

The background is a rich oil painting of a natural landscape. It features large, layered rock formations in shades of grey, brown, and white, with some areas showing blue and purple hues. The rocks are surrounded by dense green foliage, including trees and tall grasses. The sky is a vibrant blue with soft, white clouds. The overall style is highly detailed and expressive, characteristic of 19th-century landscape painting.

Giovanni Battista Camuccini  
*Magic Land*



ANTONACCI LAPICCIRELLA  
ROMA



E' ormai trascorso del tempo da quando un amico, del quale è cara la memoria a quanti lo conobbero, mi fece dono del catalogo della Gere Collection alla londinese National Gallery. Donare, inteso come dare o ricevere, è una delle gioie della vita: il dono come stato d'animo.

Ma a chi scrive, cultore anziano della pittura di paesaggio, quel dono recava anche il valore e il significato di una scoperta. Se infatti ero consapevole che Giovanni Battista Camuccini, figlio del celebre Vincenzo, era stato anch'egli pittore, pure, - perché negarlo? - non avevo mai visto una sua opera nemmeno riprodotta. E ecco invece che in quel libro, magia forse del dono?- ne erano presenti ben tre, uno dei quali, ai miei occhi il più intrigante, riprodotto due volte.

Alla "scoperta" fece seguito una lunga epifania che prendeva forma a tratti come in sogno. Era il presagio, ancora instabile, che la tradizione artistica italiana potesse vantare una voce nuova meritevole di unirsi allo scelto coro cosmopolita della pittura *en plein air*.

Ora questo novello scrigno di inediti dipinti di Giovanni Battista Camuccini, che vede ancora una volta protagonista la Galleria Antonacci Lapicciarella Fine Art, giunge dunque quale sigillo definitivo di una figura così a lungo negletta nel nostro panorama artistico, anzi più in particolare in quello romano ovvero il contesto ambientale dove quasi tutto in questo campo ebbe origine.

Pier Andrea De Rosa

*It was quite some time ago now that a friend whose memory is treasured by all those who knew him gave me the catalogue of the Gere Collection in the National Gallery in London as a gift. Gifts are one of life's joys, both in the giving and the receiving: they are a state of mind.*

*But for me, a long-time devotee of landscape painting, that gift also held the value and the significance of a discovery, because while I was aware that the celebrated Vincenzo Camuccini's son Giovanni Battista was also a painter, I cannot deny that I had never seen a single one of his paintings even in reproduction. But that magical gift contained fully three of his works, one of them – the most intriguing, in my view – even reproduced twice.*

*This initial "discovery" was followed by a gradual revelation that at times had a certain dreamlike quality to it. This was the feeling, hesitant as yet, that Italy's artistic tradition could boast of a new figure worthy of joining the select cosmopolitan group of painters en plein air.*

*Now the discovery of this new treasure trove of hitherto unknown paintings by Giovanni Battista Camuccini – a discovery in which the Galleria Antonacci Lapicciarella Fine Art has once again played a crucial role – has come to set the seal on the stature of a figure so long overlooked in our artistic panorama and more especially in the artistic panorama of Rome, the environment in which almost everything in this field first originated.*

Pier Andrea De Rosa



© Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art

Via Margutta 54  
00187 Roma  
Tel. +39 06 45433036  
info@alfineart.com - www.alfineart.com

Ringraziamenti | *Acknowledgements*

Pier Andrea De Rosa per la passione e l'entusiasmo mostrato sin dall'inizio di questo nostro progetto.  
*Pier Andrea De Rosa for the passion and enthusiasm that he has shown in this project of ours from the outset.*

Paola Ingenito e Simona Costanzo per la loro costante e paziente collaborazione.  
*Paola Ingenito and Simona Costanzo for their patient and unflagging cooperation.*

Modena, Biblioteca Estense  
Roma, Istituto Centrale per la Grafica  
Loretana Alivernini, Laura Biancini, Letizia Apolloni Ceccarelli, Alberto Barsi, Elisa Camboni, Roberto Ciofi, Simonetta Corvasce, Crielesi, Manuela D'Aguanno, Ilaria Fiumi Sermattei, Vincenzo Innocenti Furina, Laura Moreschini, Francesca Orobi, Luciano Velluti, Luca Verdone.

Restauro | *Restoration*  
Pavia Restauro srl

Fotografie | *Photographs*  
Mauro Coen

Crediti fotografici | *Photographic credits*  
Roma, Istituto Centrale per la Grafica. Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, pp. 6, 8, 15.

Grafica | *Design*  
paradisostefania.it

Stampa | *Press*  
Arti Grafiche La Moderna

Traduzione | *Translation*  
Stephen Tobin

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti.  
*All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form by any electronic or mechanical means (including photocopying, recording, information storage and retrieval) without the explicit consent of the copyright owners.*

Antonacci Lapicciarella Fine Art sono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non è stato possibile rintracciare.  
*Antonacci Lapicciarella Fine Art would be happy to hear from any copyright holders whom it has not been possible for them to contact.*

In copertina: **8**. *Scorcio del lago di Albano dalla via di Palazzolo*

ISBN 978-88-945028-0-0



# Giovanni Battista Camuccini

(1819-1904)

## *Magic Land*

Catalogo a cura di

Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella

Testi di

Pier Andrea De Rosa e Monica D'Amicis



ANTONACCI LAPICCIARELLA  
ROMA



Cade in questo anno 2019 il secondo centenario della nascita di Giovanni Battista Camuccini (1819-1904) e non si poteva celebrarlo in termini più felici della presentazione di un inedito nucleo di ventisette dipinti ad olio su carta o tela e sei disegni con un *pedigree* di provenienza che ne è la migliore garanzia pensabile: giungono tutti dalla cerchia parentale dell'artista e, anche per le ragioni che si vedranno, non sono mai prima d'ora apparsi in pubblico, concepiti quali espressioni personali ed autonome e che tali sono rimasti, fino alla presente circostanza.

Il patronimico è eclatante e familiare a quanti vantano un minimo di consuetudine con il mondo del neoclassicismo romano del quale il padre Vincenzo Camuccini è il riconosciuto capostipite in pittura. Ma, mortagli la madre nella più tenera età, nel supplirne il ruolo, a Vincenzo si aggiungerà il fratello Pietro, anch'egli cresciuto all'arte, pittore, restauratore di antichi dipinti e intermediario di livello nella qual veste, tanto per esemplificarne la statura, conduce nel 1823, «la vendita ai Musei Vaticani della *Cariatide*, restaurata dal Thorvaldsen, il *Demostene*, la “Giulia”, l'*Amazzone* da Villa Adriana, il complesso dei rilievi provenienti dal Foro Traiano e il *rilievo greco con cavaliere* già dei Giustiniani». <sup>1</sup> Gaetano Moroni ricorda che Charles Andrew Mills, una volta acquistata la Villa Spada sul Palatino e trasformata che l'ebbe in incongruo e sorprendente stile neo-gotico condividendola con sir William Gell, il celebre topografo dell'antichità, «nel 1824 fece ripulire con gran diligenza i dipinti superstiti sotto la direzione di Pietro Camuccini, valente nei restauri e fratello del celebre pittore Baron Vincenzo». <sup>2</sup>

Ora avvenne che, dimorando il padre Vincenzo nella bella stagione in una casa in fitto in Albano a motivo della terapeutica salubrità dell'aria, Giovanni Battista prese con lui ad accompagnarsi e a disegnare dalla natura. Era già accaduto a Bertel Thorvaldsen, che sebbene non amasse allontanarsi da Roma, al culmine della crisi “esistenziale” del 1818-19, si lascerà convincere dalla sua compagna (ma l'unione non andrà poi in porto), la nobildonna scozzese Frances Catherine Mackenzie, a trascorrere la convalescenza a Castel Gandolfo. Dunque il territorio racchiuso tra Castel Gandolfo (o semplicemente “Castello”), Ariccia, Albano, Nemi con i rispettivi laghi, è quello in cui Giovanni Battista si cimenta con la natura e si fa pittore: luoghi appunto “magici” che già avevano visto la frequentazione delle maggiori figure della pittura *en plein air*. E a intenderne il carattere ci sovviene al meglio

2019 marks the second centenary of the birth of Giovanni Battista Camuccini (1819–1904), an event that could hardly have been celebrated more appropriately than with a hitherto unknown corpus of twenty-seven oil paintings on paper or canvas and six drawings with a pedigree that is the best possible guarantee of their authenticity: they all come from the artist's own family circle and, for reasons discussed below, they have never been shown in public before. They were conceived as personal, independent works and that is what they have remained up till now.

Giovanni Battista's family name is impressive and familiar to anyone who is even moderately familiar with the world of Roman Neoclassicism, of which his father, Vincenzo Camuccini, was the acknowledged progenitor in the field of painting. When his mother died young, however, her role was filled not only by Vincenzo but also by the latter's brother, Pietro, who also played a role in the art world as a painter, restorer of old master works and dealer of some repute, in which capacity his standing is confirmed by such operations as «the sale of the “*Caryatid* restored by Thorvaldsen, the *Demosthenes*, the ‘Julia’, the *Amazon* from Hadrian's Villa, the complex of reliefs from the Forum of Trajan and the *Greek relief of a horseman* once owned by the Giustiniani» <sup>1</sup> to the Vatican Museum in 1823. Gaetano Moroni tells us that when Charles Andrew Mills purchased Villa Spada on the Palatine and renovated it in an incongruous and surprisingly Neo-Gothic style, sharing it with the celebrated topographer of antiquities Sir William Gell, «he had the surviving paintings cleaned with great diligence in 1824 by Pietro Camuccini, an excellent restorer and brother to the celebrated painter Baron Vincenzo» <sup>2</sup>.

