



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO
DIPARTIMENTO DI STUDI PER LA CONOSCENZA E LA VALORIZZAZIONE
DI BENI STORICO-ARTISTICI

Corso di Dottorato di Ricerca in
MEMORIA E MATERIA DELLE OPERE D'ARTE ATTRAVERSO I PROCESSI DI
PRODUZIONE, STORICIZZAZIONE, CONSERVAZIONE, MUSEALIZZAZIONE

XXIII Ciclo

***Luigi Calamatta (1801-1869). L'uomo, l'artista, le opere.
Temi per una analisi critica***

Coordinatore:
Prof.ssa Maria Andalaro

Tutor:
Prof. Ettore Spalletti

Dottoranda:
Rosalba Dinoia

Ad Andrea

“È cosa difficilissima parlare di sé: non si crede quasi mai la persona che racconta i propri fatti:
se ne dice bene, si alzano le spalle, se male, lo dice per fare effetto:
questo è il motivo della poca originalità delle biografie moderne,
comparativamente alle antiche, perché si cerca più di dire
quel che sarà creduto che la verità e non ci si riesce più.”
(Calamatta, *Memorie autobiografiche*)

INDICE

Introduzione	6
I CAPITOLO: NUCLEO FAMILIARE E FORMAZIONE	
1.1. Il nucleo familiare di Civitavecchia	17
1.2. La prima formazione romana all'Ospizio Apostolico di San Michele	21
1.2.1 La scuola di disegno di Francesco Giangiaco­mo all'Ospizio. Un maestro per tutta la vita.	21
1.2.2 La serie dei disegni delle <i>Storie di S. Elia</i> a S. Martino ai Monti di Gaspard Dughet.	28
1.2.3. La "Galleria dell'Ospizio" di S. Michele del Cardinale Tosti: l'importante contributo di Calamatta e Mercuri alla creazione di una collezione di stampe del XIX secolo.	33
1.2.4. L' "intaglio in rame" alla scuola dell'Ospizio.	37
1.2.5. Il ruolo di Domenico Marchetti.	41
II CAPITOLO: L'INCISIONE COME TRADUZIONE: CALAMATTA E IL CLASSICO	
2.1. La collaborazione con Thorvaldsen: i disegni ritrovati nel Museo di Copenaghen.	49
2.2. L'incontro con André-Benoit Taurel.	52
2.2.1 Taurel e la sua cerchia a Villa Medici	52
2.2.2. Tra la "maniera francese" e la "maniera romana".	53
2.2.3. Taurel mediatore tra Calamatta e Ingres: dove e quando avvenne il primo incontro?	58
2.2.4. L'ospitalità e l'amicizia di Charles Thévenin e dei coniugi Taurel a Parigi e ad Amsterdam.	61
2.3. Ingres: un sodalizio durato tutta la vita	67
2.3.1. Il "sentimento religioso" per i grandi maestri del Rinascimento...	67
2.3.2. ... e la "perfezione del disegno".	74
2.3.3. Il <i>Voto di Luigi XIII</i> .	78
2.3.3.1. Il disegno.	79
2.3.3.2. Il contratto e l'esecuzione della lastra.	83
2.3.3.3. Al Salon del 1837: il successo e la critica.	87
III CAPITOLO: L'INCISIONE COME INTERPRETAZIONE: IL RITRATTO	
3.1. George Sand. Storia di una lunga intesa.	93
3.1.1. Calamatta 'ritratto da George Sand.	95
3.1.2.1. <i>M. Ingres et M. Calamatta</i> .	97

3.1.2.2. <i>Les Maîtres Mosaïstes.</i>	99
3.1.2.3. <i>Histoire de ma vie.</i>	101
3.1.2.4. <i>La Joconde.</i>	104
3.1.2.5. <i>La Vierge à la chaise de Raphael.</i>	105
3.1.2. George Sand nei <i>Ritratti</i> di Calamatta.	107
3.1.2.1. 1836: <i>Portrait de George Sand</i> . D'après Delacroix?	108
3.1.2.2. 1837-1840 : <i>Portrait de George Sand, à la feronnière.</i>	111
3.1.2.3. Altri ritratti disegnati a Nohant.	113
3.2. Il ritratto politico. Scelte artistiche e implicazioni sociali.	118
3.2.1. La <i>Maschera di Napoleone</i>: un vessillo della resistenza repubblicana contro il potere monarchico.	120
3.2.1.1. Antonmarchi e Calamatta: motivi di una scelta dietro la <i>Maschera</i> .	123
3.2.1.2. I contratti e la celebrità.	127
3.2.1.3. Le versioni del 1840 e del 1846.	130
3.2.2. Il <i>Ritratto di Mazzini</i>.	132
3.2.2.1. Le intenzioni della committente Emilie Ashurst Hawkes.	134
3.2.2.2. Una parentesi sui dagherrotipi dei ritratti di Mazzini.	136
3.2.2.3. L'uso innovativo del dagherrotipo nel <i>Ritratto di Mazzini</i> .	139
3.2.2.4. Le intenzioni di Calamatta nei disegni preparatori e la prima versione.	142
3.2.2.5. Rottura con la Ashurst: una versione inglese.	146
3.2.2.6. L'intervento di George Sand.	148
3.2.2.7. La seconda versione.	151
3.2.2.8. Digressione su tre ritratti allegorici femminili.	153
3.2.2.9. Diffusione e fortuna.	154
Conclusioni	158
 APPARATI	
Documenti	
Lista dei documenti del Fond Sand (BHVP)	165
Indice generale dell'epistolario	174
Scambi epistolari sulla vicenda del <i>Ritratto di Mazzini</i>	180
Trascrizioni di lettere e documenti citati nel testo	193
 Partecipazioni al Salon e all'Esposizione Universale di Parigi del 1885	230
Elenco delle illustrazioni	233
illustrazioni	242
Bibliografia	285
Webgrafia	308

Introduzione

Luigi Calamatta (Civitavecchia, 21 giugno 1801 - Milano, 8 marzo 1869) fu un incisore di traduzione appartenne, cioè, a quel genere di artisti che si dedicarono ad interpretare l'opera altrui. La sua attività si colloca a chiusura della secolare tradizione della stampa *d'après* che prima dell'avvento della fotografia, fu il mezzo attraverso il quale le opere dei grandi maestri antichi e contemporanei sono state divulgate in tutto il mondo.

