesi graffa rivolta in basso a introdurre la numerazione delle opere.

68. IV. Vue générale des Pyramides, prise du Caire. | Mêmes genre, dimension et prix.
69. V. Vue de la Tête colossale du Sphinx. | Mêmes genre, dimension et prix.
70. VI. Vue de l'Obélisque *d'Héliopolis*, aujourd'hui *Matarée*, près | du Caire. | Mêmes genre, dimension et prix.
71. VII. Vue de la Colonne de Dioclétien, dite de Pompée, prise | en regardant la ville d'Alexandrie. | Mêmes genre, dimension et prix.

Plantes du jardin des plantes

DEPELCHIN

72. I. Un Tableau représentant un Bananier à fruits longs (*musa | paradisica*), vulgairement nommé Figuier d'Adam, demi-| grandeur naturelle. | Haut(eur) 10 P(ieds) larg(eur) 6. – Prix, à l'huile, 400.
73. II. Un Tableau représentant un Aloès mitré (*aloe mitrae formis*) | un Aloès cariné (*aloe distica triangularis*), et un Cactier en | maquette (*cactus opuntia*), grandeur naturelle. | Haut(eur) 5 P(ieds) 3 p(ouces) larg(eur) 2 P(ieds) 8 p(ouces) – Prix, à l'huile, 200 f(rancs).

(8)⁵⁶⁸

N(umer)os⁵⁶⁹

On pourra se procurer d'autres plantes étrangères, rares et pit- | toresques, dans le mêmes grandeurs et aux mêmes grandeurs et aux mêmes prix que les | précédentes. | *NOTA. Tous les Sujets compris dans ce Catalogue se feront dans | toutes les proportions qui peuvent être employées aux divers genres | de décoration, et les prix seront relatives aux grandeurs. | Ces divers Sujets sont le commencement d'une collection, qui | formera autant de volumes qu'il y aura de genres particuliers. | On les trouve A PARIS, | Dans les Établissements des*

⁵⁶⁸ Ottava pagina dell'elenco.

⁵⁶⁹ Segno in forma di parentesi graffa rivolta in basso a introdurre la numerazione delle opere.

PIRANESI, au Collège de Navarre, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève; | Et
Place du Palais du Tribunat, rue Saint-Honoré, n.° 1354. | A *ROME*, | CHEZ TH.
PIROLI, GRAVEUR, *Strada Gregoriana*, n.° 203.⁵⁷⁰ | A *PARIS*, de l'Imprimerie de
LEBLANC, Place et Maison Abbatiale | Saint-Germain-des-Prés, n.° 1121.

⁵⁷⁰ Segno grafico di interruzione di sezione.

Appendice documentaria, II

Catalogue des sculptures plastiques, Faites avec une argile nouvellement découverte à Montmélian, commune de Morfontaine, exécutées dans les ateliers des Piranesi, à Plailly, département de l'Oise, arrondissement de Senlis

De l'Imprimerie de Leblanc, Paris, s.d. [1802-1803], in 4°, 4 pp.

Mi è stato possibile rintracciare due esemplari del *Catalogue*: uno presso la Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (4-V36-1028); l'altro presso gli Archives Nationales, a Parigi (Administration du Sénat, comptabilité, budget; correspondance, administration générale, *Dossier 430*). Poiché quest'ultimo esemplare è inserito all'interno di un *Dossier* che comprende alcuni documenti presentati nell'ambito della seduta del Senato del 3 thermidor an XI (22 luglio 1803), è possibile individuare in tale data un termine *ante quem*¹.

¹ Per le questioni di datazione del catalogo, nonché di attribuzione e identificazione delle opere in esso elencate, si rimanda al par. 3.3.

**CATALOGUE DES | SCULPTURES PLASTIQUES | Faites avec une argile
nouvellement découverte | à Montmélian, commune de Morfontaine, |
exécutées dans les ateliers des PIRANESI, à | Plailly, département de l'Oise,
arrondissement | de Senlis².**

N(umer)os³

PACETTI

1. Un Groupe des trios Beaux-Arts couronnant le premier Consul. | Haut(eur) 20 p(ouces)⁴ Larg(eur) 15. – Prix, 800. f(rancs).
2. Le Médaillon du premier Consul. – Forme ronde. – Un P(ied) 31 (pouces) – Prix, 72 f(rancs).

OUVRAGES DES GRANDS MAITRES

Sujets de RAPHAEL, tirés des fresques de la Sala | Borgia au Vatican

CLODION

3. Les douze Heures. | Haut(eur) 13 p(ouces) ½, Larg(eur) 10 (pouces) – Prix, 36 f(rancs).

² Segno grafico di interruzione di sezione.

³ Segno grafico similare ad una parentesi graffa rivolta in basso che introduce la numerazione progressiva dei manufatti.

⁴ Si è scelto di sciogliere le abbreviazioni 'p' come pouces e 'P' come pieds, considerando che queste sono le unità di misura usuali del periodo di edizione del catalogo. Fino al 1812 la tesa corrisponde a 1,95 metri, per cui un pollice corrisponde a circa 2,7 centimetri e un piede a 32,5 centimetri.

[Misure francesi: 1 tesa=6 piedi; 1 piede = 12 pollici; 1 pollice = 12 linee; 1 linea = 12 punti; 1 Passo = 5 piedi; 1 Palmo = 4 pollici]. Cfr. G. Guidi, *Ragguaglio delle monete dei pesi e delle misure attualmente in uso negli stati italiani e nelle principali piazze commercianti d'Europa*, Le Monnier, Firenze 1839.

Les planètes.

4. Jupiter. | Haut(eur) 16 p(ouces) larg(eur) 12 (pouces) ½. – Prix, 60 f(rancs).
5. Mars. | Mêmes genre, dimension et prix.

(2)⁵

N(umer)os⁶

CLODION

6. Mercure. | Haut(eur) 16 p(ouces) larg(eur) 12 ½. – Prix, 60 f(rancs).
7. Apollon. | Mêmes genre, dimension et prix.
8. Diane. | Mêmes genre, dimension et prix.
9. Vénus. | Haut(eur) 14 p(ouces) larg(eur) 10 (pouces) ⁵/₄. Même prix.
10. Saturne. | Mêmes genre, dimension et prix.
11. Les Gémeaux. Haut(eur) 13 ½, larg(eur) 10. - Même prix.
12. La Vierge. | Mêmes genre et dimension. – Prix, 36 f(rancs).
13. Frise d'Enfans en deux parties. | Haut(eur) 10 p(ouces) long(eur) 5 P(ieds) 6 p(ouces) – Prix, 85 f(rancs).
14. Frise de Jupiter et de Minerve en deux parties. | Haut(eur) 14 P(ieds) long(eur) 5 P(ieds) 6 p(ouces) – Prix 175 f(rancs).

Sujets de JULES ROMAIN, tirés des fresques de la Villa Lante à Rome

Six amours

15. Le Triomphe de l'Amour. | Haut(eur) 10 p(ouces) ½, larg(eur) 16. – Prix, 6 f(rancs).
16. Le Génie des Mystères. | Mêmes genre, dimension et prix.

⁵ Seconda pagina dell'elenco.

⁶ Segno grafico similare ad una parentesi graffa rivolta in basso che introduce la numerazione progressiva dei manufatti.

17. Le Génie de Bacchus. | Mêmes genre, dimension et prix.
18. Le Génie de Cybèle. | Mêmes genre, dimension et prix.
19. L'Enlèvement d'Europe. | Mêmes genre, dimension et prix.
20. Vénus. | Mêmes genre, dimension et prix.

(3)⁷

N(umer)os⁸

Sujets de RAPHAEL, tires des fresques de la Farnésine

CLODION.

21. Vénus chargeant son fils de sa vengeance. | Forme ronde. – Haut(eur) 10 p(ouces) larg(eur) 9 ½. – Prix, 36 f(rancs).
22. Vénus demandant son fils à Junon et à Cérés. | Mêmes forme, dimension et prix.
23. Vénus dans son char. | Haut(eur) 13 p(ouces) ½, larg(eur) 10 – Prix, idem.
24. Vénus sollicitant Jupiter. | Mêmes forme, dimension et prix.
25. Jupiter et l'Amour. | Forme ovale. – Un Pied. – Prix, idem.
26. Psyché présentant le vase à Vénus. | Mêmes forme, dimension et prix.

Sujet de JULES ROMAIN, tiré des fresques de la Villa Madama.

27. Junon dans son char, attelé de Paons. | Forme carrée. – Un Pied – Prix, idem.

Sujet tirés d'Herculanum.

28. Quatre Bacchantes. | Haut(eur) 13 p(ouces) ½, larg(eur) 10. – Prix de chaque, 36 f(rancs).

⁷ Terza pagina dell'elenco.

⁸ Segno grafico similare ad una parentesi graffa rivolta in basso che introduce la numerazione progressiva dei manufatti.

29. Groupe de deux Bacchantes. | Même dimension. – Prix, 48 f(rancs).
30. Deux Centaures. | Haut(eur) 10 p(ouces) larg(eur) 13 ½. – Même prix de chaque.
31. Deux Muses. | Haut(eur) 13 p(ouces) ½., larg(eur) 10. – Prix de chaque, 36 f(rancs).
32. Deux Frises antiques, en deux parties. | Haut(eur) 10 p(ouces) long(eur) 5. P(ieds) – Prix de chaque, 90 f(rancs).
33. Fresque antique, dite les *Noces Aldobrandines*. | Haut(eur) 16 p(ouces) long(eur) 5 P(ieds) – Prix, 290 f(rancs).
34. Deux Vases d’Herculanum avec ornemens. | Haut(eur) 18 p(ouces) – Prix de chaque, 175 f(rancs).

(4)⁹

N(umer)os¹⁰

35. Deux Vases d’Herculanum avec figures. | Haut(eur) 18 p(ouces) – Prix, 290 f(rancs).
36. Cinq sujets tires des Fresques antiques de la *Villa Negroni* à Rome.

Ces divers sujets peuvent servir à la décoration des bâtimens, | comme Raphaël avait fait dans les salles et les loges du Vatican ; on | pourra les procurer sculptés dans toutes les grandeurs, en couleur | et en vernis, d’après la manière des anciens et du seizième siècle. | Les Bas-reliefs seront accompagnés d’une explication historique et | d’une gravure au simple trait, pour rendre l’application des Sujets | qu’ils représentent plus facile dans les arts d’utilité et d’agrément. | On exécutera des Trépieds, Supports et Gaînes pour les nouvelles | Lampes de compression et à Globe, de l’invention du cit. P. Girard. | *Les Piranesi feront marquer de leur timbre tout ce qui sortira | de leurs ateliers.*¹¹ | Ces Ouvrages se trouvent dans les trois Etablissemens des PIRANESI: | A PARIS, à l’ancien Collège de Navarre, rue

⁹ Quarta pagina dell’elenco.

¹⁰ Segno grafico similare ad una parentesi graffa rivolta in basso che introduce la numerazione progressiva dei manufatti.