Now it so happened that Giovanni Battista's father Vincenzo lived in a rented house in Albano in the summer months on account of the therapeutic quality of the air, so his son took to accompanying him and to drawing nature from life there. The same is true of Bertel Thorvaldsen who, even though he did not like to leave Rome, allowed himself at the height of his “existential” crisis in 1818–19 to be persuaded by the Honourable Frances Catherine Mackenzie, his then companion (though, in the event, their union was to come to nothing), to spend his convalescence in Castel Gandolfo. Thus the region comprising Castel Gandolfo (or more simply “Castello”), Ariccia, Albano and Nemi with their respective lakes is the area in which Giovanni Battista got to grips with nature and became a painter, a “magical” area that had



il pittore Thomas Jones, allievo di Richard Wilson e ritrovato astro del moderno paesismo che, diportandosi e dipingendo tra Frascati e Genzano, insieme ai sodali William Miller e Robert Home, così rifletteva nel dicembre 1776: «Proseguimmo per Marino, dove trovammo la fiera, e costeggiando il lago di Albano, attraverso Castel Gandolfo e Ariccia, giungemmo a Genzano verso sera. Questo percorso è considerato da scienziati, naturalisti, archeologi e artisti il più piacevole e interessante del mondo; tocca infatti zone particolarissime, luoghi segnati dai più tremendi sconvolgimenti naturali della storia, impreziositi da opere d'arte antiche e moderne nonché da panorami sempre diversi e meravigliosi. Non posso fare a meno di riconoscere le emozioni nuove e straordinarie che provai nell'attraversare per la prima volta queste terre bellissime e pittoresche. Era come se ogni scena mi fosse già apparsa in sogno. *Sembrava un paese incantato*. Avevo copiato tanti studi che il grande Richard Wilson, il mio vecchio maestro, aveva disegnato in quella e in altre parti d'Italia che, in modo quasi impercettibile, il paesaggio italiano mi era diventato familiare. Mi ero insomma innamorato di quei panorami, e credo di *aver gustato piaceri ignoti ai miei compagni*».<sup>3</sup> Il testo originale recita «It appeared Magick Land»: il geniale gallese aveva intuito le vaghissime singolarità di questi luoghi e ne aveva, per il piacer nostro e le sorti dell'arte, fissato il ricordo nel proprio *Diario* e immortalato i tratti in testi pittorici che attingeranno il vertice sotto il cielo e la luce di



Nicolas-Didier Boguet, *Veduta del lago di Albano dalla Galleria di Sopra*, matita, carboncino, biacca su carta cilestrina, mm 452 x 597, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.N. 5710 a, D, c.84

previously witnessed the presence of the greatest figures in the field of *en plein air* painting. Where Giovanni Battista's temperament is concerned, we can turn most profitably to the painter Thomas Jones, a pupil of Richard Wilson and a rediscovered genius of modern landscape painting who, living life to the full and painting in the area around Frascati and Genzano in the company of his friends William Miller and Robert Home, had this to say in December 1776: «We then continued Our route through *Marino*, where there happened to be a fair, and skirting the Lake of *Albano*, passed through, *Castello Gondolfo*, *Larici* and arrived at *Gensano* in the Evening – This walk considered with respect to its classick locality, the Awful marks of the most tremendous Convulsions of nature in the remotest Ages, the antient and modern Specimens of Art, and the various extensive & delightful prospects it commands is, to the Scholar, naturalist, Antiquarian and Artist, without doubt, the most pleasing and interesting in the Whole World – And here I can not help observing with what new and uncommon Sensations I was filled on my first traversing this beautiful and picturesque Country – Every scene seemed anticipated in some dream – It appeared Magick Land – In fact I had copied so many Studies of that great Man, & my Old Master, Richard Wilson, which he had made here as in Other parts of Italy, that I insensibly became familiarized with Italian Scenes, and enamoured of Italian forms, and, I suppose *injoyed pleasures unfelt by my Companions*»<sup>3</sup>. The original text uses the words: «It appeared Magick Land»: This genial Welshman had glimpsed the uniquely dreamlike quality of the area and, for our pleasure and for the future of art, had set down his perceptions in his *Diary* and captured its features in a style of painting that was to reach its acme under the sky and the light of Naples. We might add to this his thoroughly northern European amazement, already jaded by the advance of industry, on beholding a numinous world, a mysterious combination of reality, “magic” and myth such as that of Diana Nemorensis, the hues and the light of the air, the unfamiliar colours of the sky whose praises Shelley and Byron were to sing in their poetry: an earthly paradise, the world on the sixth day of creation or the world of the Bible in the vision of Joseph Anton Koch. A shapeless rock struck by the sun's fiery rays and shrouded in a tangle of vegetation, such as that portrayed by Giovanni Battista Camuccini in plate 10, acquired the features of a novelty in the northern European eye, a slice of nature never

Napoli. Aggiungasi lo stupore tutto nordico, e già commisto di civiltà industriale, al cospetto di un mondo numinoso, misteriosa combinazione di realtà, “magia” e mito quale quello della Diana Nemorense, il cromatismo e la luce dell’aria, i colori inusitati del cielo che Shelley e Byron canteranno nei propri versi: un paradiso in terra, il mondo nel sesto giorno della creazione o quello della Bibbia nella visione di Joseph Anton Koch. Una roccia informe percossa dalla fiamma del sole e avvolta in un intrico di vegetazione quale Giovanni Battista Camuccini riprende nella tavola 10, assumeva nella pupilla ultramontana le fattezze del nuovo, uno stralcio di natura mai prima intravista neppure in sogno. E a meglio intendersi valga un episodio accaduto a Nino Costa nel 1850 insieme all’amico e sodale, l’inglese George Mason, «anima sensibilissima d’artista»: «Un giorno assieme a Mason, stavo sotto la valle dell’Ariccia, dipingendo delle rocce al calar del sole in una delle splendide giornate invernali italiane. Passarono due contadini. Ed uno chiese all’altro ammiccando noi: “*Ma questi accidenti o che nun ce l’hanno li sassi ar paesaccio loro?*”. “*Li sassi ce l’hanno, ma nun cianno er sole*”, rispondeva l’altro. Si ha da dire come i pittori, in quei tempi, erano nelle campagne creduti tutti o matti od Inglesi»<sup>4</sup>.

Saranno in tanti a calcare le orme di Jones in questo angolo “magico” dell’antico Lazio ma pochi ne tramanderanno il ricordo con altrettanta originale partecipazione. Il suo contemporaneo, Jakob Philipp Hackert, un grande ma di minor conseguenza storico-artistica, era ospite gradito a Frascati di Johann Friedrich Reiffenstein, consigliere di corte e cicerone per personaggi d’elezione mentre Johann Wolfgang Goethe, suo amico ed estimatore, rievoca come in uno dei frequenti inviti a Castel Gandolfo nella dimora di Thomas Jenkins, pittore, banchiere e mediatore di antichità tra i maggiori in quella che, è bene non dimenticarlo, era la indiscussa «capitale del mondo» e dell’arte, una delle giovani ospiti si rammaricasse della propria mancata dimestichezza con le lingue straniere: «Pagherei non so che cosa per sapere l’inglese. Sento spesso il signor Jenkins e mio fratello, madama Angelica, il signor Zucchi, i signori Volpato e Camuccini parlare inglese fra di loro con un sentimento che direi d’invidia»<sup>5</sup>. Il riferimento è all’illustre pittrice Kauffmann e al marito pittore Antonio Zucchi – entrambi ricordati in lapide in S. Andrea delle Fratte – all’incisore Giovanni Volpato mentre per Camuccini è da intendersi, anche per ovvie ragioni anagrafiche, il già menzionato

seen before, even in dreams. Further light is shed on this approach by an event that befell Nino Costa in 1850 in the company of his English friend and companion George Mason, “who has the soul of a most sensitive artist”: «One day, in Mason’s company, I was down in the valley at Ariccia, painting rocks in the setting sun on one of those splendid Italian winter days. Two peasants passed us and one, casting his glance our way, asked the other: “*Haven’t these daft buggers got any rocks in their own bloody country?*”. “*They’ve got rocks all right, it’s the sun they’re missing*”, the other replied. It should be pointed out that painters in the countryside at that time were all held to be either madmen or Englishmen»<sup>4</sup>.

Many were to tread in Jones’s footsteps in this “magic” corner of ancient Latium, but few were to hand the memory down with such original enthusiasm. Jakob Philipp Hackert, a great contemporary but of less art-historical importance, was a valued guest at Frascati of Johann Friedrich Reiffenstein, a court counsellor and a guide for select personalities, while Johann Wolfgang Goethe, his friend and admirer, tells us how, on one of the frequent invitations to Castel Gandolfo – to the home of Thomas Jenkins, a leading painter, banker and antique dealer in what we should not forget was the undisputed “capital of the world” and of art – one of the young female guests complained of her failure to be conversant with foreign tongues: “I would pay dearly to know English. I often hear Mr. Jenkins and my brother, Madam Angelica, Mr. Zucchi and Messrs. Volpato and Camuccini speaking English together and I cannot help but feel what I would qualify as envy”<sup>5</sup>. The people to whom she refers were illustrious painter Angelica Kauffmann, her painter husband Antonio Zucchi – both of whom are buried in Sant’Andrea delle Fratte in Rome – and the engraver Giovanni Volpato, while “Mr. Camuccini”, for obvious generational reasons, must be Vincenzo’s elder brother Pietro who is known to have had contacts with English devotees of the Grand Tour, among whom his own landlord, Thomas Jenkins, was a leading player along with the Scotsman James Byres.

Where poets are concerned, it is possible to argue that the most heartfelt and least rhetorical verses in the fourth canto of Byron’s *Childe Harold* are precisely those that mention the lakes of Albano and Nemi, or as the ancients called the latter, the *Speculum Dianae* with the wood and fane of Diana Nemorensis, the setting for that “mysterious and recurring tragedy” which Sir James George Frazer discusses in *The Golden Bough*<sup>6</sup> and which J.M. William Turner

Pietro, fratello maggiore di Vincenzo, del quale sono noti i contatti con il mondo dei granturisti d'Oltremarica tra i quali proprio il padrone di casa, Thomas Jenkins, la faceva da protagonista in gara con lo scozzese James Byres.

In materia di poeti può forse dirsi che i versi più autentici e meno retorici del quarto canto del *Childe Harold's* di Byron sono proprio quelli riferiti ai laghi di Albano e di Nemi ovvero, quest'ultimo, lo *Speculum Dianae* degli antichi, dove erano il bosco e il fano della Diana Nemorensis teatro di quella «misteriosa e ricorrente tragedia» che James George Frazer rievoca in *Il Ramo d'oro*<sup>6</sup> che J.M. William Turner eleggerà a tema dell'omonimo dipinto.