¹¹ Segno grafico di interruzione di sezione.

de la Montagne-Sainte-Genève; | Au Palais du Tribunal, rue Saint-Honoré,
n(umero) 3154; | A PLAILLY, département de l'Oise; arrondissement communal
de | Senlis, ancienne maison de Boisy, dépendance du | domaine de Morfontaine.
¹² | A *PARIS*, de l'Imprimerie de LEBLANC, Place et Maison Abbatiale | Saint-
Germain-des-Prés, n(umero) 1121.

¹² Segno grafico per il piè pagina.

Appendice documentaria, III

Notice de tableaux, gouaches, dessins, estampes, recueils, marbres, scajola de Rome, terres cuites, soufres, vases de Portici, pièces d'ornements et de services en terre de Morfontaine, et autres objets, après le décès de M. François Piranesi, a cura di F. L. Regnault-Delalande, Bénou - Regnault-Delalande, Paris 1810.

Il documento è conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (8- V36- 2282).

n° 8874.
NOTICE

DE

**TABLEAUX, GOUACHES,
DESSINS, ESTAMPES,**

**RECUEILS, MARBRES, SCAJOLA DE ROME,
TERRES CUITES, SOUFRES, VASES DE PORTICI,
PIECES D'ORNEMENTS ET DE SERVICES**

EN TERRE DE MORFONTAINE,

ET AUTRES OBJETS,

APRÈS LE DÉCÈS

DE M. FRANÇOIS PIRANESI.

PAR F. - L. REGNAULT - DELALANDE.

Cette Vente se fera le Lundi 17 Décembre, & jours suivants, 5 heures de relevée, au Palais-Royal, rue Saint-Honoré, le pavillon à gauche de la première cour.

LA PRÉSENTE NOTICE SE DISTRIBUE, A PARIS,

Chez MM. { Bixou, Commissaire-Priseur, rue Taranne, n.° 11,
faubourg Saint-Germain;
REGNAULT - DELALANDE, Peintre, rue Saint-
Jacques, cul-de-sac des Feuillantines, n.° 12.

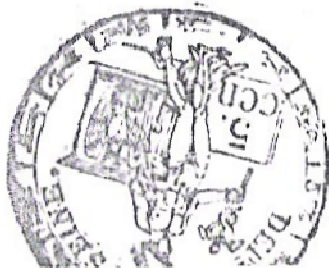


AVERTISSEMENT.

Les lettres **B** ou **T**, placées à la fin des articles des Tableaux, indiquent qu'ils sont peints sur bois ou sur toile; & l'étoile près des numéros, les morceaux sous verre.

ABRÉVIATIONS.

Haut.	Hauteur.
Larg.	Largeur.
Long.	Longueur.
L.	Ligne.
P.	Pouce.



NOTICE DE TABLEAUX,

GOUACHES, DESSINS, ESTAMPES, RECUEILS ET
LIVRES A FIGURES, MARBRES, VASES DE
PORTICI, VASES DIVERS, OBJETS D'ORNEMENTS
ET DE SERVICES EN TERRE DE MORFONTAINE,
ET AUTRES DE CURIOSITÉ,

Après le décès de M. FRANÇOIS PIRANESI.

TABLEAUX.

FIDANZA. (M. Francesco)

- N.º 1 **V**UE des Cascatelles de Tivoli : Tableau orné de figures. H. 30 P., L. 20 P. T.
- 2 Vue des Ruines de Pompéïa, par *Fidenza*; & Vue de l'Intérieur d'un Parc, par *Moreau l'aîné*. Haut. 19 P. 4 L., Larg. 28 P. 7 L. T.
- 3 Deux Vues : l'une, du Temple de la Sibylle; l'autre, de Vestiges antiques, à Tivoli. Haut. 24 P. 6 L., Larg. 16 P. 6 L. T.
- 4 Vue des Cascatelles de Tivoli : sur le devant quatre figures. Haut. 30 P., Larg. 20 P. T. (Tableau sans bordure.)
- 5 Vue de la Cascade de Terni : sur le devant des Pêcheurs. Haut. 24 P., Larg. 17 P. T.

- 6 Deux Payfages avec figures , d'après Vernet. Haut. 14 P. , Larg. 12. P. T.
- 7 Deux Vues : l'une, des Thermes de Julien à Paris; l'autre, d'un Souterrain où font des Vestiges antiques. Haut. 19 P. 4 L., Larg. 16 P. 6 L. T.
- 8 Les Thermes de Julien.
- 9 Les mêmes.
- JULES-ROMAIN. (D'après)
- 10 Le Génie de Mars, le Génie des Myfteres, d'après les peintures de Jules-Romain à la villa Lante. Haut. 14 P. , Larg. 20 P. T.
- 11 Saturne, Apollon, Mercure, Bacchus, Diane, Cérès, Vénus & Flore, huit petits tableaux, d'après les peintures à fresques della villa Altoviti. Haut. 8 P. 6 L. à 10 P. 6 L., Larg. 7 à 9 P. T. (Tableaux fans bordures.)
- 12 Trois Tableaux : Mercure, Vénus & Cérès, d'après les mêmes fresques. Haut. 18 P. , Larg. 11 P. T.
- LE GRAND. (M.)
- 13 Décoration de la Place de la Concorde, Embrâsement d'un Fort, & Temple du Commerce, Feu d'artifice sur la Seine. Haut. 24 P. , Larg. 32 P. T.
- LE GUIDE. (D'après)
- 14 Une Tête de *Madona*. Haut. 18 P. , Larg. 14 P. T.
- MOREAU. (Louis)
- 15 Vue de la démolition de l'Abbaye de Mont-

martre. Haut. 24 P., Larg. 18 P. T. (Tableaux avec baguettes en bois.)

PACETTI. (D'après M. Vincen^{co})

- 16 Le Buste de l'Empereur Napoléon, couronné par les Beaux-Arts. Haut. 20 P., Larg. 14 P. T.

RAPHAËL D'URBIN. (D'après)

- 17 Le Char d'Apollon, le Char de Mercure, d'après les compositions de Raphaël, peintes *alla Sala Borgia* au Vatican. Haut. 17 P., Larg. 24 P. T.

- 18 Le Char de Vénus, d'après le sujet peint par Raphaël, *alla Sala Borgia*. Haut. 14 P., Larg. 20 P. T.

- 19 Psyché portée au Ciel par des Amours, d'après le sujet peint par Raphaël au petit Farnèse. Haut. 19 P., Larg. 14 P. T.

- 20 Les Muses, Polymnie & Melpomène, peintes en grisaille, d'après l'antique. H. 21 P., Larg. 15 P. T.

- 21 Douze Tableaux : la Vierge, dite *la Belle Jardinière*, d'après Raphaël; deux esquisses, sujet & portrait, par Tiepolo & Reynolds. Caravane, Figures académiques, Aigle, Arbustés, Plantes & Fleurs. Cet article sera divisé en cinq lots.

GOUACHES ET DESSINS.

BONETTI. (M.)

- 22 Quatre Payfages avec Figures, peints à gouache par M. Bonetti.

23 Sept Payfages, avec Figures, par M. Bonetti, & autres.

DUCROS. ()

24* Vue de la Cascade de Terni; dessin colorié.

STOMZ. (M.)

25 Vue du Lac de Genève, & Vue de la Solitude d'Arles-Huin; morceaux à gouache.

26 Vue de la Chapelle de Guillaume Tell; Vue du Gæri-Horn.

27 Vue du Lac de Genève, & Vue d'Urno-Coy au Pont-du-Diable.

28 Neuf Panneaux, d'après les Arabesques de Raphaël au Vatican; Vue intérieure du Cabinet de Jules second; l'Empereur couronné par les Beaux-Arts; onze morceaux exécutés à gouache.

29 Bas-Reliefs, Statues, d'après l'antique & d'après Raphaël, &c. Sept gouaches & dessins.

30 Dix Esquisses & Dessins, Sujets, Modeles de cheminées. Un des dessins est sur châssis.

ESTAMPES.

AQUILA. (*Pietro*)

31 La Bataille de Constantin, d'après Raphaël, par *Aquila*; neuf Pièces, d'après les peintures du Guide, dans la chapelle du Palais Quirinal, par *Ottaviani*; trois Pièces, d'après les peintures du Giotto, & autres. *Al Campo Santo di Pisa*, &c. Quatorze Estampes.

BARTOLOZZI. (*Francesco*)

- 32 Le Portrait de Bonaparte, d'après Appiani.
22 Epreuves.

FRESCHI. (M.)

- 33* Angélique & Médor, d'après Matteini, par
Freschi, & quatre autres Estampes.

MORGHEN. (M. *Raphaël*)

- 34* Le Miracle pendant la Messe à Bolsene,
d'après Raphaël d'Urbain.

SIMON. (M.)

- 35 Psyché suppliante, & Héro pleurant Léandre,
par *Simon* : Epr. en couleurs, &c. Dix-huit
Pièces.

VASI. (*Giuseppe*)

- 36 Quatre grandes Vues de Rome, par *Vasi*.

ESTAMPES DE DIFFÉRENTS MAITRES.

- 37 Cent quarante Estampes, plusieurs d'après les
peintures de Michel - Ange, à la Chapelle
Sixtine; d'autres, d'après les peintures de Ra-
phaël, au Vatican.
- 38 Salomon ordonnant la construction d'un Tem-
ple, & le triomphe de Galathée, d'après Ra-
phaël; Vue de l'Intérieur du Musée du Pape,
& les Peintures d'Ann. Carrache au Palais
Farnese. Ces derniers Morceaux gravés par
Volpato. Huit Estampes, Epr. coloriées & la
plupart rehaussées d'or.

8 *Estampes de différents Maîtres.*

- 39 Des Bas-Reliefs, d'après Raphaël, par *Barcoli*; le Christ mort, d'après le Corsege, par *Rossaspina*, &c. Soixante Pièces.
- 40 Soixante - dix Eaux fortes; de *la Belle*, *le Benedette*, *P. Teste*, &c.
- 41^e Suite de soixante Etudes de Figures de Soldats, & autres, d'après *Salvator Rose*; Estampes contenues sous quatre cadres.
- 42 Différentes Vues du Colisée & de Ruines de Rome; & celle du Feu d'Artifice donné lors du mariage de Sa Majesté l'Empereur; morceaux coloriés. Sept Pièces.
- 43 *Foro Bonaparte in Milano*, d'après les dessins de *Gio Antolini*: six très-grandes Estampes; Plans, Elevations & Coupes. (Dix exemplaires.)
- 44 Quatre-vingt quatre Pièces; Sujets & Paysages, Eaux-fortes de *Berghem*, *Both*, *Ostade*, *Ruysdael*, &c.
- 45 Onze Vues, Paysages, &c., par *Gesner*, *Hacker*, *Vivarès*, *Woollett*, & autres.
- 46 Quarante - six Pièces; la plupart d'après des Maîtres des Pays-Bas.
- 47 Le Jugement dernier, d'après *Jean Cousin*; divers Morceaux, d'après *Le Poussin*; autres, de *Callot* & de *Mellan*. Trente Pièces.
- 48 Un Porte - Feuille d'Estampes, Sujets, Vues, Paysages, Portraits, &c. Cet article formera six lots.
- 49 Diverses Toiles pour peindre, un Chevalier, des Cartons de pâte & des Porte-Feuilles. Cet article formera six lots.
- 50 Environ trois Rames de Papiers de différentes

couleurs & qualités. Cet article formera quatre lots.

- 51* Soixante - dix - huit très - grandes, moyennes & petites Bordures dorées, & avec verre. Cet article formera vingt-huit lots.
- 52* Six autres Bordures avec verre. Cet article formera deux lots.
- 53 Trente Bordures dorées. Cet article formera huit lots.

RECUEILS, GALERIES, &c.

54. *Antiquissimi Virgiliani Codicis fragmenta & Picture, ex Bibliotheca Vaticana. Roma, 1741, in-fol, cart. fig.*
- 55 Les Sujets du Vieux-Testament, d'après les peintures de Raphaël, au Vatican, par *Chaperon. In-fol. obl. br.*
- 56 Les Planettes, d'après Raphaël, par *Dorigny. (Quatre exemplaires.)*
- 57 Les Bas-Reliefs de Raphaël au Vatican; & les Peintures d'une des chambres du Palais du T, d'après Jules Romain, par *Petr. Sant. Bartoli. In-fol. obl. Cart.*
- 58 Recueil de douze Vertus personnifiées, d'après Raphaël, par *Piroli. (Douze exemplaires.)*
- 59 L'Entrée triomphante de Sigismond dans Mantoue, d'après Jules Romain; vingt-six Pièces, par *Bartoli. In-fol. obl. cart.*

- 60 Recueil des Chefs - d'œuvre de Peinture de Rome. Six livraisons. *Atlas broché.*
- 61 *Galeria Farnesiana Imagines, Farnesiani Cubiculi.* Deux cahiers, atlas & *in-fol. broch.*, par *Aquila*, d'après Carrache. Plus, la Galerie Verospi, par *Frezza*, d'après Albane. *In-fol. br.*
- 62 Les Cris de Bologne, d'après Ann. Carrache, par *Jos. Mitelli.* Rome, 1646, *in-fol. cart.*
- 63 Vénus, l'Amour & Ascagne; & huit autres Sujets, par *Carloni.* Atlas *br.*
- 64 Les Argonautes, selon Pindare, Orphée & Apollonius. Vingt-quatre Pl., d'après *Asmus Jac. Carstens*, par *Jos. Koch.* Rome, 1799, *in-fol. obl.* (Cinq Exempl.: manque à un des exempl. le n.º 11).
- 65 *La Divina Comedia di DANTE ALIGHIERI cioè l'Inferno, il Purgatorio, ed il Paradiso;* gravés en cent onze Pl., d'après les dessins de *Gio. Flaxman*, par *Thom. Piroli.* Rome, 1782, *in-4. obl. cart.*
- 66 Recueil de *Gio. Flaxman*, ou suites de figures pour l'Odyssée & l'Iliade d'Homère, & les Tragedies d'Eschyle. Quatre-vingt-quinze Planches (compris trois titres), par *Thom. Piroli.* (Six Exempl. en feuilles).
- 67 Huit Cahiers. Trois de l'Iliade & cinq des Tragedies (manque deux figures à trois de ces Cahiers).
- 68 La Naissance & le Triomphe de Cupidon, d'après *Tomkins.* *In-4. br.*
- 69 Recueil de Paysages; des *Perelle.* *Petit in-fol. cart.*



BAS-RELIEFS, COLONNES ET AUTRES ANTIQUITÉS.

- 70 *Admiranda Romanarum Antiquitatum ac veteris sculpturæ vestigia. Rome, 1693. Quatre-vingt-quatre Pl., in-fol. obl. cart.*
- 71 *Veteres Arcus Augustorum triumphis insignes. Rome, 1690, in-fol. cart., fig., par Bartoli.*
- 72 *Colonna Traiana, par Bartoli, cent vingt-six Pl., compris le titre & la dédicace. Columna cochlis Antonino, par Bartoli, quatre-vingt-une Pl., compris le titre & la dédicace, 2 vol. in-fol. obl. cart.*
- 73 Un double exemplaire de la colonne Antonine.
- 74 Bas-Reliefs en bronze de la porte de Saint-Pierre, par Pollajuoli, atlas br.
- 75 *Le Fontane di Roma, par Falda & Venturini, ouvrage divisé en quatre parties, in-fol. obl. mar. rouge. fil. & tr. dor.*
- 76 *Lucerne fœliles musci Passerii. Pisauri, 1739, 3 vol. petit in-fol. cart. fig.*
- 77 Recueil d'Antiquités, par Carloni, 2 vol. in-fol. obl. en feuil.
- 78 Quatre-vingt-dix-huit Pièces pour le Recueil de Vases antiques, d'après la collection d'Hamilton.
- 79 Quatre-vingt-six Pièces du même ouvrage.

- 80 *Le Antiche Lucerne sepolcrale figurate.* Ouvrage divisé en trois parties. *Roma, 1729, petit in-fol. cart. fig.* au nombre de cent seize, par *Bartoli.*
- 81 *Le Maschere Sceniche e le figure comiche d'Antichi Romani,* in *Roma, 1736, in-4. parch. fig.*
- 82 *Recueil d'Ornements des chambres de Pompéia.* *Naples, 1796, atlas br.*

ARCHITECTURE, MONUMENTS, &c.

- 83 *Galerie antique, ou Chefs-d'œuvre d'architecture, de sculpture & de peinture, douze livraisons, in-fol. fig.* Plus, dix Cahiers divers du même ouvrage.
- 84 *Vedute degli Antichi Vestigi di Roma, di Giovannoli.* Ouvrage composé de cent six planch. divisé en deux parties, *in-fol. obl. rel.*
- 85 *Gli Edifici Antichi di Roma,* en quatre-vingt-deux planch., par *Thom. Piroli, in-4. cart.*
- 86 *Numismata summorum Pontificum templi Vaticani.* *Rome, 1696, in-fol. parch., fig.*
- 87 *Recueil de Vues de Palais, Châteaux, Maisons & Eglises de France,* par *Isr. Silvestre, in-fol. obl. rel.*
- 88 *Parallèle de l'architecture antique & de la moderne.* *Paris, 1650, petite in-fol., mar. r. tr. d. fig.*
- 89 *Les dix Livres d'Architecture de Vitruve.* *Paris, 1673, in-fol. bas. fil. fig.*

- 90 Architecture de Serlio. *Venise*, 1569; — Temples antiques, par *Montano*. *Rome*, 1724; — Vignole de *Sampani & d'Antonini*. 1770; — Autre Architecture de *Vignole*. 1773; — Architecture de *Labacco*. 1773; & Méthode d'Architecture de *Navone*. En tout six vol.
- 91 Recueil de diverses Antiquités, *Manuale di varj Ornamenti*; & deux Recueils de pieces de *Le Pautre*, & autres. Quatre vol. de différents formats.
- 92 Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phœnicie, de la Palestine & de la Passe-Egypte, par *Cassas*. Vingt-six livraisons *in-fol.*
- 93 Principes du Dessin, d'après l'antique, *Raphaël & Michel-Ange*, par *Pirolì*. *Petit in-fol. en feuilles; deux Exempl.*
- 94 Soixante-deux Volumes & Cahiers, dont les 3.^e, 4.^e & 5.^e vol. d'Antiquités d'Herculanum, un vol. d'Antiquités de Rome, de *Ruggieri*, seize Cahiers de l'Histoire romaine de *Myris*, &c. Cet article formera six lots.

MARBRES.

- 95 Deux Panneaux en marbre noir, avec Arabesques en marbre de différentes couleurs. Haut. 3 P. 6 L., Larg. 12 P. 6 L.
- 96 Deux Piédestaux à quatre panneaux en rouge antique, Moulures en jaune de Sienne & en

- 14 *Scajola de Rome , Ivoires , &c.*
blanc veiné , & petit Socle en marbre noir ;
Haut. 10 P. 4 L.
- 97 Une Table de forme ronde , en marbre de
Flandre. Diametre , 26 P.
-
-

SCAJOLA DE ROME.

- 97^{bis} Une Table de forme ronde , fond noir , à
dessins de figures & ornements , genre étrus-
que. Diametre , 19 P.
- 98 Une Table , à dessins de figures & ornements.
Long. 30 P. , Prof. 17 P.
- 99 Six Panneaux de même genre & ornements ,
pour décorer une cheminée : un des panneaux
est cassé.
- 100 Neuf petits Panneaux , fond blanc , à dessins de
figures & ornements , genre étrusque. Cet
article formera quatre lots.
-
-

IVOIRES , TERRES CUITES , SOUFRES , PATES , VERRES , &c.

- 101 Un Christ en ivoire , sur croix en bois noir.
Proportion de la figure , 13 P.
- 102 Neuf Bas-Reliefs en terre cuite ; Sujets d'après

des peintures de Raphaël & de Jules Romain , à la Farnesine ; à sept de ces Bas-Reliefs , des bordures. Cet article formera cinq lots.

- 103 Figure de Pallas , d'après une statue de Vitelli.
- 104 Une , *idem.*
- 105 Une , *idem.*
- 106 Sept Cariatides de 16 à 28 P. de haut ; trois bronzées & deux marbrées. Cet article formera trois lots.
- 107 Les Bustes d'Apollon , d'Alexandre , de l'Empereur Napoléon , de Molière & de Racine. Ces sept bustes formeront deux lots.
- 108 Treize Bas - Reliefs , Bustes de l'Empereur Napoléon , & Fûts de Colonne en plâtre : cinq de ces morceaux sont bronzés. Cet article formera deux lots.
- 109 Des Sujets & des Bustes ; Moulés en soufre ou en plâtre , sur des pierres antiques , & contenus dans dix boîtes.
- 110 Quinze Boîtes contenant des soufres ; Moulées sur des Médailles antiques.
- 111 Six cent quatre-vingts Sujets & Bustes , Camées en pâte o : en verre , & trois cent soixante creux en verre. Cet article formera trente lots.
- 112 Douze Boîtes de Lave , non montées. Cet article formera trois lots.
- 113 Quinze Médillons & Médailles en cuivre , Sujets & Bustes d'hommes célèbres.

VASES DE PORTICI.

- 114 Un fort Vase, fond noir, orné de figures de Jupiter, d'autres Divinités & de divers Ornaments étrusques; les anses formées par des serpents, & terminées par des masques de têtes de femme. H. 33 P.
- 115 Un Vase à anses; le corps orné de Sujets tirés de la Mythologie, entourés de divers ornements. H. 28 P.
- 116 Un fort Vase de forme oblongue, orné de figures allégoriques & d'ornements étrusques. H. 31 P.
-
-

TERRES DE MORFONTAINE.

- 117 Une Colonne rostrale sur piédestal: le tout marbré. H. totale 34 P.
- 118 Deux grands & riches Candélabres dorés. H. 60 P.
- 119 Un Trépied supporté par des Cariatides ailées, portant des couronnes: le tout doré, & posé sur socle en marbre. H. 26 P.
- 120 Un Trépied de même genre; morceau bronzé & sans pied.

VASES, GENRE ÉTRUSQUE.