A sua volta, Oreste Raggi ne *I Colli Albani e Tuscolani*, «uno dei libri più ricercati così dai Romani come dagli stranieri», rievoca il fascino della cosiddetta *Galleria di Sopra*. L'insolito toponimo era entrato nell'uso a indicare la via, piuttosto l'ampio sentiero, che da Castel Gandolfo recava al convento dei Cappuccini di Albano costeggiando, a man manca, il lago e, dall'altra, il muro di cinta della villa Barberini passata poi nel 1929 alla Santa Sede. Ora i lecci e gli olmi, cresciuti su ambo i lati al libero arbitrio della natura, avevano finito con l'intrecciare le chiome fino a creare una vera e propria volta arborea, una "galleria", alla cui fresca ombra amavano passeggiare quanti, laici o sacerdoti della pittura, vi soggiornavano per la "villeggiatura" o lo studio. «I villeggianti di entrambi i paesi [Albano e Castel Gandolfo]», continua Raggi, «vanno dall'uno all'altro passeggiando piacevolmente all'ombra di quei frondosi alberi [...]. Vi si incontrano pure ad ogni piè sospinto pittori di tutte le nazioni qua e là seduti al rezzo per ritrarre dal vero queste svariate bellezze di cielo, di terra, di lago, di monti e di piani, di orrido e di gentile, le quali forse in nessun'altra parte ritroverebbero tutte riunite insieme. I più celebrati paesisti di ogni tempo qui studiarono e produssero quadri bellissimi. Né potrei nominarli tutti; pure tra i tanti ricordiamo dei nostri italiani Massimo d'Azeglio e Giambattista Bassi che [...] lasciò più d'una copia tratta da queste gallerie»<sup>7</sup>. Oltre al naturale allunato con il padre e lo zio, proprio Bassi sarà maestro a Giovanni Battista cosicché tra i due sono evidenti i riscontri tematici e stilistici. E non si tratta di coincidenze casuali: la frequentazione tra il pittore di Massa Lombarda e il giovane Camuccini era di vecchia data come provano un elenco manoscritto di sue opere e il tono e la motivazione della lettera di sollecito inoltrata da Bassi al barone il 9 agosto 1846 – giusto pochi giorni prima delle nozze di questi –

was to choose as the theme for his eponymous painting.

Oreste Raggi, in his turn, conjures up the charm of the so-called *Galleria di Sopra* in his *I Colli Albani e Tuscolani*, "one of the books most sought after both by Romans and by foreigners". This unusual place name was used to indicate the road, or rather the broad path, leading from Castel Gandolfo to the Capuchin Friars' convent in Albano with the lake on its left hand and the boundary wall of the Villa Barberini (subsequently acquired by the Holy See in 1929) on its right. The fronds of the holm oaks and elms growing wild on either side of the path had ended up merging overhead to form a green vault or "gallery" in whose cool shade those who holidayed or studied in the area, be they laymen or priests of painting, liked to saunter. "Holidaymakers in both villages [Albano and Castel Gandolfo]", Raggi goes on, "enjoy pleasant walks from one to the other in the shade of those leafy trees [...]. And at every step one runs across painters of all nationalities sitting here and there in the cool shade to portray from life these various splendours of sky, earth, lake, mountain and plain, gully and valley, which they would be unlikely to find, all thus grouped together, in any other place. The most celebrated landscape artists of all time studied here and produced most wonderful pictures. Nor could I name them all; yet among the many we should recall our Italians, Massimo d'Azeglio and Giambattista Bassi who [...] left more than one copy inspired by these galleries"<sup>7</sup>. Over and above Giovanni Battista's natural inclination to learn from his



Nicolas-Didier Boguet, *Rocce verso Ariccia*, matita, carboncino, acquerello marrone, biacca su carta preparata bruna, cm 43,2 x 58,3, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.N. 5637 a. D, c. 44b



con la richiesta di un prestito di venti scudi a ragione delle precarie condizioni economiche in cui versava in quella seconda parte della propria esistenza<sup>8</sup>.

Dunque è in questo naturale contesto d'elezione per quanti intendevano cimentarsi con la pittura dei paesi che Giovanni Battista si fa pittore. Ma con qualche "marcia" in più come si direbbe nel linguaggio automobilistico perché, parafrasando il nostro Giosuè Carducci, egli non doveva certo industriarsi a procurarsi un "lesso" e allo stesso tempo aveva potuto godere di una iniziazione "familiare" che dire di prim'ordine è poco. E su questo egli doveva aver basato e completato la formazione personale. Di certo conosceva l'opera dei pittori della "generazione del 14", come li qualifica Massimo d'Azeglio, quali Denis, Chauvin, Verstappen, Voogd, Bassi<sup>9</sup> e avrà pure avuto quantomeno notizie di quei giganti che li avevano preceduti a partire almeno dall'ultimo quarto del Settecento. E se non incontrò mai Thomas Jones o Pierre-Henri de Valenciennes, numi tutelari della nuova paesistica, è pensabile che, del secondo e delle sue tesi teoretiche, pubblicate a Parigi nel 1800, debba avere sentito nel contesto più ampio della quotidianità artistica in particolare dallo zio Pietro. E proprio «per la galleria di Castello», la mattina di un venerdì del settembre 1844, sorprendiamo Giovanni Battista «a disegnare un albero» come egli stesso ricorda in un inedito documento recuperato da Mario Verdone al quale va ascritto il merito di averne rievocata tra i primi la figura artistica<sup>10</sup>. Tra i "villeggianti" abituali incontrati in quella circostanza Giovanni Battista cita genericamente alcune componenti femminili della famiglia del pittore Nino Costa. A tal proposito è stata avanzata l'ipotesi di una frequentazione tra i due risalente al tempo in cui Costa sarebbe stato allievo nello studio di Vincenzo Camuccini poi ereditato e condotto da Giovanni Battista. Ipotesi quest'ultima facilmente confutabile visto che, nelle parole dello stesso Costa, lasciato il collegio Bandinelli, il suo contatto con Vincenzo si era limitato a «qualche consiglio artistico» prima di passare sotto Francesco Coghetti<sup>11</sup>. Né risulta che Giovanni Battista si sostituisse al padre nella conduzione dello studio. Che le due famiglie si conoscessero, o fossero in rapporti, è abbastanza prevedibile per motivazioni sociali e di censo in una "capitale" di appena centoquarantamila anime, tanto più che ancora Costa ricorda che nel 1850 Giovanni Battista Camuccini, ricoprì, insieme al cardinale Gabriele Ferretti, il ruolo di "testimone" nella tormentata vicenda che ebbe per

father and his uncle, it was precisely this Bassi who was his master and thus a certain thematic and stylistic affinity between the two is easy to detect. Nor is that affinity a mere coincidence. Bassi and the young Camuccini had been frequenting one another for a long time, as we can see from a hand-written list of his works and from the tone and motivation of a letter sent by Bassi to Camuccini on 9 August 1846 (only days before the latter's wedding) requesting a loan of 20 scudi on account of his precarious financial situation in this second part of his life<sup>8</sup>.

So it was in this environment, naturally chosen by those who wished to turn their hand to landscape painting, that Giovanni Battista became a painter, albeit with a few additional arrows in his quiver, so to speak, because, to paraphrase Giosuè Carducci, he certainly did not need to sweat in order to make ends meet, and at the same time he had been able to enjoy the kind of "family" training that it would be an understatement to call merely excellent. It was on that basis that he was to complete his personal development. He was undoubtedly familiar with the work of painters belonging to the "generation of '14" as Massimo d'Azeglio christened them – artists of the calibre of Denis, Chauvin, Verstappen, Voogd and Bassi<sup>9</sup> – and he must also have known of those giants who had gone before them since at least the last quarter of the 18th century. Moreover, while he never met Thomas Jones or Pierre-Henri de Valenciennes, the new landscape painting's guardian angels, it is certainly plausible to suggest that he had heard of de Valenciennes and his theories, published in Paris in 1800, in the broader course of day-to-day artistic affairs, through his uncle Pietro in particular. And it is precisely "in the gallery of Castello" that we find Giovanni Battista on a Friday morning in September 1844 "painting a tree", as he himself tells us in an unpublished document unearthed by Mario Verdone who deserves credit for being one of the first to rediscover Camuccini's artistic talent<sup>10</sup>. Of the customary "holidaymakers" encountered on that occasion, Giovanni Battista generically mentions a number of female members of the painter Nino Costa's family. In that connection it has been suggested that the two men's acquaintance dated back to the time when Costa was reportedly a pupil in Vincenzo Camuccini's studio which Giovanni Battista later inherited and ran. It is easy to dismiss this hypothesis, however, because as Costa himself tells us, after he left the Collegio Bandinelli his contact with Vincenzo was confined to «a little artistic advice» before he began to study under Francesco

protagonista Angelina, una delle sorelle Costa, invaghitasi oltre ogni dire, sebbene non ricambiata e contro il volere dei suoi, di un ufficiale francese ospite di casa Costa per i notori fatti politici<sup>12</sup>.

Ma negli anni Cinquanta del secolo imprevedibili accadimenti mutano la quotidianità di Giovanni Battista con gravi perdite affettive ma pure un secondo matrimonio e la sostanziosa ascesa del proprio *status* finanziario per il cumulo di eredità e la vendita Northumberland. Ora, se è vero che i grandi patrimoni, per continuarsi, presuppongono amministratori sagaci, tale egli si rivela al costo di sacrificare pennelli e colori. Era il precoce avverarsi dei timori di Carlo Falconieri quando ricorda «paesi di sua mano che meritano non poca lode; e dovrebbero essergli di stimolo a non abbandonare tutto affatto la tavolozza; poiché se gli siano di ostacolo le cure di famiglia, e l'amministrazione del ricco patrimonio; pure qualche fiata l'arte è consolatrice»<sup>13</sup>. Ma così non fu a dispetto di quanto espresso già nel 1845 da Pietro Ercole Visconti in lode del «suo genio non comune per il paesaggio»<sup>14</sup>. La risultanza fu che l'operato artistico di Camuccini sarà noto soltanto alla cerchia ristretta delle figure a lui vicine o dei più avvertiti tra i contemporanei: una sorta di privilegio per pochi che, come tale, non era inteso pervenisse al mondo più ampio delle esposizioni pubbliche sebbene egli continuerà ad essere membro "cultore", cioè "pittore" della romana Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti. Opere, come dire, senza un destinatario esterno, bensì stati e manifestazioni personalissime destinate a restare tali come è infatti accaduto. E dunque a che titolo apporre la propria firma a disegni e dipinti che non sarebbero mai circolati e non intesi per l'altrui possesso? Talvolta figura la sola datazione (tav. 11 e 16). Un caso, ma soltanto per certi versi, analogo a quello degli studi ad olio su carta di Johann Jakob Frey originati da differenti motivazioni ma anche con qualche non proprio casuale convergenza di luoghi<sup>15</sup>.

La sequenza delle nostre tavole si apre con due vedute di Roma per concludersi con Napoli vista da ponente che fanno da sigillo al *curriculum* artistico - pittorico di Camuccini. La prima può vedersi quale una sorta di compendio della sua arte dove d'abitudine il contesto ambientale prevale sulle strutture urbane e architettoniche viste in sovrapposizione alle forme e allo spettacolo della natura e questo spiega come le vedute urbane siano, che si sappia, rare nella sua opera: in una felice dialettica compositiva e coloristica la vista (tav. 1) sale al Monte Mario con la Villa Mellini, gli storici filari di

Coggetti<sup>11</sup>. Nor is there any evidence that Giovanni Battista took his father's place in running his studio. It is fairly obvious that the two families must have known one another for social reasons in a "capital" with a population of barely 140,000 souls, especially since it is Costa again who tells us that in 1850 Giovanni Battista Camuccini, together with Cardinal Gabriele Ferretti, was a "witness" in a troubled affair involving Angelina, one of the Costa sisters who, unrequited and against her family's wishes, had fallen passionately in love with a French officer who was a guest of the Costa household for well-known political reasons<sup>12</sup>.

Unforeseeable events in the 1850s, however, were to alter Giovanni Battista's daily routine with serious losses in the circle of his nearest and dearest, but also with a second marriage and with a substantial increase in his financial fortune through inheritance and through the Northumberland sale. But if large fortunes are to be maintained and perpetuated, it is necessary for them to be shrewdly managed, and that is exactly what Giovanni Battista did, proving to be a very shrewd manager but at the cost of sacrificing his palette and brushes. This was the early realisation of Carlo Falconieri's fears when he mentioned «landscapes by his hand that deserve considerable praise, and should act as a stimulus for him not to set aside his palette in any way; because if caring for his family and administering his wealth stand in his way, art is nevertheless some consolation»<sup>13</sup>. That, however, was not to be, despite the praise lavished by Pietro Ercole Visconti in 1845 on «his uncommon talent for landscape painting»<sup>14</sup>. The result was that Camuccini's artistic output was to be known only to the tight circle of his close friends and family or to the canniest of his contemporaries: a kind of privilege for the few which, as such, was not intended to enter the broader world of public display, even though he continued to figure as an "artist", in other words as a "painter", in Rome's Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti. His works, one might say, had no external addressee but were highly personal expressions and manifestations of his talent designed to stay that way, as indeed they did. But then why would he have signed drawings and paintings that it was not intended others should own? Occasionally they are only dated (plates 11 and 16) – a case similar, albeit only in certain ways, to that of Johann Jakob Frey's oil studies on paper, driven by different reasons but also with a few far from coincidental convergences of setting<sup>15</sup>.

cipressi, il minuscolo ombrello del pino immortalato nel sonetto di William Wordsworth e ricordato da Henry James, la cupola della Madonna del Rosario il cui annesso convento accolse più volte Franz Lizst. Per calare infine improvvisa sul primo piano dove il non finito del Tevere, nella avanzante caducità della luce già vespertina, annuncia quel tanto di mistero che era uno dei tratti salienti di molti angoli dell'Urbe e dei finitimi contorni.

Il mondo dei luoghi alban, del quale pure si è già detto, è centrale nell'arte di Camuccini. Gli angoli particolarissimi che ornano e delimitano il lago di Albano, la Galleria di Sopra da Castel Gandolfo al convento dei Cappuccini e il sentiero che da quest'ultimo, reso carrozzabile dopo i lavori condottivi da Fra Giorgio Marziali da Ponzano su disposizione di Alessandro VII Chigi, recava fino a quello di Palazzolo sulla sponda opposta, sono il capitolo centrale del suo mondo artistico e della pittura: per gli accenti, i tagli particolari e gli originali cromatismi senza dimenticare che alcuni primi piani di rocce e vegetazione, quali almeno quelli nelle tavole 8 e 10, si richiamano piuttosto direttamente agli analoghi temi ad olio su carta di Valenciennes al Musée du Louvre. Gli alberi e la vegetazione, ovvero la "frasca" del Falconeri, sono un'altra componente determinante dell'arte di Giovanni Battista, ripresi per lo più ancora lungo quella Galleria di Sopra a Castello, dove passeggiando un giorno insieme all'amico Annenkov, nelle more della dettatura finale in via Felice 126 del suo capolavoro, *Le anime morte*, Nicolaj Vasilievic Gogol, pittore in spirito per gusto e sensibilità, non seppe contenere il proprio entusiasmo: «Se fossi pittore inventerei un modo straordinario



Charles Coleman, *Ariccia*, olio su cartone, cm 33 x 53, iscritto in basso a sinistra C.C. *Ariccia* 1845, collezione privata

The sequence of our paintings opens with two views of Rome and ends with Naples seen from the west, sealing Camuccini's career as a painter. The first can be seen as a kind of compendium of his art, where the setting generally prevails over the urban and architectural structures which are superimposed on the forms and the overriding spectacle of nature, thus explaining why his urban views are, as far as we know, something of a rarity: in a pleasing harmony of composition and palette, the view (pl. 1) rises to Monte Mario with the Villa Mellini, the historic rows of cypress trees, the tiny umbrella pine immortalised in William Wordsworth's sonnet and mentioned by Henry James, and the dome of the church of the Madonna del Rosario (in the convent adjacent to which Franz Lizst stayed on many occasions), before finally dropping down to the foreground where the unfinished Tiber in the already dimming evening light hints at that modicum of mystery that was one of the salient features of Rome and its surroundings.

The lakeland around Albano, discussed above, played a key role in Camuccini's art. The highly atmospheric spots adorning and surrounding the Lago di Albano, the Galleria di Sopra leading from Castel Gandolfo to the Capuchin Friar's convent and the pathway joining the convent to the abbey of Palazzolo on the opposite shore – a pathway transformed into a roadway by Fra Giorgio Marziali from Ponzano in compliance with an order from Pope Alexander VII Chigi – form the core of his painting and his artistic world with his highlights, his unique approach and his highly original palette, without forgetting that some of his close-up depictions of rocks and vegetation, such as those in plates 8 and 10 at the very least, directly echo similar themes painted in oil on paper by Valenciennes and now in the Musée du Louvre. The trees and the plant life, Falconieri's "boughs" and another crucial component of Giovanni Battista's art, tend to be depicted along the Galleria di Sopra in Castel Gandolfo where, walking one day with his friend Annenkov while taking a break from the final drafting at 126, Via Felice of his masterpiece *Dead Souls*, Nikolai Vasilievich Gogol, by taste and sensitivity a painter in spirit, was unable to contain his enthusiasm: «If I were a painter, I would invent an extraordinary way to paint landscapes. What trees and what views are painted in this day and age! All is clear, well defined, analysed by the master so that the spectator has no choice but to follow him, spelling out what the master has







per dipingere i paesaggi. Che alberi e che vedute si disegnano oggimai! Tutto vi è chiaro, ben definito, analizzato dal maestro, sicché lo spettatore non può far altro che seguirlo, compitando quanto questi vi ha letto. Io invece confonderei albero con albero, farei un groviglio di rami, getterei sprazzi di luce dove nessuno se l'aspetta: ecco quali paesaggi si dovrebbero dipingere»<sup>16</sup>. Quanto si diceva sopra naturalmente non esclude la presenza di edifici come nelle tavole 4, 12, 14, 26. E che tuttavia, anche nei casi più preponderanti, hanno un ruolo non primario nell'economia della composizione. Tra le altre, la tavola 4, dove Giovanni Battista sceglie di trascurare, come da consolidata tradizione, il poderoso vano lapideo di ingresso dell'emissario del lago di Albano preferendone invece lo sbocco in località Le Mole; tema che già Carlo Labruzzi aveva ripreso nell'autunno del 1789 su intuitiva richiesta di sir Richard Colt Hoare suo *patron* e compagno di viaggio da Roma a Napoli lungo la via Appia<sup>17</sup>. Certo con le naturali eccezioni quale la Porta Napoletana ad Ariccia (tav. 14) dove la solida mole di Palazzo Chigi sembra come lievitare su un rincorrersi di fonti di luce e di cromie con l'improvvisa centralità di quella femminile figurina elemento non primario in Camuccini.

L'opera pittorica di Giovanni Battista palesa una cultura di singolare originalità e dai molteplici livelli maturati nel contesto familiare e in quello artistico romano dall'ultimo quarto del secolo XVIII fino alla citata "generazione del 14" di d'Azeglio. La sua è dunque una cultura pittorica internazionale, un amalgama rilucente di richiami, stimoli e suggestioni che trascendono la tradizione e guardano al futuro. Questo, a sua volta, postula un approccio critico complesso per le molte istanze da selezionare ma che pure offrono, nei limiti di questa ricerca, occasione di avanzare qualche sostenibile ipotesi di lavoro. E allora, allontanandosi da Bassi e dai nomi più ricorrenti, non sarà forse inopportuno andare al Museo di Stato Russo di San Pietroburgo e agli illuminanti dipinti di soggetto italiano e laziale di Sil'vestr Scedrin, Petr Basin o Michail Lebedev che avevano ricalcato e dipinto proprio i percorsi albanesi di Camuccini. E, ancora, ma non meno interessante, e nella sede ben più prossima del nostro Istituto Centrale per la Grafica, dedicare un pensoso ripasso alla mole di disegni, studi e acquerelli *d'après nature* del talentuoso pittore di Chantilly, ma con casa ad Albano, Nicholas-Didier Boguet, vero e proprio repertorio tematico-topografico di quel segmento di mondo che fu palestra a Giovanni Battista. Nel maturato convincimento che

read. I, on the other hand, would confuse tree with tree, I would make a tangle of branches, I would cast shards of light where no one expects them: that is the kind of landscape that should be painted»<sup>16</sup>. All the above, of course, does not exclude the presence of buildings, as in plates 4, 12, 14 and 26, yet even where such buildings are massively present, they never play a primary role in the overall composition. Plate 4 is one of those in which Giovanni Battista chooses, in keeping with a consolidated tradition, to overlook the large stone construction where the emissary enters the Lago di Albano, preferring the outlet at Le Mole instead, a theme that Carlo Labruzzi had already addressed in the autumn of 1789 in compliance with an intuitive request from Sir Richard Colt Hoare, his patron and travelling companion from Rome to Naples along the Via Appia<sup>17</sup>. There are of course certain natural exceptions such as the Porta Napoletana at Ariccia (pl. 14), where the solid mass of the Palazzo Chigi almost appears to hover on sources of light and colour chasing each other, with the sudden central role played by the small female figure that is not a primary element in Camuccini's art.