- 121 Deux forts Vases à panfes, avec palmettes, & autres ornements en jaune sur fond noir. H. 21 P.
- 122 Deux grands Vases, fond noir, forme évasée, & à anses, enrichis de figures & d'ornements. H. 14 P.
- 123 Deux Vases, fond jaune, à dessins coloriés & à tête de Méduse. H. 13 P.
- 124 Deux Vases, fond noir, avec ornements; l'un, à tête de lions; l'autre, avec proue de galere.
- 125 Un Vase à figures & ornements sur fond noir, & à trois anses. H. 14 P.
- 126 Deux Vases, forme Médicis, à dessins de palmettes, & autres ornements sur fond noir. H. 17 P.
- 127 Deux autres de même forme & à anses, *idem*. H. 10 P.
- 128 Un Vase, forme Médicis, à anses à têtes de bélier, & à dessins de figures & palmettes sur fond noir. H. 8 P. 9 L.
- 129 Douze Vases, *dits Jasmin*, fond jaune, à dessins noirs, & sans socles. Cet article formera trois lots.
- 130 Trente petits Seaux à rafraîchir, à dessins de

48

Terres de Morfontaine:

- même genre sur fond noir. Cet article formera cinq lots.
- 131 Six Bols & quinze Soucoupes de même genre & ornements. Cet article formera quatre lots.

VASES, FORME DE MÉDICIS.

- 132 Un Vase, forme de Médicis, à palmettes, doré sur fond vert, H. 30.
- 133 Trois Vases, *idem*; deux peints en porphyre rouge, & un à dessins de feuilles de vigne: ils portent 26 P. de H. Cet article formera deux lots.
- 134 Un Vase à dessin de feuilles de vigne. H. 24 P.
- 135 Un Vase, fond aventurine, H. 22 P.
- 136 Un Vase à festons & guirlandes de feuillages. H. 20 P.
- 137 Neuf Vases à palmettes; Instruments de Francs-Maçons, marbrés ou aux armes de l'Empereur. Haut. 18 P. Cet article formera quatre lots.
- 138 Cinq Vases, peints en porphyre ou en marbre de différentes qualités: ils portent 17 P. de haut. Cet article formera quatre lots.
- 139 Douze Vases marbrés, bronzés, fond rouge ou dorés; sept avec anses: ils portent 8 P.

- 6 L., à 11 P. de H. Cet article formera cinq lots.
- 140 Vingt-un Vases, dits Amphore, dix-huit avec anses, & trois sans anses. Ces Vases, marbrés, genre étrusque, ou dorés, portent de 11 à 15 P. de haut. Cet article formera six lots.
- 141 Six Vases, dits Oléard; morceaux bronzés. H. 16 P. Cet article formera trois lots.
- 142 Deux Vases à panses, fond noir, à palmottes, avec anses formées par des serpents, des stèles & des pélicans, H. 16 P.
- 143 Deux Vases couverts, fond rouge, à têtes de Méduse & filets dorés. Haut. 15 P. 6 L.
- 144 Deux Vases, forme oblongue, à masques de lions. Ces Vases sont argentés. H. 16 P. 6 L.
- 145 Deux Vases forme de coupes, enrichis de Dauphins, un argenté, l'autre bleu & doré. H. 13 P., Diamètre, 14 P.
- 146 Un Vase, fond vert, à anses, le corps à bandeaux rouges, genre étrusque. H. 13 P., Diamètre, 11 P.
- 147 Une grande Cuvette à bandeaux brun & bleu. H. 6 P., Diamètre, 12 P. 6 L.
- 148 Un Vase, fond vert, à anses. H. 7 P. 9 L., Diamètre, 7 P.
- 149 Un Vase, fond bleu-lapis, à anses dorées. H. 7 P. Diamètre, 7 P.
- 150 Un petit Vase à dessin vert & anses dorées.
- 151 Cinq Vases, trois marbrés, une Lampe à bec,

- & deux soucoupes peintes en porphyre rouge.
Cet article formera deux lots.
- 152 Un Vase, peint en granit, fond rose, à masques de lions bronzés. H. 9 P. 3 L.
- 152^{bis} Neuf Vases lacrimatoires, de 10 à 13 P. Cinq avec pied. Cet article formera deux lots.
- 153 Six Vases, fond rouge; deux avec anses dorées. Ils portent 7 P. de Haut. Cet article formera trois lots.
- 154 Quatre Vases, fond jaune, à dessins de feuillages noir & blanc. H. 7 P. à 7 P. 3 L.
- 155 Cinq Vases cannelés, dits Jardinières, à masques de lions. H. 9 P. 4 L., L. 20 P. Cet article formera cinq lots.
- 156 Seize Vases, dits Jardinières, forme de Vasque. H. 6 P., L. 13 P. Un est à anse. Cet article formera huit lots.
- 157 Quarante Vases, dits Jasmins, de 3 P. à 6 L. de haut. Cet article formera vingt lots.
- 158 Vingt Vases, *idem*, dépareillés. Cet article formera trois lots.
- 159 Vingt-six Vases à deux anses, de 6 P. 9 L. à 9 de haut. Cet article formera six lots.
- 160 Neuf petits Vases à une anse. Cet article formera deux lots.
- 161 Trois grands Vases, peints en granit vert. Haut. 13 P., Diamètre, 18 P.
- 162 Cinq Vases de jardins à ornements & à palmettes. Haut. 10 P. 6 L. à 11 P.

- 163 Sept autres Vases, quatre peints en porphyre, deux rouges & un aventurine, fond vert. Haut. 6 à 9 P. Cet article formera deux lots.
- 164 Quatre petites Coupes à deux anses.
- 165 Une très-grande Jatte à deux becs, à dessins coloriés. Haut. 5 P. 9 L., Diamètre, 16 P. 6 L.
- 166 Vingt-deux Pots avec cuvettes. Cet article formera vingt-deux lots.
- 167 Neuf Pots sans cuvettes & deux Tasses à anses. Cet article formera deux lots.
- 168 Six Tasses à libations.
- 169 Sept Fûts de colonnes & un Piédestal de 6 P. 9 L à 9 P. de Haut. Cet article formera trois lots.

TERRE, dite BISCUIT, & autres.

- 170 Deux Vases oblongs, à têtes de Méduse, palmettes & branches de vigne. Haut. 25 P.
- 171 Un fort Vase avec frise, sujet maritime; le Culot & le Piédouche à feuilles d'ornements: tous deux ornés de têtes de bélier. Haut. 25 P.
- 172 Un fort Vase, le corps avec frise, orné d'un sujet de paysage colorié. Haut. 30 P.
- 173 Une Urne cinéraire à tête de femme. Haut. 33 P.
- 174 Un Fût de colonne, enrichi d'une couronne

- en feuilles de chêne. Haut. 33 P., Diamètre;
19 P.
- 175 Divers Vases, Coupes & autres Objets en
terre non cuite. Cet article formera trente-six
lots.
- 176 Douze Soeies & Fût de colonne en bois peint
en granit.
- 177 Divers Objets de tous genres seront divisés
sous ce numéro.

FIN.

Fonti archivistiche

ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA (ASVR)

Sant'Andrea delle Fratte, *Stati delle anime*, anno 1778, f. 22v.;
Liber Baptizatorum, VI, 1747-1756;
Liber Baptizatorum, VII, 1757-1771, f. 105r;
Liber Mortuorum, VII, 1758-1783, f. 285r.

ARCHIVES DU MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES, PARIS (MAE)

Mémoires et Documents, Italie, 13, pièce 35 : *Etat des citoyens romains, ou attachés à la République Romaine, et non militaires qui ont suivi l'armée française depuis Civita-vecchia*, 15 brumaire VIII (5 novembre 1799), c. 65 r-v

Correspondance politique, Rome, b. 930 : *Barberi au Premier Consul*, Paris, 3 vendémiaire an 9 (25 septembre 1800), c. 2r.

ARCHIVES NATIONALES DE PARIS (ANP)

Administration du Sénat, comptabilité, budget; correspondance, administration générale (An VIII-1815), *Dossier 430*

Instruction publique, Beaux-arts, Dossier 19, Secrétariat, Demandes et réclamations d'artistes (An VI-1811), *Affaire Piranesi*

Maison du Roi, Département des Beaux-arts, Musées, Dossier 487, *Piranesi*

Secrétairerie d'Etat impériale (An VIII-1815), Minutes des décrets impériaux et pièces annexes, *Dossier 17bis*.

**BIBLIOTHÈQUE MARMOTTAN DE BOULOGNE-BILLANCOURT, Fondo : Milano,
Beni della Corona**⁵⁸³

Lettera di Aldini a Moscati, Parigi 12 giugno 1806

Lettera di Francesco Piranesi a Eugenio de Beauharnais, Parigi 25 settembre 1807

Lettera di Francesco Piranesi [manca destinatario], Parigi 21 giugno 1808

Repertori

GEFFROY Auguste, *Notices et extraits des manuscrits concernant l'histoire ou la littérature de la France qui sont conservés dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemark et Norvège*, Imprimerie Impériale, Paris 1855

MAZE-SENCIER Alphonse, *Les fournisseurs de Napoléon I^{er} et des deux impératrices: d'après des documents inédits, tirés des Archives nationales, des archives du Ministère des affaires étrangères et des archives des Manufactures de Sèvres et des Gobelins*, H. Laurens, Paris, 1893

Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales par MM. Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey, vol. XVII, 1797-1804, J. Schemit, Paris 1908

GIUNTELLA Vittorio E., a cura di, *Assemblee della Repubblica romana (1798-1799)*, 3 voll., N. Zanichelli, Bologna, [poi] Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1954-1993

⁵⁸³ Si tratta di un Fondo che contiene copie redatte da Paul Marmottan nella prima metà del XX secolo di documenti un tempo conservati presso l'Archivio di Stato di Milano, Sezione Storica, Cartone: Napoleone Famiglia, oggi perduti.