Giovanni Battista's painting displays a singular originality at many levels which developed in a family context and in Rome's artistic circles between the last quarter of the 18th century and d'Azeglio's "generation of '14". Thus his is an international painterly culture, an amalgam glistening with echoes, stimuli and atmospherics that transcend tradition and look to the future. This, in turn, demands a complex critical approach on account of the many aspects requiring investigation, yet which offer us the opportunity to put forward a number of sustainable working hypotheses within the scope of this study. So, marking our distance from Bassi and other more usual names, it may not be inopportune to look to the State Russian Museum in St. Petersburg and the enlightening paintings on an Italian theme by Sil'vestr Scedrin, Petr Basin and Michail Lebedev, who trod the same path and painted the same Albano scenes as Camuccini; or, equally as interesting and in the far closer Istituto Centrale per la Grafica in Rome, to take a thoughtful look at the mass of drawings, studies and watercolours *d'après nature* by Nicholas-Didier Boguet, a talented painter who hailed from Chantilly but owned a home in Albano, producing a fully-fledged thematic-cum-topographical repertoire of that segment of the world that was Giovanni Battista's training ground. This, in the firm belief

ogni elemento artistico e biografico converga a vedere in lui un raffinato e sensibile *flaneur* della pittura alla quale si volge sul richiamo dell'anima e di una singolare sensibilità per la natura, sia un masso preponderante, un albero marcescente o dalla intensa frondosità, un solingo scorcio di specchio lacustre, un semplice sentiero tra gli alberi. Svezzato all'arte nel solco dell'accademismo e in una famiglia di maestri, antiquari, dipintori, e intenditori seppe scegliere una via propria alla pittura, un percorso insolito non soltanto in ambito familiare quanto in quello artistico romano o, meglio, internazionale. Dopo un secolare oblio, all'ombra pur lontana della gloria del padre, la rivelazione, al modo di preziosi reperti d'epoca che rivedano d'un tratto la luce in un succedersi di avvisaglie, intuizioni, presagi, culminati nell'estate del 1999 nella presenza di tre sue opere nella mostra-“madre” della illuminante Gere Collection alla londinese National Gallery<sup>18</sup>, fattasi itinerante tra il 2000 e il 2004 in sei sedi di oltre Manica e oltre Atlantico e poi seguita da quella monografica di Moatti.

Ed ecco che questa intensa raccolta di nuovi inediti dipinti di Giovanni Battista Camuccini giunge, nella circostanza del bicentenario, a rinnovare la testimonianza della primaria originalità delle sue scelte artistiche che, muovendo anche da quanto sostenuto da Stefano Tumidei in occasione della storica mostra di Parigi-Mantova dell'autunno 2001, curata da par suo da Anna Ottani Cavina<sup>19</sup>, contribuiscono a farne, insieme a quella di Giambattista Bassi, una rara ed originalissima mano italiana di statura cosmopolita in grado di competere alla pari con i protagonisti della grande stagione della nuova pittura di veduta. Nel frattempo si profilava la figura di Corot.

*Pier Andrea De Rosa*

that every artistic or biographical element converges to portray him as a sophisticated and sensitive *flaneur* of painting, a field to which he turned by listening to his heart and to his singular sensitivity towards nature, be it a looming boulder, a rotting or, on the contrary, an intensely leafy tree, a lonely glimpse of the lake, or a simple path among the trees. Raised to art in the furrow of academicism and in a family of masters, antiquarians, painters and connoisseurs, Giovanni Battista succeeded in choosing his own path to painting, an unusual path not only in terms of his family upbringing but also in the context of art in Rome, or rather of art on an international level. After being overlooked for more than a century, in the distant shadow of his father's glory, there came the revelation, like those precious period finds that suddenly see the light of day again in a succession of first signs, intuitions and predictions, culminating in the summer of 1999 in the presence of three of Giovanni Battista's works in the “mother” exhibition of the enlightening Gere Collection at the National Gallery<sup>18</sup> in London, which then travelled from 2000 to 2004 to six other venues across the Channel and across the Atlantic and which was followed by Moatti's monographic exhibition.

So here we have this intense collection of new, hitherto unknown paintings by Giovanni Battista Camuccini coming on his bicentenary to renew the primary originality of his artistic choices which, based also on what Stefano Tumidei argued at the historic exhibition in Paris and Mantua in the autumn of 2001 so brilliantly curated by Anna Ottani Cavina<sup>19</sup>, help to make him, along with Giambattista Bassi, a rare and highly original Italian artist of cosmopolitan stature capable of vying on an equal footing with the leading players in the great season of new *vedutista* painting. In the meantime, the figure of Corot was looming.

*Pier Andrea De Rosa*



- <sup>1</sup> Pietrangeli 1975, p. 147.
- <sup>2</sup> Moroni 1848, vol. C. p. 273.
- <sup>3</sup> Ottani Cavina (a cura di) 2003, p. 109.
- <sup>4</sup> Costa 1983, p. 36
- <sup>5</sup> Goethe 1959, p. 449.
- <sup>6</sup> Frazer 1992.
- <sup>7</sup> Raggi 1879, pp. 191-192.
- <sup>8</sup> Lettera di Giambattista Bassi a G.B. Camuccini, 9 agosto 1846.
- <sup>9</sup> d'Azeglio 1883, p. 236.
- <sup>10</sup> Verdone 1979, p. 599.
- <sup>11</sup> Costa, op. cit., p. 36
- <sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 126-127.
- <sup>13</sup> Falconieri 1875, p. 295.
- <sup>14</sup> Visconti 1845, p. 46-47.
- <sup>15</sup> Antonacci Lapicciarella (a cura di) 2017, tav. 8, p. 19.
- <sup>16</sup> Cazzola 1966, pp. XL-XLI.
- <sup>17</sup> De Rosa - Jatta 2013, pp.283-284.
- <sup>18</sup> *A Brush with Nature* 2003.
- <sup>19</sup> Ottani Cavina 2001, p. 268.

- <sup>1</sup> Pietrangeli 1975, p. 147.
- <sup>2</sup> Moroni 1848, vol. C. p. 273.
- <sup>3</sup> Ottani Cavina (a cura di) 2003, p. 109.
- <sup>4</sup> Costa 1983, p. 36.
- <sup>5</sup> Goethe 1959, p. 449.
- <sup>6</sup> Frazer 1992.
- <sup>7</sup> Raggi 1879, pp. 191-192.
- <sup>8</sup> Giambattista Bassi's letter to G.B. Camuccini, 9 August 1846.
- <sup>9</sup> d'Azeglio 1883, p. 236.
- <sup>10</sup> Verdone 1979, p. 599.
- <sup>11</sup> Costa, op. cit., p. 36.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 126-127.
- <sup>13</sup> Falconieri 1875, p. 295.
- <sup>14</sup> Visconti 1845, p. 46-47.
- <sup>15</sup> Antonacci Lapicciarella (a cura di) 2017, tav. 8, p. 19.
- <sup>16</sup> Cazzola 1966, pp. XL-XLI.
- <sup>17</sup> De Rosa- Jatta 2013, pp.283-284.
- <sup>18</sup> *A Brush with Nature* 2003.
- <sup>19</sup> Ottani Cavina 2001, p. 268.



*Gio. Batt. Cassinini*



A detailed oil painting of a forest scene. The central focus is a tall, slender tree trunk with light-colored, textured bark. To its right, a large, dark, gnarled tree trunk leans over, its branches reaching across the upper part of the frame. The background is filled with dense, dark green foliage, with some lighter patches of sky visible through the canopy. In the foreground, a path of light-colored earth or sand leads from the bottom left towards the center, where it meets a stream of dark water. The brushwork is visible, particularly in the texture of the tree bark and the foliage.

TAVOLE

25. Jüngler  
1850.





1  
*Veduta di Monte Mario dal Tevere*  
olio su tela | oil on canvas  
cm 35 x 47



2  
*Il Giardino del Lago a Villa Borghese*  
olio su carta | *oil on paper*  
cm 31 x 42



3  
*Il cosiddetto Bosco Sacro nella valle della Caffarella*  
olio su carta | *oil on paper*  
cm 17 x 41





4  
*Sbocco dell'emissario del lago di Albano alle Mole di Castel Gandolfo*  
olio su carta | *oil on paper*  
cm 24 x 31









5

*San Paolo in Albano dal convento dei Cappuccini*

olio su tela | oil on canvas

cm 34,2 x 46,7





6  
*Tetti nel circondario di Albano*  
olio su carta | *oil on paper*  
cm 12,5 x 22



7  
*Scorcio del lago di Albano verso Palazzolo*  
olio su tela | *oil on canvas*  
cm 49,5 x 60









8

*Scorcio del lago di Albano dalla via di Palazzolo*  
olio su tela | oil on canvas  
cm 51 x 69





9

*Notturmo sul lago di Albano dalla chiesa dei Riformati*  
olio su tela | oil on canvas  
cm 34 x 46,7



10

*Verso Ariccia dal convento dei Cappuccini di Albano*

olio su tela | *oil on canvas*

cm 34,2 x 46,5









11

*Verso Ariccia*

olio su tela | *oil on canvas*

iscritto in basso a sinistra *Albano 22.7 ... 1840*

cm 51,5 x 68





12

*Paesaggio con sentiero in primo piano*  
olio su tela | oil on canvas  
cm 34,5 x 46,7



13

*Sentiero con case e tre figure*  
olio su tela | *oil on canvas*  
cm 98 x 135









14

*Ariccia. La Porta Napoletana con Palazzo Chigi*  
olio su tela | oil on canvas  
cm 34,5 x 47





15  
*Sentiero nel bosco*  
olio su carta | *oil on paper*  
cm 38 x 29,2





16

*Scorcio di bosco con sentiero*  
olio su carta | *oil on paper*  
datato in basso a sinistra 25. Luglio 1850.  
cm 37 x 26,5





17  
*Donna al fontanile*  
olio su tela | *oil on canvas*  
cm 34 x 46,3





18

*Case rurali in una valletta*  
olio su tela | oil on canvas  
cm 34,5 x 46,5









19

*Scalinata nel bosco*

olio su carta | *oil on paper*

cm 22,6 x 37





20

*Paesaggio montano con ruderi e ponte*  
olio su tela | *oil on canvas*  
cm 62 x 73,7





21

*Bosco a Colle Calvio in Sabina*  
olio su carta | *oil on paper*  
cm 31 x 29









22

*Paesaggio con tre alberi*  
olio su carta | *oil on paper*  
cm 36,7 x 27





23

*Studio di albero*  
sul retro *Paesaggio con corso d'acqua*  
olio su carta | *oil on paper*  
cm 21,7 x 30,5



24

*Rocchette in Sabina. Santa Maria dei Monti*  
olio su cartone | oil on cardboard  
cm 27,5 x 31,5





25

*Studio di albero*

olio su carta | *oil on paper*

cm 26,5 x 22





26

*Il Sepolcro dei Plauzi sulla via di Tivoli*

olio su tela | *oil on canvas*

cm 62,3 x 84





27  
*Veduta di Napoli da ponente*  
olio su carta | *oil on paper*  
cm 31 x 44

## DISEGNI



28

*Paesaggio con alberi in primo piano*  
matita su carta | pencil on paper  
mm 211 x 272





29

*Villaggio con alberi in primo piano*  
matita su carta | pencil on paper  
mm 385 x 555



30

*Studio di paesaggio*  
matita su carta | pencil on paper  
mm 380 x 545



31  
*Studio di rocce*  
matita su carta azzurra | *pencil on blue paper*  
mm 306 x 200



32  
*Studio di alberi*  
matita su carta | *pencil on paper*  
datato in basso a sinistra 22. Aprile. 1848  
mm 435 x 290





33

*Studio di alberi*

matita su carta azzurra | pencil on blue paper

mm 365 x 277

## Biografia di Giovanni Battista Camuccini

«Per vero può dirsi che il sentimento artistico rifuliva nel sangue della famiglia Camuccini»<sup>1</sup>. Sono queste le parole dell'architetto siciliano Carlo Falconieri al ricordo di quanto visto nel Palazzo Camuccini di Cantalupo in Sabina, dove il barone Giovanni Battista (1819-1904) aveva riunito tutti i beni di famiglia e creato un museo dedicato alla memoria del padre Vincenzo (1771-1844). Quest'ultimo, protagonista della stagione neoclassica, fu uno dei maggiori pittori di storia sulla scena romana tra Sette e Ottocento, nonché personaggio di spicco nell'ambito dell'amministrazione delle Belle Arti nello Stato Pontificio. Il fratello maggiore Pietro (1760-1833), formatosi anch'egli come pittore nell'ambito della tradizione romana, si mosse nel mondo dell'arte dedicandosi alle attività di mercante, restauratore e collezionista.