Fonti a stampa del XVIII e XIX secolo

Cataloghi e documenti relativi alla Calcografia Piranesi

Œuvres des chevaliers Jean-Baptiste et François Piranesi, qu'on vend séparément dans la Calcographie des Auteurs, Rue Felice, près de la Trinité des Monts vis-à-vis le corps de garde des Avignonnais, dans l'Imprimerie Pilucchi Cracas, Rome 1792

Publications et notes sur les Piranesi, 1794-1840 : raccolta di cataloghi e documenti conservata presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (Yd.221.a.4°)

Académie des Beaux-Arts des Piranesi. I^e et IV^e classe. Peinture. Notice indicative des Monumens et des Sites les plus remarquables du globe, exécutés avec tous leurs accessoires, à l'huile, à l'Aquarelle et à la Gouache, et publié par les Piranesi, De l'Imprimerie de l'Académie des Beaux-Arts, s.l. [Paris], s.d. [1802-1803]

Catalogue des vues de monumens antiques et modernes, et de sites célèbres du Globe ; Exécutées avec leurs accessoires, à l'huile, à la gouache et à l'aquarelle, et publiées à Paris, par les Piranesi, De l'Imprimerie de Leblanc, Paris, s.d. [1802-1803]

*Catalogue des sculptures plastiques, Faites avec une argile nouvellement découverte à Montmélian, commune de Morfontaine, exécutées dans les ateliers des Piranesi, à Plailly, département de l'Oise, arrondissement de Senlis
De l'Imprimerie de Leblanc, Paris, s.d. [1802-1803]*

Notice de tableaux, gouaches, dessins, estampes, recueils, marbres, scajola de Rome, terres cuites, soufres, vases de Portici, pièces d'ornemens et de services en terre de Morfontaine, et autres objets, après le décès de M. François Piranesi, a cura di F. L. Regnault-Delalande, Bénou - Regnault-Delalande, Paris 1810

Notice des planches composant la calcographie de J.B. et F. Piranesi, Imprimerie Lacombe, Paris 1835

Riviste

« Annales de l'architecture et des arts », a. I, vol. I, avril 1805 - a. V, vol. I, janvier 1810

«Athenaeum», a. I, n. 1, janvier 1806 - a. II, n. 4, 1807 [mese non indicato]
[e suo supplemento :]

«Gazette de l'amateur des arts», a. I, n. 1, janvier 1806 – a. II, n. 4, 1807 [mese non indicato]

«La Décade philosophique, littéraire et politique», vol. 23, n. 7, 10 frimaire an VIII (30 novembre 1799) - vol. 42, n. 36, 30 fructidor an XII (17 septembre 1804)

[prosegue in :]

« La Revue philosophique, littéraire et politique », vol. 43, n. 1, 10 vendémiaire (2 octobre 1804) - vol. 54, n. 27, 21 septembre 1807

« Journal des arts, de littérature et de commerce », I s., n. 31, 5 nivôse an VIII (26 décembre 1799) – II s., samedi 14 avril 1810

« Journal général de la littérature de France ou Indicateur bibliographique et raisonné des livres nouveaux en tous genres, cartes géographiques, estampes et œuvres de musique qui paraissent en France, classés par ordre de matières », voll. II-XIII, 1799-1810

« Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure », voll. I-V, 1801-1805

Altre fonti a stampa del XVIII e XIX secolo

CASSAS Louis- François, *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse Egypte, composé d'environ trois cent trente planches, gravées par les plus célèbres artistes, sur les dessins et sous la direction du citoyen Cassas*, Imprimerie de la République, Paris 1799

DUCHESNE Jean, *Quelques idées sur l'établissement des frères Piranesi*, s.l. [Paris], s.d. [1802]

BLAGDON Francis William, *Paris as it was and as it is, or a Sketch of the French capital illustrative of the effects of the Revolution, with respect to sciences, literature, arts, religion, education, manners and amusements, comprising also a correct account of the most remarkable national establishments and public buildings, in a series of letters written by an English traveller during the years 1801-2 to a friend in London*, 2 voll., C. A. Baldwin, London 1803.

Critique raisonnée des tableaux du Salon, dialogue entre Pasquino, voyageur romain, et Scapin, disposée selon l'ordre du Livre de l'exposition, avec le Catalogue de 129 Auteurs cités, chez Debray - Delaunay, Paris an XIII (1804)

DEBRAY Nicolas-Amable-Germain, *Le Cicerone parisien ou l'indicateur, en faveur de ceux qui fréquentent la capitale, soit pour leurs affaires, soit pour leur plaisir. Ouvrage orné d'un plan routier de la ville, de ses faubourgs et de ses nouveaux embellissemens*, A-G. Debray, Paris 1808

NATTES John Claude, *Versailles, Paris, and Saint Denis; or a series of views from drawings made on the spot, by J. C. Nattes, illustrative of the capital of France, and the surrounding places. With an historical and descriptive account*, W. Miller, London s.d. [1809]

Grandes vues pittoresques des principaux sites et monumens de la Grèce et de la Sicile, et des sept collines de Rome, dessinées et gravées à l'eau-forte, au trait, par MM. Cassas et Bence. Accompagnées d'une explication des monumens par M. C.-P. Landon, Treuttel et Wurtz, Paris 1813

DONNET Alexis, *Description des environs de Paris, considérés sous les rapports topographique, historique et monumental*, Treuttel et Würtz, Paris 1824

GUIDI Giuseppe, *Ragguaglio delle monete dei pesi e delle misure attualmente in uso negli stati italiani e nelle principali piazze commercianti d'Europa*, Le Monnier, Firenze 1839

VERGNAUD Nicolas, *L'Art de créer les jardins, contenant les préceptes généraux de cet art ; leur application développée sur des vues perspectives, coupes et élévations, par des exemples choisis dans les jardins les plus célèbres de France et d'Angleterre ; et le tracé pratique de toute espèce de jardins*, Roret, Paris 1839

GUILHERMY Ferdinand de, *Itinéraire archéologique de Paris*, Bance, Paris 1855

Inventaire général des richesses d'art de la France, 4 voll., E. Plon et Cie, [poi] Plon-Nourrit et Cie, Paris 1879-1913

TARRY Harold, *Le Collège de Navarre. Anciens batiments et chapelle*, in « Bulletin de la Montagne Sainte-Geneviève et ses abords », vol. I, 1895-1896, pp. 139-149

TARRY Harold, *L'Ecole Polytechnique: son installation au Collège de Navarre*, in « Bulletin de la Montagne Sainte-Geneviève et ses abords », vol. I, 1895-1896, pp. 150-160

Bibliografia

1918

FOCILLON Henri, *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*, H. Laurens, Paris 1918

FOCILLON Henri, *Giovanni Battista Piranesi. Essai de catalogue raisonné de son oeuvre*, H. Laurens, Paris 1918

1921

MORAZZONI Giuseppe, *Giovan Battista Piranesi architetto ed incisore (1720-1778)*, Alfieri & Lacroix, Milano-Roma 1921

1923

HIND Arthur Mayger, *Laura Piranesi*, «The Burlington magazine», vol. XLIII, 1923, p. 140

MARMOTTAN Paul, *Joseph Bonaparte et les Piranesi*, F. Alcan, Paris 1923 (estratto da «Revue des Etudes napoléoniennes», XII a., vol. I, maggio-giugno 1923)

WILDENSTEIN Georges, *Un peintre de paysage au XVIII^e siècle, Louis Moreau*, Les Beaux-arts, Paris 1923

1929

MARMOTTAN Paul, *Joseph Bonaparte à Mortefontaine (1800-1803)*, Imprimerie Paul Brodard, Coulommiers 1929 (estratto da «Nouvelle revue», marzo-aprile 1929)

1933

REAU Louis, *Histoire de l'expansion de l'art français. Le monde latin: Italie, Espagne, Portugal, Roumanie, Amérique du Sud*, H. Laurens, Paris 1933

GIESECKE A., *Piranesi Francesco*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, v. XXVII, E. A. Seemann, Leipzig 1933, p. 79

1938

FLEURIOT DE LANGLE Paul, *Bibliothèque Paul Marmottan. Guide analytique*, Institut de France - Académie des beaux-arts, Boulogne-sur-Seine, 1938

1940

PEVSNER Nikolaus, *Academies of Art. Past and Present*, University Press, Cambridge 1940

1952

HAUTECŒUR Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, vol. IV, *Seconde moitié du XVIIIe siècle: le style Louis XVI, 1750-1792*, A. et J. Picard, Paris 1952

LIZZANI Mario, *Due dei tre Piranesi*, in «Capitolium», a. II, n. 12, 1952, pp. 265-271

TRESSE René, *Le Conservatoire des Arts et Métiers et la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale au début du XIXe siècle*, in «Revue d'histoire des sciences», vol. V, 1952, n. 3, pp. 246-264

1953

HAUTECŒUR Louis, *Histoire de l'Architecture classique en France*, vol. V, *Révolution et Empire (1792-1815)*, A. et J. Picard, Paris 1953

PETRUCCI Carlo Alberto, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, La Libreria dello Stato, Roma 1953

1954

Thomas Hylton, *The drawings of Giovanni Battista Piranesi*, Faber and Faber, London 1954

1959

PIETRANGELI Carlo, *L'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «Strenna dei romanisti», vol. XX, 1959, pp. 123-128

1962

FLEMING John, *Robert Adam and his circle in Edinburgh and Rome*, Murray, London 1962

IRWIN David, *Gavin Hamilton: archaeologist, painter and dealer*, in «The Art Bulletin», vol. XLIV, 1962, n. 2, pp. 87-102

PIETRANGELI Carlo, *L'accademia capitolina del nudo*, in «Capitolium», a. XXXVII, 1962, n. 3, pp. 132-134

1964

AMADEI Emma, *Francesco Piranesi incisore e ministro di S.M. il Re di Svezia in Roma*, in «Strenna dei Romanisti», 1964, n. 25, pp. 16-17

HUBERT Gérard, *Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration, 1730-1830*, E. de Boccard, Paris 1964

1967

FOCILLON Henri, *Giovanni Battista Piranesi* [Paris 1918], a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Alfa, Bologna 1967

1968

Giovanni Battista e Francesco Piranesi, catalogo delle mostre (Roma 1967-1968), a cura di M. Calvesi, De Luca, Roma 1968

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, a cura di, *Etienne-Louis Boullée. Essai sur l'art*, Hermann, Paris 1968

1969

BOYER Ferdinand, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et l'Empire, études et recherches*, Società editrice internazionale, Torino c1969 (stampa 1970)

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799): de l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, prefazione di A. Chastel, Arts et Métiers graphiques, Paris 1969

PIROTTA Luigi, *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «Strenna dei romanisti», vol. XXX, 1969, pp. 326-334

1970

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Le Rôle de la gravure dans les collections françaises du XVIIIème siècle: de 1727 à 1796*, Mémoire de l'Ecole du Louvre, Paris 1970

1971

TRESSE René, *La jeunesse et l'initiation du mécanicien Claude-Pierre Molard de 1759 à 1791*, in «Revue d'histoire des sciences», vol. XXIV, 1971, n. 1, pp. 13-24.

ZANNANDREIS Diego, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi, pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego* [Verona 1891], rist. anast., Forni, Bologna 1971

1972

The age of Neo-classicism, catalogo della mostra (Londra 1976), The Arts Council of Great Britain, London 1972, pp. 279-282.