Giovanni Battista, nato a Roma il 25 aprile 1819 dal matrimonio di Vincenzo con Maddalena Devoti, crebbe dunque in un ambiente artistico privilegiato: fin da bambino, Titta (così era detto in famiglia) sviluppò familiarità con la pittura tramite l'osservazione diretta del lavoro del padre, ma anche la visione costante delle opere di antichi autori che lo zio commerciava e collezionava. Pietro Ercole Visconti, biografo di Vincenzo, racconta che quest'ultimo lo «istruì ancora nella pittura, per la quale e per quella del paese segnatamente, mostrò sin dal principio genio non comune. Lo volle però ornato ancora delle classiche lettere, nelle quali, come in ogni gentil costume, si dimostra conoscentissimo»<sup>2</sup>. Giovanni Battista ricevette dunque un'educazione di tipo tradizionale e, fin da piccolissimo, fu stimolato dal padre alla conoscenza dell'arte e da lui apprese i fondamenti della pittura. Non aveva più di cinque anni quando Vincenzo gli regalò uno schizzo di sua mano rappresentante *Curio Dentato rifiuta i doni dei Sanniti* (fig. 1), soggetto tratto dalla storia antica e tradotto in pittura entro il 1824. Sul disegno compare la scritta a penna: «Un bel regalone a Tittarello perché ha [fatto] detto il segno della Croce in Francese». Giovanni Battista seguì le orme del padre ma non si dedicò al genere storico bensì, come riferito da Vincenzo in una lettera all'amico Bertel Thorvaldsen, manifestò «il genio per la pittura dei paesaggi [...] mostrando nei lavori di questo genere uno straordinario talento»<sup>3</sup>. L'inclinazione del giovane

## Biography of Giovanni Battista Camuccini

«It may verily be said that a feeling for art flowed in the veins of the Camuccini family»<sup>1</sup>. It is with those words that the Sicilian architect Carlo Falconieri recalls what he saw in Palazzo Camuccini in Cantalupo in Sabina, where Baron Giovanni Battista Camuccini (1819–1904) gathered together all of his family's property and established a museum in memory of his father Vincenzo (1771–1844). Vincenzo, a leading player in the Neoclassical era, was not only one of the greatest Roman painters to bestride the 18th and 19th centuries, he also played an important role in the Fine Arts administration in the Papal States. His elder brother, Pietro (1760–1833), who also trained as a painter in the Roman tradition, moved in the art world and was a restorer, collector and dealer in his own right.

Giovanni Battista, who was born to Vincenzo and his wife Maddalena Devoti in Rome on 25 April 1819, was raised in a privileged artistic milieu. Titta (as he was known in the family) became familiar with painting from an early age through first-hand observation of his father at work and through constantly being confronted with the Old Masters that his uncle collected and dealt in. Pietro Ercole Visconti, who was Vincenzo's biographer, tells us that the latter «instructed him in painting, for which – and for landscapes in particular – he showed an uncommon talent from the outset. Yet he also wanted him to learn Classical letters, in which he proved to be extremely well versed, as indeed he was in every other gentlemanly pursuit»<sup>2</sup>. Thus, Giovanni Battista received a traditional education and was encouraged by his father from a very early age to acquaint himself with art and to learn the fundamentals of painting. He was no more than five when Vincenzo gave him a sketch that he had drawn depicting *M. Curius Dentatus Rejecting the Samnites' Gifts* (fig. 1), a subject from Roman history which he had translated into painting by 1824. The drawing bears the following inscription, in pen: «A fine gift for Tittarello because he [made] said the Sign of the Cross in French». Giovanni Battista followed in his father's footsteps but he wasn't attracted by the historical genre, as Vincenzo informs us in a letter addressed to his friend Bertel Thorvaldsen, displaying instead «a genius for landscape painting [...], showing outstanding talent in this genre»<sup>3</sup>. Young Camuccini's inclination for



Camuccini per il paesaggio dovette svilupparsi al seguito di Giambattista Bassi (1784-1852), il cui rapporto è attestato dalle fonti dell'epoca e dai documenti di famiglia<sup>4</sup>. Formatosi presso l'Accademia di Belle Arti bolognese come allievo del paesista Vincenzo Martinelli e trasferitosi poi a Roma, Bassi rinnovò la tradizione del paesaggio classico seicentesco divenendo uno dei massimi interpreti di una pittura ispirata al vero della natura<sup>5</sup>. Sotto diretta influenza dell'artista romagnolo, Camuccini iniziò a copiare i grandi maestri del paesaggio e si avvicinò alla pittura *en plein air*, accostandosi alla cerchia di pittori influenzati dai precetti di Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), come Gilles-François Closson (1796-1842), Achille-Etna Michallon (1796-1822) e George Augustus Wallis (1770-1847). Giovanni Battista ritrasse molti dei luoghi frequentati abitualmente, vedute della campagna romana e delle zone intorno al lago di Albano, dove l'artista si recava in villeggiatura con la propria famiglia almeno fino ai primi anni Cinquanta; qui dipingeva anche in compagnia del suo maestro, che le fonti ricordano spesso intento a lavorare in questi stessi luoghi insieme ai suoi allievi. Come molti altri pittori dediti alla tecnica dell'*en plein air*, Giovanni Battista rimase affascinato dagli effetti luministici dei paesaggi lacustri e dalle calde vedute tipiche della campagna laziale e, in stretta adesione ai precetti di Valenciennes, si dedicò anche allo studio di particolari naturalistici come singoli alberi e piante, di cui rimangono oggi significative testimonianze.

L'attività di paesaggista proseguì, sia pure prevalentemente per diletto, fino ai primi anni Cinquanta, quando Giovanni Battista decise di abbandonarla per dedicarsi esclusivamente alla cura degli affari domestici. Alla base di questa decisione vi fu la scomparsa, nel giro di pochi anni, di alcune figure centrali nella sua vita: il padre Vincenzo, morto nel 1844 in seguito alle complicanze di un colpo apoplettico, dal quale ereditò il titolo di barone e un cospicuo patrimonio comprendente anche i beni lasciati da Pietro che non ebbe figli<sup>6</sup>. Tra il 1851 e il 1852 gli vennero meno anche la moglie Candida Mazzetti, appena ventenne e con un figlio piccolo, e il maestro Bassi, la cui scomparsa deve avere contribuito al definitivo abbandono della tavolozza per un impegno esclusivo nella gestione della famiglia e dei suoi affari, divenuta più gravosa. Questa decisione appare in stretta assonanza con quanto già fatto da Pietro molti anni prima, quando, rimasto orfano di padre insieme a Vincenzo e alla sorella Lucia, decise di abbandonare la carriera pittorica per

landscape painting developed further under Giambattista Bassi (1784–1852), their relationship borne out both by sources of the period and documents in the family archives<sup>4</sup>. After training under landscape painter Vincenzo Martinelli at the Accademia di Belle Arti in Bologna, Bassi moved to Rome, where he renewed the tradition of 17<sup>th</sup> century classical landscapes to become one of the foremost painters inspired by the reality of nature<sup>5</sup>. Under the direct influence of Bassi, Camuccini began to copy the great landscape masters and embraced *en plein air* painting, joining the circle of artists inspired by the precepts of Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819) such as Gilles-François Closson (1796–1842), Achille-Etna Michallon (1796–1822) and George Augustus Wallis (1770–1847). Giovanni Battista depicted many of the customary sites, including views of the Roman Campagna and of the area around Lake Albano where he holidayed with his family from at the least the early 1850s. He also painted in the company of his master, whom sources often describe as working with his students in these very places. Like many other painters following the *en plein air* technique, Giovanni Battista was attracted by the effect of light on lakeland and by the warm views typical of the Latium countryside and - in keeping with Valenciennes' precepts - he also devoted his energy to the study of natural details such as individual trees and plants. Many important examples of his work in this field have survived the passage of time.

Giovanni Battista continued to paint landscapes, albeit chiefly for his own amusement, until the early 1850s when he decided to devote his energies solely to his domestic affairs, a decision triggered by the death of several key figures in his life in the space of only a few years. His father Vincenzo died in 1844 due to complications ensuing from an apopleptic fit, leaving Giovanni Battista his baronial title and a considerable fortune, which included property left by his uncle Pietro who had died childless<sup>6</sup>. This was followed between 1851 and 1852 by the death of his wife Candida Mazzetti who passed away at the age of only twenty, leaving him with a small child, and of his master Giambattista Bassi whose demise must have contributed to his decision to set aside his painter's palette for good in order to devote himself exclusively to the increasingly burdensome management of his family and business interests. In this decision he appears to have followed very closely in the footsteps of his uncle Pietro who, when he, Vincenzo and their

dedicarsi agli affari domestici, riponendo nel talentuoso fratello minore l'ambizione di una carriera artistica di successo che avrebbe garantito l'ascesa sociale della famiglia.

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

Nel 1854, in seguito alla scomparsa di Bianca Emilia Allier, seconda moglie di Vincenzo, Giovanni Battista ereditò un grande feudo presso Torri in Sabina (Rieti), zona in cui di lì



Fig. 1. Vincenzo Camuccini, Studio per il dipinto *Curio Dentato rifiuta i doni dei Sanniti*, ante 1824, Roma, collezione privata

sister Lucia had lost their father many years before, decided to stop painting in order to devote his energies to his domestic affairs, leaving his talented younger brother to pursue the successful artistic career that was to propel the family up the social ladder.

Giovanni Battista was only twenty-five when he came into possession of the substantial artistic inheritance on which he himself had trained and from which he had learnt to love art, in other words the prestigious picture gallery put together by Pietro and managed by his brother after his death and the mass of drawings and paintings – chiefly preliminary drafts – left to him by Vincenzo. He managed his inheritance in accordance with the wishes formulated by his uncle and father during their lifetimes. His uncle Pietro had encouraged him to sell the art collection and to invest the profits in the property market in order to ensure that his family might enjoy a regular income. Giovanni Battista followed his uncle's advice where the collection was concerned, yet he was never to sell the considerable corpus of material inherited from Vincenzo, almost as though he wished to respect the strong attachment that the painter had always shown for it and to keep it in the family.