WILTON-ELY John, a cura di, *Giovanni Battista Piranesi. The polemical works*, Gregg, Farnborough 1972

1974

FRANCOVICH Carlo, *Storia della Massoneria in Italia. Dalle origini alla Rivoluzione Francese*, La Nuova Italia, Firenze 1974

1976

BERTELLI Carlo, *L' "Elogio" di Bianconi*, in «Grafica», vol. II, maggio 1976, pp. 124-126

BERTELLI Carlo, *Un progetto per Poets' Corner e una picca all'Accademia*, in «Grafica», vol. II, maggio 1976, pp. 117-121

Johan Tobias Sergel, 1740-1814, catalogo della mostra (Copenaghen 1976), a cura di P. Bjurström, Thorvaldsens Museum, København 1976 (con traduzione in inglese)

MIRAGLIA Marina, *La "Notice historique" di J.G. Legrand*, in «Grafica», vol. II, maggio 1976, pp. 136-162

Piranèse et les Français 1740-1790, catalogo della mostra (Rome, Dijon, Paris 1976), a cura di A. Chastel, G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1976

REGALDO Marc, *Un Milieu intellectuel: «La Décade philosophique», 1794-1807*, 5 voll., Atelier Reproduction des thèses, Université Lille III, Lille - diffusion H. Champion, Paris 1976

VENTUROLI Paolo, *Cardelli, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1976, pp. 770-771

1977

BRIGANTI Giuliano, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Electa, Milano 1977

ROSENBERG Pierre, *Natoire directeur de l'Académie de France à Rome*, in *Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700-Castel Gandolfo, 1777), peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Troyes, Nîmes, Rome 1977), s.n., s.l. [Imp. Chiffolleau, Nantes] 1977, pp. 24-31

1978

ASSUNTO Rosario, *Specchio vivente del mondo (artisti stranieri in Roma, 1600-1800)*, De Luca, Roma 1978

EROUART Gilbert, MOSSER Monique, *A propos de la "Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi": origine et fortune d'une biographie*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno (Roma 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978, pp. 213-256

LANGNER Johannes, *La vue par dessous le pont fonctions d'un motif Piranésien dans l'art français de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno (Roma 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978, pp. p. 293-302

MCCORMICK Thomas J., *Piranesi and Clérisseau's vision of classical Antiquity*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno (Roma 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978, pp. 303-314

Piranèse et les Français, atti del convegno (Roma 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978

Piranesi. Incisioni, Rami, Legature, Architetture, catalogo della mostra (Venezia 1978), a cura di A. Bettagno, Neri Pozza editore, Vicenza 1978

VAN DE SANDT Udolpho, *La Chalcographie des frères Piranesi: quelques avatars de la gravure au trait*, in «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français», 1978 (1980), pp. 207-220

1979

Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières, catalogo della mostra (Paris 1979), a cura di M. Mosser, D. Rabreau, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris 1979

PUCCI Giuseppe, *L'antiquaria e il suo doppio: a proposito di F. Piranesi*, in «Prospettiva», 1979, n. 16, pp. 67-73

SPALLETTI Ettore, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte Italiana*, parte I, *Materiali e problemi*, vol. II, *L'artista e il pubblico*, Einaudi, Torino 1979, pp. 417-484

1980

MAZZOCCA Ferdinando, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, *Situazioni momenti indagini*, vol. II, *Grafica e immagine*, t. II, *Illustrazione, fotografia*, Einaudi, Torino 1980, pp. 323-419

PANE Roberto, *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Edizioni di Comunità, Milano 1980

1981

HASKELL Francis, PENNY Nicholas, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven 1981

JACOB Margaret C., *The Radical Enlightenment. Pantheists, Freemasons, and Republicans*, Allen & Unwin, London 1981

La montagne Sainte-Genève. Deux mille ans d'art et d'histoire, catalogo della mostra (Paris 1981), a cura del Comité des fêtes de la Mairie annexe du 5ème arrondissement, Musée Carnavalet, Paris 1981

MOSSER Monique, RABREAU Daniel, *Architecture des Lumières en France*, « Revue de l'art », 1981, n. 52, pp. 47-53.

1982

GASPARRI Carlo, *La Galleria Piranesi da Giovan Battista a Francesco*, in «Xenia», n. 3, 1982, pp. 91-107

PEVSNER Nikolaus, *Le accademie d'arte* [Cambridge 1940], trad. it. di L. Lovisetti Fuà, Introduzione di A. Pinelli, Einaudi, Torino 1982

RUDOLPH Stella, *Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento*, in «Labyrinthos», a. I, 1982, n.1-2, pp. 1-45

1983

DELECLUZE Étienne-Jean, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, ristampa in fac-simile dell'edizione originale [Paris 1855], Macula, Paris 1983

JACOB Margaret C., *L'Illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani* [London 1981], Il Mulino, Bologna 1983

LAVAGNE Henri, *Piranèse archéologue à la Villa d'Hadrien*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma 1979), a cura di M. Calvesi, Multigrafica, Roma 1983, pp. 259-279

MONFERINI Augusta, *L'ambiente di Ridolfino Venuti*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, atti del convegno internazionale di studio (Venezia 1978), a cura di A. Bettagno, Olschki, Firenze 1983, pp. 35-44.

MONFERINI Augusta, *Piranesi e Bottari*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma 1979), a cura di M. Calvesi, Multigrafica, Roma 1983, pp. 221-229.

Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto, atti del convegno (Roma 1979), a cura di M. Calvesi, Multigrafica, Roma 1983

Piranesi tra Venezia e l'Europa, atti del convegno internazionale di studio (Venezia 1978), a cura di A. Bettagno, Olschki, Firenze 1983

PUPPI Lionello, *Appunti sulla educazione veneziana di Giambattista Piranesi*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, atti del convegno internazionale di studio (Venezia 1978), a cura di A. Bettagno, Olschki, Firenze 1983, pp. 217-264

1984

HASKELL Francis, PENNY Nicholas, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica, 1500-1900* [New Haven 1981], trad. it. di Renato Pedio, G. Einaudi, Torino 1984

SZAMBIEN Werner, *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). De l'imitation à la norme*, Picard, Paris 1984

1985

Les frères Sablet (1775-1815). Peintures, dessins, gravures, catalogo della mostra (Nantes, Lausanne, Roma 1985), a cura di A. Van de Sandt, Edizioni Carte Segrete, Roma 1985

KANNÈS Gianluca, *Cunego, Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 353-359

LEMOINE Bertrand, LIPSTADT Hélène, *Catalogue raisonné des revues d'architecture et de construction en France*, vol. I, 1800-1914, CNRS - CEDAM, Paris c. 1985 (il vol. II non è mai stato pubblicato)

1986

A. L. R. *Ducros (1748-1810). Paysages d'Italie à l'époque de Goethe*, catalogo della mostra (Lausanne 1986), a cura di P. Chessex, Ed. du Tricorne, Genève 1986

LIPSTADT Helen, *Soufflot, De Wailly, Ledoux : la Fortune critique dans la presse architecturale (1800-1825)*, in *Soufflot et l'architecture des Lumières*, atti del convegno (Lyon 1980), 2e éd., École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1986, pp. 298-303

MORAVIA Sergio, *Il tramonto dell'Illuminismo. Filosofia e politica nella società francese (1770-1810)*, Laterza, Roma-Bari 1986 (1^a ed. 1968)

PROSCHWITZ Gunnar von, a cura di, *Gustave III par ses lettres*, Norstedts, Stockholm - J. Touzot, Paris 1986

SZAMBIEN Werner, *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834. Il metodo e la norma nell'architettura* [Paris 1984], Marsilio, Venezia 1986

1987

A. L. R. Ducros (1748-1810). *Paesaggi d'Italia all'epoca di Goethe*, catalogo della mostra (Roma 1987), a cura di P. Chessex, De Luca, Roma 1987

1988

AGOSTI Giovanni, FARINELLA Vincenzo, *Il fregio della Colonna Traiana e i Francesi*, in *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma 1988), a cura di P. Morel, Edizioni Carte Segrete, Roma 1988, pp. 19-122

BERNINI PEZZINI Grazia, *Giovanni Volpato, un bassanese a Roma*, in *Giovanni Volpato, 1735-1803*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Roma 1988), a cura di G. Marini, Ghedina & Tassotti, Bassano del Grappa 1988, pp. 22-28

DELIVRE Jean, *Storia materiale dei calchi della Colonna Traiana appartenenti all'Accademia di Francia*, in *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma 1988), a cura di P. Morel, Edizioni Carte Segrete, Roma 1988, pp. 261-273.

Giovanni Volpato, 1735-1803, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Roma 1988), a cura di G. Marini, Ghedina & Tassotti, Bassano del Grappa 1988

MARINI Giorgio, *Giovanni Volpato e l'opera di traduzione*, in *Giovanni Volpato, 1735-1803*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Roma 1988), a cura di G. Marini, Ghedina & Tassotti, Bassano del Grappa 1988, pp. 16-21

SZAMBIEN Werner, *Le Musée d'architecture*, Picard, Paris 1988

1989

AMIABLE Louis, *Une Loge maçonnique d'avant 1789. La loge des Neuf Soeurs* [Paris 1897], ed. con commenti e note critiche a cura di C. Porset, Edimaf, Paris 1989

Dictionnaire Napoléon, a cura di J. Tulard, nouv. éd. rev. et augm., 2 voll., Fayard, Paris 1989

FERRONE Vincenzo, *I profeti dell'illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1989

MACDONALD Margaret F., *British artists at the Accademia del Nudo in Rome*, in A. W. A. Boschloo, a cura di, *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, SDU Uitgeverij, 'S-Gravenhage 1989, pp. 77-94

SZAMBIEN Werner, *Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire*, in «Revue de l'art», 1989, n. 83, pp. 36-50

1990

CAIRA LUMETTI Rossana, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Bonacci editore, Roma 1990

MCCORMICK Thomas J., *Charles-Louis Clérisseau and the genesis of neo-classicism*, MIT press, Cambridge (Mass.) 1990

NICOSIA Concetto, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Electa, Milano 1990, vol. II, pp. 577-579

Sergel, catalogo della mostra (Stoccolma 1990-1991), a cura di N.-G. Hökby, U. Cederlöf, M. Olausson, Nationalmuseum, Stockholm 1990 (con traduzione in inglese)

1991

JACOB Margaret C., *Living the Enlightenment. Freemasonry and politics in eighteenth-century Europe*, Oxford university press, New York - Oxford 1991

1992

Clodion, 1738-1814, catalogo della mostra (Paris 1992), a cura di A. L. Poulet, G. Scherf, Réunion des musées nationaux, Paris 1992

DE SETA Cesare, a cura di, *Philipp Hackert. Vedute del Regno di Napoli*, F. M. Ricci, Milano 1992

Louis Jean Desprez: tecknare, teaterkonstnär, arkitekt, catalogo della mostra (Stoccolma 1992), a cura di U. Cederlöf [et al.], Nationalmuseum, Stockholm 1992

POULET Anne L., *Les années romaines de Clodion*, in *Clodion, 1738-1814*, catalogo della mostra (Paris 1992), a cura di A. L. Poulet, G. Scherf, Réunion des musées nationaux, Paris 1992, pp. 15-34

RAO Anna Maria, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, prefazione di G. Galasso, Guida, Napoli 1992

1993

BOWRON Edgar Peters, *Academic life drawing in Rome, 1750 - 1790*, in *Visions of antiquity. Neoclassical figure drawings*, catalogo della mostra (Los Angeles, Philadelphia, Minneapolis, 1993-1994), a cura di R. J. Campbell, V. Carlson, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1993, pp. 75-85

Exploring Rome. Piranesi and his contemporaries, catalogo della mostra (Montreal 1993-1994), a cura di C. D. Denison, M. N. Rosenfeld, S. Wiles, The Pierpont Morgan library, New York - Centre Canadien d'architecture, Montreal 1993

PANZA Pierluigi, a cura di, *Giovan Battista Piranesi. Scritti di storia e teoria dell'arte*, Sugarco, Carnago 1993

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, a cura di, *Etienne-Louis Boullée. L'architecture visionnaire et néoclassique*, Hermann, Paris 1993

PINON Pierre, *Una carriera per l'archeologia. Il caso di Pierre-Adrien Pâris*, in «Rassegna», a. XV, 1993, n. 55, pp. 29-43

PINON Pierre, *Le relevé comme projet ou l'archéologie des architectes. Le cas Pierre-Adrien Pâris (1745-1819)*, in *Il disegno di architettura come misura della qualità*, atti del seminario (Palermo 1991), Flaccovio, Palermo 1993, pp. 190-194.