Following the death of Vincenzo's second wife Bianca Emilia Allier in 1854, Giovanni Battista inherited a large estate in Torri in Sabina in the province of Rieti, where he was soon to add to his property. Emilia - who was born in Avignon - was especially fond of the area where she was to spend the last years of her life, and she was also very attached to her stepson<sup>7</sup>. A year of great change in both the financial and personal spheres awaited Camuccini following his stepmother's death. In the space of only a few months, between April and August 1855, he sold part of his uncle's collection of paintings to Lord Algernon Percy, 4th Duke of Northumberland and married his second wife, Anna Massani, who was to give him three children<sup>8</sup>. Negotiations over the sale of the paintings, which involved a number of artfully contrived stratagems for obtaining an export licence from the Papal States, ended with the sale of seventy-four pictures for 80.000 *scudi*<sup>9</sup>. Camuccini invested this considerable sum in restoring Palazzo Cesi in via della Maschera d'Oro in Rome, which his father had purchased some years earlier, and in acquiring an estate in Cantalupo in Sabina, not far from Torri, in 1862. He moved a large part of



a poco avrebbe espanso i suoi possedimenti. Emilia, d'origine avignonese, era particolarmente affezionata a quei luoghi, dove trascorse gli ultimi anni della sua vita, e fu legata al figliastro da un rapporto di grandissimo affetto<sup>7</sup>. Dopo la morte della matrigna, Camuccini attraversò un anno di svolta sia sul piano economico-amministrativo che su quello affettivo: nel giro di pochi mesi, da aprile ad agosto 1855, vendette parte della quadreria dello zio a Lord Algernon Percy, VI Duca di Northumberland, e passò a seconde nozze con Anna Massani, dalla quale ebbe tre figli<sup>8</sup>. Le trattative per la vendita dei dipinti non furono prive di macchinosi stratagemmi mirati al difficile ottenimento della licenza di esportazione da parte dello Stato Pontificio e si conclusero con la vendita di settantaquattro opere al prezzo di ottantamila scudi<sup>9</sup>. Il cospicuo ricavato fu investito da Camuccini nel restauro di Palazzo Cesi in via della Maschera d'Oro a Roma, comprato a suo tempo dal padre, e nell'acquisto del feudo di Cantalupo in Sabina (1862), a poca distanza da Torri. Qui trasferì gran parte dei beni artistici della famiglia, compresi i paesaggi a olio, su carta o su tela, che aveva realizzato negli anni della giovinezza, frutto di quel talento precocemente messo da parte e mai più ripreso fino alla morte avvenuta a Roma all'età di ottantacinque anni.

Nel corso della propria vita, Giovanni Battista Camuccini si distinse come rispettabile membro della società capitolina, fu capitano della Guardia Civica e Consigliere Provinciale di Roma<sup>10</sup>. Dalle testimonianze coeve e dalla corrispondenza privata si ricava l'immagine di un personaggio stimato e lodato per la grande generosità, soprattutto a Cantalupo, dove era considerato un benefattore<sup>11</sup>. Inoltre, fu uomo di grande erudizione e coltivò la passione per l'antiquaria e la numismatica. Il suo nome compare più volte nell'elenco dei membri della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti, fondata nel 1829, dove viene definito sia «cultore», sia «artista»; quest'ultima qualifica è forse indicativa di una sua partecipazione alle esposizioni annuali organizzate dalla Società, di cui il padre era stato uno dei promotori<sup>12</sup>. Tra le immagini note di Giovanni Battista, quella forse più rappresentativa è il dipinto eseguito dal padre Vincenzo che lo ritrae, ancora bambino, in uno dei migliori esempi della ritrattistica camucciniana di indirizzo privato<sup>13</sup>.

Monica D'Amicis

his family's art collection there, including the landscapes in oil on paper and on canvas that he had painted in his youth, a product of that talent too soon set aside and never again revived before his death in Rome at the age of eighty-five.

In the course of his lifetime, Giovanni Battista Camuccini made a name for himself as a respectable member of Roman society and held the offices of Captain of the Civic Guard and Provincial Councillor for Rome<sup>10</sup>. Testimonials of the time and private correspondence both tell us that he was much esteemed and praised for his immense generosity, particularly in Cantalupo where he was regarded as a benefactor<sup>11</sup>. He was also a man of great learning and cultivated a passion for antiquities and numismatics. His name figures on more than one occasion on the list of members of the *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti*, founded in 1829, where he is described as both an “amatore” and an “cultore” in his own right, the latter description probably referring to his participation in the annual exhibitions organised by the *Società* and of which his father had been one of the promoters<sup>12</sup>. Perhaps the most representative of all the known portraits depicting Giovanni Battista is a picture painted by his father Vincenzo while he was still a child, one of the best examples of a Camuccini portrait for private use<sup>13</sup>.

Monica D'Amicis



<sup>1</sup> Falconieri 1875, p. 295.

<sup>2</sup> Visconti 1845, pp. 46-47.

<sup>3</sup> *Lettera di Vincenzo Camuccini a Bertel Thorvaldsen*, Roma 30 settembre 1839, Copenhagen, Thorvaldsens Museum Arkivet, m23 1839, n. 18. Sull'attività pittorica di Giovanni Battista si contano finora pochissimi contributi: oltre al catalogo della Gere Collection in cui compaiono tre sue opere (*A Brush with Nature* 1999, catt. 9-11) e al catalogo della mostra monografica nella galleria Emmanuel Moatti a New York (*Giovanni Battista Camuccini* 2000), si veda Verdone 1979, pp. 588-604; Id. 2007, pp. 737-740; De Rosa 2017, pp. 169-174.

<sup>4</sup> In base ad alcune notizie biografiche raccolte da uno degli attuali discendenti, anche sulla scorta di documenti, è noto che Bassi fu maestro di Camuccini; questo dato è confermato anche nel profilo di quest'ultimo redatto in *Biografie dei consiglieri comunali di Roma dal settembre 1870*, Roma 1873.

<sup>5</sup> Su Bassi si veda il pionieristico contributo di Venturi 1951, pp. 124-126; Refice Taschetta 1970, pp. 131-132; Nicosia, Ottani Cavina 1985; Tabanelli 1993, pp. 13-14; Magistri 2000, pp. 134-143.

<sup>6</sup> Il titolo di barone era stato conferito a Vincenzo da papa Pio VIII nel 1830.

<sup>7</sup> Ciofi 2001, pp. 187-189. Lo stretto legame tra i due è ampiamente testimoniato dalla corrispondenza privata conservata presso gli eredi.

<sup>8</sup> Anna era figlia di Filippo Massani, presidente del Monte di Pietà (1859-1866), istituzione in cui Giovanni Battista aveva dei crediti. I figli di Giovanni Battista (sei in tutto ma tre morti in tenera età) furono Candido, Emilio e Guido, oltre a Vincenzo, figlio di primo letto.

<sup>9</sup> I dipinti ceduti, i migliori della collezione, furono trasferiti ad Alnwick Castle; parte di essi è ancora in loco mentre altri, venduti nel corso del tempo, sono oggi in collezioni museali o private.

<sup>10</sup> Il ruolo di capitano della Guardia Civica di Roma è attestato da una convocazione a prestare servizio diretta ad un sottoposto, firmata da Camuccini (29 marzo 1841?, Archivio Eredi Camuccini di Roma), mentre per quello di Consigliere Provinciale, svolto negli anni Settanta, si veda *Biografie dei consiglieri*, op. cit.

<sup>11</sup> Per la corrispondenza si veda Ceccopieri 1990, pp. 149-159. Si segnalano inoltre un documento intitolato *A Sua Eccellenza il Sig. Barone Gio. Battista Camuccini, Attestato di affettuosa devozione del popolo di Cantalupo in Sabina* (Rieti 1881) e due sonetti a lui dedicati da Luigi Bolli (tutti conservati nell'Archivio Eredi Camuccini di Roma).

<sup>12</sup> De Rosa, op. cit., p. 169.

<sup>13</sup> Il dipinto, già a Cantalupo, è stato rubato negli anni Ottanta del Novecento e mai più ritrovato.

<sup>1</sup> Falconieri 1875, p. 295.

<sup>2</sup> Visconti 1845, pp. 46-47.

<sup>3</sup> *Letter from Vincenzo Camuccini to Bertel Thorvaldsen*, Rome 30 September 1839, Copenhagen, Thorvaldsens Museum Arkivet, m23 1839, n. 18. Very little has been written to date on Giovanni Battista's activity as a painter. In addition to the Gere Collection catalogue containing three of his works (*A Brush with Nature* 1999, cats. 9-11) and the catalogue of a monographic exhibition held at the Emmanuel Moatti Gallery in New York (*Giovanni Battista Camuccini* 2000), see Verdone 1979, pp. 588-604; Id. 2007, pp. 737-740; De Rosa 2017, pp. 169-174.

<sup>4</sup> On the basis of biographical information supplied by one of his current descendants and on the basis of documentary evidence, Bassi is known to have been Camuccini's master, a fact also confirmed in the entry for Camuccini in *Biografie dei consiglieri comunali di Roma dal settembre 1870*, Rome 1873.

<sup>5</sup> For Bassi see a pioneering essay by Venturi 1951, pp. 124-126; Refice Taschetta 1970, pp. 131-132; Nicosia, Ottani Cavina 1985; Tabanelli 1993, pp. 13-14; Magistri 2000, pp. 134-143.

<sup>6</sup> The title of Baron was conferred on Vincenzo by Pope Pius VIII in 1830.

<sup>7</sup> Ciofi 2001, pp. 187-189. The close bond between the two is widely supported by private correspondence still in the possession of their heirs.

<sup>8</sup> Anna was the daughter of Filippo Massani, President of the Monte di Pietà (1859-66) with which Giovanni Battista had credits. The Giovanni Battista's children (six in all, but three died young) were Candido, Emilio and Guido, in addition to Vincenzo from his previous marriage.

<sup>9</sup> The paintings sold, the best in the collection, were transferred to Alnwick Castle; some of them are still there, whereas others have been sold over the years and are now in museums and other private collections.

<sup>10</sup> The office of Captain of the Rome Civic Guard is documented in a summons to serve issued to a subordinate officer and signed by Camuccini (on 29 March 1841?, Eredi Camuccini Archive in Rome). For the office of Provincial Councillor, which he held in the 1870s, see *Biografie dei consiglieri*, op. cit.