WORLEY Michael Preston, *Identifying Pietro Cardelli (1776-1822) and his oeuvre: from the Salon of 1804 in Paris to the Pediment of the Cabildo in New Orleans*, in «Gazette des beaux-arts», VI s., t. 122, 1993, pp. 41-50

1994

CHEVALLIER Elisabeth et al., *Les voyages en Italie*, in *Louis-François Cassas, 1756-1827, dessinateur-voyageur, Im Banne der Sphinx*, catalogo della mostra (Köln, Tours 1994-1995), a cura di A. Gilet, U. Westfeling, P. von Zabern, Mainz am Rhein 1994, pp. 35-65

La chimère de monsieur Desprez, catalogo della mostra (Paris 1994), Reunion des Musees Nationaux, Paris 1994

Le Conservatoire national des arts et métiers au cœur de Paris, 1794-1994, pubblicato in occasione della mostra (Paris 1994), a cura di M. Le Moël, R. Saint-Paul, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris - Conservatoire national des arts et métiers, Paris 1994

DONATO Maria Pia, *Lo specchio di un progetto politico: l'antichità nella Repubblica giacobina romana*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», vol. I, 1994, pp. 82-119

FORMICA Marina, *La città e la rivoluzione: Roma 1798-1799*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma, 1994

GALLO Daniela, *I Visconti. Una famiglia romana al servizio dei papi, della Repubblica, di Napoleone*, in «Roma moderna e contemporanea», a. II, n. 1, 1994, pp. 77-92

GIARRIZZO Giuseppe, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Marsilio, Venezia 1994

GILET Annie, *La vie de L. F. Cassas*, in *Louis-François Cassas, 1756-1827, dessinateur-voyageur, Im Banne der Sphinx*, catalogo della mostra (Köln, Tours 1994-1995), a cura di A. Gilet, U. Westfehling, P. von Zabern, Mainz am Rhein 1994, pp. 10-26

HACKERT Jacob Philipp, *Due lettere sulla pittura di paesaggio. Prima edizione del manoscritto conservato fra le carte di Goethe (Weimar)*, a cura di G. Maul e N. Miller, in *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma 1994), a cura di P. Chiarini, Artemide Edizioni, Roma 1994, pp. 310-327

Louis-François Cassas, 1756-1827, dessinateur-voyageur, Im Banne der Sphinx, catalogo della mostra (Köln, Tours 1994-1995), a cura di A. Gilet, U. Westfehling, P. von Zabern, Mainz am Rhein 1994

Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia, catalogo della mostra (Roma 1994), a cura di P. Chiarini, Artemide Edizioni, Roma 1994

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Etienne-Louis Boullée*, Flammarion, Paris 1994

SARRAZIN Béatrice, *La collection de François Cacault*, in *Catalogue raisonné des peintures italiennes du Musée des beaux-arts de Nantes, XIIIe-XVIIIe siècle*, a cura di B. Sarrazin, Réunion des musées nationaux, Paris - Musée des beaux-arts, Nantes 1994, pp. 45-65

SOFIA Francesca, *Recueillir et mettre en ordre: aspetti della politica amministrativa di J. M. de Gérard a Roma*, in «Roma moderna e contemporanea», a. II, n. 1, 1994, pp. 105-125

WILTON-ELY John, *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*, 2 voll., A. Wofsy fine arts, San Francisco 1994

1995

Charles-Louis Clérisseau, 1721-1820. Dessins du Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, catalogo della mostra (Parigi 1995 - San Pietroburgo 1996), a cura

di V. Chevtchenko, S. Cotté, M. Pinault-Sørensen, et al., Réunion des musées nationaux, Paris 1995

COTTE Sabine, *Clérisseau à Rome*, in *Charles-Louis Clérisseau, 1721-1820. Dessins du Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg*, catalogo della mostra (Parigi 1995 - San Pietroburgo 1996), a cura di V. Chevtchenko, S. Cotté, M. Pinault-Sørensen, et al., Réunion des musées nationaux, Paris 1995, pp. 14-32

JACOB Margaret C., *Massoneria illuminata. Politica e cultura nell'Europa del Settecento* [New York - Oxford 1991], G. Einaudi, Torino 1995

PIETRANGELI Carlo, *Scritti scelti di Carlo Pietrangeli*, a cura di A. Cipriani et al., Edizioni Quasar, Roma 1995

1996

SZAMBIEN Werner, *Il museo di architettura* [Paris 1988], presentazione di G. Muratore, CLUEB, Bologna 1996

1997

BORGHESE Daria, *Fidanza, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 400-402

CONTARDI Bruno, *Piranesi in Campidoglio*, in Elisa Debenedetti, a cura di, *'700 disegnatore: incisioni, progetti, caricature*, (Studi sul Settecento romano, 13), Bonsignori, Roma 1997, pp. 161-181

Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, catalogo della mostra (Roma 1997), a cura di A. Wilton, I. Bignamini, Skira, Milano 1997

MACDONALD William L., PINTO John A., *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano 1997

ROSSI PINELLI Orietta, a cura di, *Artisti come professionisti artisti come profeti. Accademie, mestieri e mercato nel XVIII secolo*, Lithos editrice, Roma 1997

1998

BARROERO Liliana, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna 1994), a cura di D. Biagi Maino, Edizioni Quasar, Roma 1998, pp. 367-384

BORDINI Silvia, *“Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte”*. *Il museo e l'educazione degli artisti nella politica culturale di Benedetto XIV*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di

studi (Bologna 1994), a cura di D. Biagi Maino, Edizioni Quasar, Roma 1998, pp. 385-393

CONTARDI Bruno, *Piranesi e la corte Rezzonico*, in *Piranesi e l'Aventino*, catalogo della mostra (Roma 1998), a cura di B. Jatta, Electa, Milano 1998, pp. 49-55

Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie, a cura di D. Ligou, 4^a ed., Presses universitaires de France, Paris 1998

Domenico Corvi, catalogo della mostra (Viterbo 1998- 1999), a cura di V. Curzi e A. Lo Bianco, Viviani Arte, Roma 1998

LEANDER TOUATI Anne-Marie, a cura di, *Ancient sculptures in the Royal Museum. The Eighteenth-century Collection in Stockholm*, vol. I, (ActaRom-4°, 55; Swedish National Art Museums), Stockholm 1998

LO BIANCO Anna, *Domenico Corvi e l'Accademia di San Luca: tra ufficialità e dissenso*, in *Domenico Corvi*, catalogo della mostra (Viterbo 1998- 1999), a cura di V. Curzi e A. Lo Bianco, Viviani Arte, Roma 1998, pp. 51-63.

OLAUSSON Magnus, *Creation of a public memorial*, in LEANDER TOUATI Anne-Marie, a cura di, *Ancient sculptures in the Royal Museum. The Eighteenth-century Collection in Stockholm*, vol. I, (ActaRom-4°, 55; Swedish National Art Museums), Stockholm 1998, pp. 61-64.

SUSINNO Stefano, "Accademie" romane nella collezione braidense: primato di Domenico Corvi nel disegno dal Nudo, in *Domenico Corvi*, catalogo della mostra (Viterbo 1998- 1999), a cura di V. Curzi e A. Lo Bianco, Viviani Arte, Roma 1998, pp. 173-189.

1999

Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, catalogo della mostra (Paris 1999-2000), a cura di M.-A. Dupuy, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999

2000

Aequa potestas: le arti in gara a Roma nel Settecento, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di Angela Cipriani, De Luca, Roma 2000

CURCIO Giovanna, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali*, in *Storia dell'architettura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Electa, Milano 2000, t. I, pp. 50-69

DAL CO Francesco, *Giovan Battista Piranesi (1720-1778). La malinconia del libertino*, in *Storia dell'architettura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Electa, Milano 2000, t. II, pp. 580-615

DONATO Maria Pia, *Roma in rivoluzione (1798, 1848, 1870)* in L. Fiorani, A. Prosperi, a cura di, *Storia d'Italia. Annali, 16: Roma, la città del Papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di Papa Wojtyła*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 907-937

FICACCI Luigi, *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*, Taschen, Köln 2000

GALLO Daniela, *L'ideologia imperale e l' "iconographie ancienne" di Ennio Quirino Visconti*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del Trattato di Tolentino*, atti del convegno (Tolentino 1997), Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000, pp. 55-77

HAGER Hellmut *Le accademie di architettura*, in *Storia dell'architettura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Electa, Milano 2000, t. I, pp. 20-49

Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del Trattato di Tolentino, atti del convegno (Tolentino 1997), Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000

PASQUALI Susanna, *L'Antico*, in *Storia dell'architettura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Electa, Milano 2000, t. I, pp. 92-109

POMMIER Edouard, *Più antichi della luna. Studi su J. J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*, introduzione, traduzioni e cura di M. Scolaro, Minerva, Bologna 2000

RABREAU Daniel, *Claude-Nicolas Ledoux (1736 - 1806). L'architecture et les fastes du Temps*, Centre Ledoux - Université Paris I Panthéon Sorbonne, Paris - William Blake & Co, Bordeaux 2000.

ROSSI PINELLI Orietta, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, UTET, Torino 2000

2001

CAFFIERO Marina, a cura di, *Roma repubblicana. 1798-99, 1849*, «Roma moderna e contemporanea», a. IX, nn.1-3, 2001

LENIAUD Jean-Michel, BOUVIER Béatrice, a cura di, *Les périodiques d'architecture, XVIIIe-XXe siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse*, Paris, École des chartes, 2001

MAZEL Geneviève, *Les Grandes heures du château de Mortefontaine*, « Bulletin du Groupe d'Etude des Monuments et Œuvres d'art de l'Oise et du Beauvaisis », numéro spécial, n. 59-60, 1993, réédition 2001 augmentée.