<sup>11</sup> For the correspondence see Ceccopieri 1990, pp. 149-159. See also a document entitled *A Sua Eccellenza il Sig. Barone Gio. Battista Camuccini, Attestato di affettuosa devozione del popolo di Cantalupo in Sabina* (Rieti 1881) and two sonnets dedicated to him by Luigi Bolli (all in the Eredi Camuccini Archive in Rome).

<sup>12</sup> De Rosa, op. cit., p. 169.

<sup>13</sup> The painting, formerly in Cantalupo, was stolen in the 1980s and has never been found.





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

## BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- F. Antonacci, D. Lapicciarella (a cura di), *Johann Jakob Frey 1813-1865. Nove dipinti inediti/Nine unpublished paintings*, testo di P.A. De Rosa, Roma 2017.
- A Brush with Nature. The Gere Collection of Landscape Oil Sketches*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 23 giugno - 30 agosto 1999), a cura di C. Riopelle e X. Bray, London 1999.
- D. Borghese, *Gogol' a Roma*, Firenze 1957.
- La Campagna Romana da Hackert a Balla*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Corso, 22 novembre 2001 - 24 febbraio 2002), a cura di P.A. De Rosa e P.E. Trastulli, Roma 2001.
- Camuccini Finelli Bienaimé. Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, Galleria F. Antonacci, 15 maggio - 5 luglio 2003), a cura di F. Antonacci e G.C. de Feo, Roma 2003.
- P. Cazzola, *Due russi a Roma*, Torino 1966.
- I. Ceccopieri, *L'archivio Camuccini. Inventario*, Roma 1990.
- R. Ciofi, *Rocchette, una piccola Svizzera alle porte di Roma*, Foligno 2001.
- N. Costa, *Quel che vidi e quel che intesi. 17 tavole*, a cura di G. Guerrazzi Costa e M.F. Apolloni, Milano 1983.
- A. Crielesi, *Fra Giorgio Marziali da Ponzano, architetto e "direttore delle Fabriche Berniniane"* in *Strenna dei Romanisti*, Roma 2010.
- P.A. De Rosa, *Giovanni Battista Camuccini, pittore romano (1819-1903)*, in *Strenna dei Romanisti* 2017, n. 78.
- P.A. De Rosa, B. Jatta, *La Via Appia nei disegni di Carlo Labruzzi alla Biblioteca Apostolica Vaticana* con il contributo di L. Quilici, Città del Vaticano 2013 (Documenti e Riproduzioni 13), tav. 92.
- C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875.
- P. Galassi, *Corot in Italy*, New Haven and London 1991.
- Giovanni Battista Camuccini, 1819-1904. Oil Sketches of the Roman Countryside, 1840's*, catalogo della mostra (New York, Galleria Emmanuel Moatti, 6 dicembre 2000 - 26 gennaio 2001), New York 2000.
- J.W. Goethe, *Viaggio in Italia 1786-1788*, Firenze 1959.
- C. Hornsby, *Nicolas-Didier Boguet (1755-1839). Landscapes of suburban Rome/Disegni dei contorni di Roma*, Roma 2002.
- G. Magistri, *Giambattista Bassi Pittor di paese ai Colli Albani*, in *Castelli Romani* 2000, n. 40, pp. 134-143.
- G. Moroni, *Dizionario storico-ecclesiastico*, Venezia 1848.
- C. Nicosia, A. Ottani Cavina, *Giambattista Bassi (1784-1852); pittore di paesi*, Massa Lombarda 1985.
- A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Torino 1994.
- A. Ottani Cavina (a cura di), *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il Diario di Thomas Jones*, Milano 2003.
- I paesaggi di Nicolas-Didier Boguet e i luoghi tibulliani dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 13 maggio - 13 giugno 1984), a cura di G. Fusconi e G. Rizzardi, Roma 1984.
- Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 3 aprile - 9 luglio 2001 / Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 1 settembre - 16 dicembre 2001), a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2001.
- Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819*, catalogo della mostra (Spoleto, Palazzo Racani-Arroni, 27 giugno - 4 agosto 1996), a cura di B. Mantura e G. Lacambre, Napoli 1996.
- C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani cinque secoli di storia*, Roma 1985.
- O. Raggi, *I Colli Albani e Tuscolani*, Roma 1879.
- C. Refice Taschetta, *Bassi, Giambattista* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1970, vol. 7, pp. 131-132.
- D. Silvagni, *La Corte Pontificia e la Società Romana*, Roma 1971.
- M. Tabanelli, *Un bravo pittore romagnolo non abbastanza conosciuto. Gian Battista Bassi*, in *La piè* 1993, n. 62, 1, pp. 13-14.



- L. Venturi, *Giambattista Bassi*, in *Commentari* 1951, n. 2, pp. 124-126.
- L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Roma 2005.
- M. Verdone, *I Camuccini. Alcune notizie biografiche su tre pittori*, in *Strenna dei Romanisti* 1979, n. 40.
- M. Verdone, *Giovanni Battista Camuccini paesaggista* in *Strenna dei Romanisti*, 2007, n. 68.
- Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), a cura di G. Piantoni De Angelis, Roma 1978.
- P.E. Visconti, *Notizie intorno alla vita e alle opere del barone Vincenzo Camuccini pittore scritte dal cav. P.E. Visconti*, Roma 1845.

## Mostre e cataloghi pubblicati | *Exhibitions and catalogues published*

- 2003 *Camuccini Finelli Bienaimé Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2003 *I Lampadari di Cristallo. Ventinove disegni di una manifattura boema*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Roberto Valeriani
- 2004 *Thayaht e Ram dal Futurismo al Novecento*, a cura di Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella e Carla Cerutti
- 2005 *Ercole Drei dalla Secessione al Classicismo del Novecento*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2006 *Enrica Scalfari. Finestre su Roma*, fotografie, a cura di Francesca Antonacci e Enrica Scalfari, testo di Francesco Scoppola
- 2006 *Milton Gendel. Fotografie*, testi di Luigi Ficacci e Jonathan Doria Pamphilj
- 2007 *Galileo Chini (1873-1956). Un pittore italiano alla corte del Re del Siam*, a cura di Fabio Benzi e Francesca Antonacci
- 2007 *Un dipinto di Ippolito Caffi ed una raccolta di vedute di Roma*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Pier Andrea De Rosa
- 2008 *Afro, dagli anni della "Galleria della Cometa" al dopoguerra*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Giuseppe Appella
- 2008 *Attilio Selva. Sculture*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2009 *Libero Andreotti Antonio Maraini Romano Dazzi. Gli anni di Dedalo*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2010 *Anselmo Bucci. Roma Sentieri Sublimi*, a cura di Daniele Astrologo, Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella
- 2010 *Johann Wenzel (Venceslao) Peter (Karlsbad, 1745 - Roma, 1829). Sulle orme di Gioacchino Murat*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Francesco Leone
- 2012 *Collezionando I Master Drawings*, a cura di Damiano Lapicciarella e Francesca Antonacci
- 2012 *José de Madrazo a Roma: La Felicità Eterna del 1813*, testo di Francesco Leone
- 2013 *Collezionando II Master Drawings*, a cura di Damiano Lapicciarella e Francesca Antonacci
- 2014 *Vincenzo Camuccini (Roma 1771 - 1844). 12 Anatomical Drawings from Life*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Caterina Caputo
- 2016 *Bernini. Un inedito disegno per ponte Sant'Angelo*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Francesco Petrucci
- 2017 *Johann Jakob Frey 1813 - 1865. Nove inediti dipinti*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Pier Andrea De Rosa
- 2017 *Tre pannelli ritrovati di Giulio Aristide Sartorio. Dal Fregio per la Sala del Lazio, Esposizione Internazionale del Sempione, Milano, 1906*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Giovanna Caterina De Feo
- 2018 *Antonio Canova. L'autoritratto di Giorgione. Un dipinto ritrovato*, catalogo a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Fernando Mazzocca





Finito di stampare in Roma, gennaio 2020  
*Printed in Rome, January 2020*

Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art nasce dalla fusione di due storiche gallerie, con sede rispettivamente a Roma-Londra e a Firenze, che sono state tra i principali punti di riferimento sia del collezionismo italiano che internazionale fin dagli inizi del 1900.

La galleria, nel corso degli anni, è diventata un punto di riferimento per gli appassionati di dipinti del 'Grand Tour', disegni e sculture di artisti europei tra la fine del XVIII secolo e la metà del XIX e con uno sguardo attento agli artisti dei primi anni del XX secolo ed anche spazio espositivo per mostre che spesso sono di reale profilo museale.

Partecipa alle più prestigiose Mostre dell'Antiquariato quali TEFAF, Maastricht; TEFAF, New York; London Art Week; Salon du Dessin, Parigi; La Biennale Paris; Fine Art Paris; Highlights di Monaco; la Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Palazzo Corsini a Firenze e Flashback a Torino. Nel corso degli anni, molte opere della galleria sono entrate a far parte di importanti collezioni pubbliche quali la National Gallery of Art di Washington, il Getty Museum di Los Angeles, la National Gallery of Canada a Ottawa; la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze, il Polo Museale Fiorentino, il Museo di Capodimonte, il Museo di Praga, il Museo di Villa Mansi a Lucca, il Museo di Fontainebleau, l'Hamburger Kunsthalle di Amburgo, il Musée d'Orsay a Parigi, le Gallerie degli Uffizi a Firenze così come di numerose collezioni private.

*Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art is the result of a merger between two old-established antique galleries based in Rome – London and Florence respectively, both leading lights in the world of Italian and international collecting since the early 1900s.*

*The Galleria Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art has become a focal point over the years for enthusiasts and collectors of paintings of the "Grand Tour" and of drawings and sculptures by European artists from the late 18th to the mid-19th centuries, while also devoting particular attention to the work of early 20th century artists. It also has an area for hosting exhibitions that are frequently of museum quality.*

*The gallery shows at the most prestigious art and antiques fairs, including the TEFAF in Maastricht and New York; the London Art Week; the Salon du Dessin in Paris; the Biennale Paris; Fine Art Paris; Highlights in Munich; the Biennale Internazionale dell'Antiquariato at Palazzo Corsini in Florence and Flashback in Turin. Over the years, many of its works have entered important public collections, such as the National Gallery of Art in Washington, the Getty Museum in Los Angeles, the National Gallery of Canada in Ottawa; the Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti in Florence, the Polo Museale Fiorentino, the Museo di Capodimonte, the Prague Museum, the Museo di Villa Mansi in Lucca and the Museum of Fontainebleau, the Hamburger Kunsthalle in Hamburg, the Musée d'Orsay in Paris, the Uffizi Gallery and its circuit of museums in Florence as well being snapped up by numerous private collectors.*



ANTONACCI LAPICCIRELLA  
FINE ART

Via Margutta, 54 | 00187 Roma  
Tel. +39 0645433036

[info@alfineart.com](mailto:info@alfineart.com) | [www.alfineart.com](http://www.alfineart.com)