MAZZOCCA Fernando, MORANDOTTI Alessandro, COLLE Enrico, *Milano neoclassica*, Longanesi, Milano 2001

Les Vies de Dominique-Vivant Denon, atti del convegno (Paris 1999), a cura di D. Gallo, 2 voll., la Documentation française, Paris 2001

VILLANI Pasquale, *François Cacault decano dei diplomatici francesi in Italia durante la rivoluzione*, in «Studi Storici», a. XLII, 2001, n. 2, pp. 461-501

2002

BARROERO Liliana, SUSINNO Stefano, a cura di, *La città degli artisti nell'età di Pio VI*, «Roma moderna e contemporanea», a. X, nn. 1-2, gennaio-agosto 2002

BRICE Catherine, *La Roma dei francesi: una modernizzazione imposta*, in Giorgio Ciucci, a cura di, *Roma moderna*, Laterza, Roma-Bari, 2002, pp. 349-370

CESAREO Antonello, *Gavin Hamilton (1723-1798): "a gentleman of probity, knowledge and real taste"*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 2002 (2003), n. 26, pp. 211-322

Le livre d'architecture, XVe-XXe siècle. Edition, représentations et bibliothèques, atti delle giornate internazionali di studio (Paris 2001), a cura di J.-M. Leniaud, B. Bouvier, École des chartes, Paris 2002

ROLFI Serenella, *Roma 1793 : gli studi degli artisti nel Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia*, in L. Barroero, S. Susinno, a cura di, *La città degli artisti nell'età di Pio VI*, «Roma moderna e contemporanea», a. X, nn. 1-2, gennaio-agosto 2002, p. 49-89

VILLANI Pasquale, *Rivoluzione e diplomazia. Agenti francesi in Italia (1792-1798)*, presentazione di A. M. Rao, Napoli, Vivarium, 2002

WILTON-ELY John, a cura di, *Giovanni Battista Piranesi. Observations on the letter of monsieur Mariette. With opinions on architecture and a preface to a new treatise on the introduction and progress of the fine arts in Europe in ancient times*, trad. di C. Beamish e D. Britt, Getty Research Institute, Los Angeles 2002

2003

CARLONI Rosella, *Pietro Bracci, Francesco Antonio Franzoni, Vincenzo Pacetti: questioni di committenza e di attribuzioni*, in E. Debenedetti, a cura di, *Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, («Studi sul Settecento Romano», 19), Bonsignori, Roma, Vol. III, 2003, pp. 201-231

LEANDER TOUATI Anne-Marie, *How to choose ancient models. The example of Johan Tobias Sergel (1740-1802)*, in *The rediscovery of antiquity. The role of the artist*, atti della conferenza internazionale (Copenhagen 2001), a cura di J. Fejfer, T. Fischer-Hansen, A. Rathje, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2003, pp. 147-179

ROSSI PINELLI Orietta, *Osservare, confrontare, dubitare : Ennio Quirino Visconti e i fondamenti della storia dell'arte antica*, in *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Roma 2003-2004), a cura di A. Campitelli, Skira, Milano 2003, pp. 123-130

SCOTT Jonathan, *The pleasures of antiquity: British collectors of Greece and Rome*, Yale University Press for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven 2003

I trionfi di Volpato. Il centrotavola del Museo di Bassano del Grappa e il biscuit neoclassico, a cura di H. Honour, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003

2004

MARINA Formica, *Sudditi ribelli: fedeltà e infedeltà politiche nella Roma di fine Settecento*, Carocci, Roma, 2004

GARRIC Jean-Philippe, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture*, Mardaga, Sprimont 2004

OLAUSSON Magnus, *Sergel and his Roman circle: European terracottas 1760-1814*, «Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm», vol. XI, 2004 (2005), pp. 51-54

RABREAU Daniel, *Le décor de l'habitat à Paris vers 1800: formation du style Empire*, in *Les maisons de l'Empereur. Residenze di corte in Italia nell'età napoleonica*, atti del convegno (Lucca 2004), a cura di F. Ceccarelli e G. D'Amia, "Rivista napoleonica", 2004-2005, n. 10-11, pp. 17-36.

RABREAU Daniel, *Une méprise stylistique: l'architecture néo-classique du XVIII^e siècle*, « Histoire de l'art », 2004, n. 54, pp. 13-18.

2005

BOSSO Raffaella, *Osservazioni sull'attività della bottega Piranesi tra Giovanni Battista e Francesco: il caso esemplare del gruppo di candelabri con trampolieri*, in «Opuscula Romana, Annual of the Swedish Institute in Rome», n. 30, 2005, pp. 31-62

CAFFIERO Marina, *La Repubblica nella città del Papa. Roma 1798*, Donzelli, Roma, 2005

DE SETA Cesare, *Hackert*, con catalogo di C. Nordhoff, Electa, Napoli 2005

Exempla virtutis. La pittura storica di Domenico Corvi (1721-1803) e il suo magistero, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di L. Barroero, Carlo Virgilio, Roma 2005

GORI SASSOLI Mario, *Pittoricismo e monumentalità nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi*, in Ginevra Mariani, a cura di, *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta: acquaforte, acquatinta, lavis, ceramolle* (Lineamenti di storia delle tecniche, 3), De Luca, Roma 2005, pp. 81-86

LEANDER TOUATI Anne-Marie, *The Piranesi marbles from Rome to Stockholm. An introduction to research in progress*, in «Opuscula Romana, Annual of the Swedish Institute in Rome», n. 30, 2005, pp. 7-29

PILLEPICH Alain, *Napoleone e gli italiani* [Paris 2003], Il Mulino, Bologna 2005.

2006

BEVILACQUA Mario, HYDE MINOR Heather, BARRY Fabio, a cura di, *The serpent and the stylus. Essays on G. B. Piranesi*, (Memoirs of the American Academy in Rome, Supplementary volume, IV), University of Michigan press, Ann Arbor (Michigan) 2006

BEVILACQUA Mario, *The young Piranesi: the itineraries of his formation*, in M. Bevilacqua, H. Hyde Minor, F. Barry, a cura di, *The serpent and the stylus. Essays on G. B. Piranesi*, (Memoirs of the American Academy in Rome, Supplementary volume, IV), University of Michigan press, Ann Arbor (Michigan) 2006, pp. 13-53

CAZZANIGA Gian Mario, a cura di, *Storia d'Italia. Annali, 21: La massoneria*, G. Einaudi, Torino 2006

GROSSI Paolo, *Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne*, Peter Lang, Berne 2006

Hubert Robert, catalogo della mostra (Paris 2006), a cura di Jean-François Méjanès, (Cabinet des dessins, 13), Louvre, Paris - 5 Continents, Milano 2006

LUI Francesca, *L'antichità tra scienza e invenzione. Studi su Winckelmann e Clérisseau*, prefazione di Giorgio Cusatelli, Minerva, Bologna 2006

MARINI Giorgio, *La "bella maniera" di Joseph Wagner e l'incisione di traduzione veneziana del Settecento*, in *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta : bulino, puntasecca, maniera nera*, De Luca, Roma 2006, pp. 100-107

NEGRE Valérie, *L'ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Mardaga, Sprimont 2006

PASQUALI Susanna, *Piranesi architect, courtier, and antiquarian: the late Rezzonico years (1762 - 1768)*, in M. Bevilacqua, H. Hyde Minor, F. Barry, a cura di, *The serpent and the stylus. Essays on G. B. Piranesi*, (Memoirs of the American Academy in Rome, Supplementary volume, IV), University of Michigan press, Ann Arbor (Michigan) 2006, p. 171-194

SARRAZIN Béatrice, *Les collections italiennes de François Cacault*, in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseur, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, atti del convegno (Ajaccio 2005), a cura di O. Bonfait, P. Costamagna, M. Preti-Hamard, pp. 253-260

2007

L'aigle et le papillon. Symboles des pouvoirs sous Napoléon, 1800-1815, catalogo della mostra (Saint Louis - Boston - Paris 2007-2008), a cura di O. Nouvel-Kammerer, Les Arts Décoratifs, Paris - American Federation of Arts, New York 2007.

AGAZZI Elena, *La difficile arte del dilettante. Riflessioni e aspirazioni intorno alla pittura di paesaggio nella "Goethezeit"*, in *Jacob Philipp Hackert: la linea analitica della pittura di paesaggio in Europa*, catalogo della mostra (Caserta 2007-2008), a cura di Cesare De Seta, Electa, Napoli, 2007, pp. 93-108

BARROERO Liliana, *L'Exemplum virtutis tra Roma e Parigi in Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, atti del convegno di studi (Roma 2006), a cura di L. Norci Cagiano, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. 111-124

Giovanni Volpato. Les Loges de Raphael et la Galerie du Palais Farnese, catalogo della mostra (Tours 2007), a cura di Anne Gilet, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

GUILLERME André *La naissance de l'industrie à Paris: entre sueurs et vapeurs, 1780-1930*, Champ Vallon, Seyssel 2007

Jacob Philipp Hackert: la linea analitica della pittura di paesaggio in Europa, catalogo della mostra (Caserta 2007-2008), a cura di Cesare De Seta, Electa, Napoli, 2007

Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834, atti del convegno internazionale (Lille 2004), a cura di M. T. Caracciolo, G. Toscano, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2007

MARINI Giorgio, *Giovanni Volpato, graveur néoclassique entre Venise et Rome. L'estampe de reproduction entre documentation et ornement*, in *Giovanni*

Volpato. *Les Loges de Raphael et la Galerie du Palais Farnese*, catalogo della mostra (Tours 2007), a cura di Anne Gilet, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 21-28.

PACE Sergio, *Giuseppe Barberi (1746-1809)*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma 2007), a cura di A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali, Campisano, Roma 2007, pp. 381-386

PINON Pierre, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, École française de Rome, Roma 2007

TOSCANO Gennaro, *Paysages, "vedute" et tableaux troubadour dans le collections de Caroline Murat, reine de Naples (1808 - 1815)*, in *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, atti del convegno internazionale (Lille 2004), a cura di M. T. Caracciolo, G. Toscano, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2007, pp. 269-309

2008

PASQUALI Susanna, *Roma veneziana? La città, il pontificato Rezzonico e Giovanni Battista Piranesi*, in *Clemente XIII Rezzonico. Un papa veneto nella Roma di metà Settecento*, catalogo della mostra (Padova 2008-2009), a cura di A. Nante, C. Cavalli, S. Pasquali, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 53-59

2010

Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer, catalogo della mostra (Venezia 2010), a cura di G. Pavanello, Marsilio, Venezia 2010.

BIGNAMINI Ilaria, HORNSBY Clare, *Digging and dealing in eighteenth-century Rome*, 2 voll., Yale University Press, New Haven - London 2010

COEN Paolo, *Giovanni Battista Piranesi mercante d'arte e di antichità, "connessione fra lavoro antico e lavoro moderno"*, in *Roma e l'Antico. Realtà e Visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma 2010-2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Skira, Milano 2010, pp. 65-70

FLOOD Aidan, *Jean Claude Nattes in London*, in «London topographical record», vol. XXX, 2010, pp. 95-114

Giambattista Piranesi. Matrici incise, catalogo della mostra (Roma 2010), a cura di Ginevra Mariani, Mazzotta, Milano 2010

LIVERANI Paolo, *Gli scavi archeologici a Roma e dintorni nella seconda metà del Settecento*, in *Roma e l'Antico. Realtà e Visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma 2010-2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Skira, Milano 2010, pp. 21-26

PINELLI Antonio, *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*, Laterza, Roma - Bari 2010

Roma e l'Antico. Realtà e Visione nel '700, catalogo della mostra (Roma 2010-2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Skira, Milano 2010

TEOLATO Chiara, *Artisti imprenditori: Zoffoli, Righetti, Volpato e la riproduzione dell'antico*, in *Roma e l'Antico. Realtà e Visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma 2010-2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Skira, Milano 2010, pp. 233-238

Henri Lavagne, *Francesco Belloni et la naissance de l'art de la mosaïque à Paris sous la Révolution et l'Empire*, in *L'architecture de l'Empire entre France et Italie*, atti del convegno (Ascona 2006, Roma 2007), a cura di D. Rabreau, L. Tedeschi, Mendrisio Academy Press, in corso di pubblicazione