La stampa di traduzione ha avuto un ruolo di vasta portata nella diffusione dell'estetica, nei cambiamenti del gusto, nella fortuna visiva di alcune opere d'arte e in molti casi a questa valenza si è affiancata quella di essere considerata essa stessa un'opera d'arte. Tuttavia, nella più recente letteratura storico-artistica che riguarda il panorama italiano, se non mancano contributi che hanno preso in esame il concetto interpretativo di incisione di traduzione¹ e diversi studi monografici sui più valenti incisori di traduzione dal XV al XVIII secolo², restano scarsi gli apporti sull'Ottocento, dove si ravvisa un certo ritardo nel recupero storico e critico delle personalità più rappresentative³.

¹ Tra i contributi più rilevanti dagli anni Settanta in poi sul concetto critico e storiografico della stampa di "traduzione", cfr. G. C. Argan, *Il valore critico delle stampe di traduzione*, in *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970, pp. 157-165; E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'Arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 2 Torino 1979, pp. 417-430; M. Miraglia, "Invenzione" e "traduzione" nei disegni della *Calcografia Camerale e Regia*, in *I disegni della Calcografia 1785-1910*, a cura di Marina Miraglia, Roma 1995, pp. 1-18, cui si aggiunge lo studio terminologico e storico di V. Meyer, *Gravure d'interprétation ou de reproduction? Invention, traduction et copie: réalités historiques et techniques*, 'Travaux de l'Institut de Histoire de l'Art de l'Université de Lyon', cahier 12, 1989, pp. 41-46. Alla necessità di trattare l'argomento nel contesto di una rivalutazione più ampia degli studi attraverso differenti approcci metodologici e alla luce di un aggiornamento del tema risponde il recente lavoro di E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana nelle stampe di cinque secoli*, Pisa 2009, che ripercorre le tappe storiche dell'incisione italiana di riproduzione dal XIV secolo alla prima metà del XIX.

² Per una rassegna esaustiva e aggiornata fino al 2009 si rinvia alla *Bibliografia citata* del testo della Borea (2009, pp. 685-730).

³ Relativamente poche sono ancora le monografie più significative tra le quali alcune di esse necessitano già di revisioni e di ulteriori approfondimenti: A. Musiari - L. Aversano, *Paolo Mercuri incisore*, 2. ed., Marino 1960; L. Traniello - L. Stocco, *Luigi Boscolo incisore (1823 - 1906)*, Rovigo 1969; G. Cambin, *Domenico e Carlo Aspari, incisori e architetti olivonesi*, Lugano 1972; A. Bernucci e P. Pasini, *Francesco Rosaspina "incisor celebre"*, Cinisello Balsamo (Milano) 1995; *Dai difficili inizi alla scuola romantica. Vincenzo Vangelisti, Giuseppe Longhi, Pietro Anderloni*, in *La città di Brera: due secoli di incisione* a cura di R. Bellini, Milano 1996; Elena Bertinelli - Marco Fragonara, *Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'Ottocento*, in "Rassegna di studi e di notizie", n. 20.1996, pp. 127-193; C. Volpi *Il fondo di incisioni di Raffaello Morghen*, in *La città di Brera: due secoli di incisione*, Milano 1996, pp. 24-39; A. Crespi, *Giuseppe Longhi e la scuola d'incisione dell'Accademia di Brera*, Monza 1999; *Giovita Garavaglia (1790 - 1835): note critiche e catalogo delle incisioni*, a cura di T. Tosi, Como 2000; *Paolo Toschi (1788 - 1854) incisore d'Europa*, catalogo della mostra a cura di F. Mandrini, Parma 2005; Musée des Beaux-Arts - Tours, *Giovanni Volpato. Les Loges de Raphaël et la galerie du palais Farnèse*, sous la dir. d'A. Gilet, Cinisello Balsamo, Milan, 2007; L. Giannoccolo, *Samuele Jesi (1788 - 1853). Incisore*, in "Calepino di disegni. Note e saggi su disegni e stampe e sulla loro storia", n. 2: *Incisioni e traduzioni*, Rimini 2007, pp. 87-121; *Giuseppe Longhi e*

L'interesse della critica si è infatti prevalentemente soffermato sulla più seducente incisione 'originale' dei *peintres-graveurs* della seconda metà del XIX secolo, considerata opera d'arte vera e propria per la presenza della componente creativa che, in alcuni casi, coinvolge l'artista in prima persona durante tutto il processo di esecuzione, dall'ideazione del disegno alla stampa della matrice.⁴ Di converso, l'attenzione per l'opera dei maestri traduttori è andata affievolendosi, poiché le stampe che hanno tramandato per secoli i capolavori dell'arte si presentano oggi di difficile lettura, venendo meno nel tempo quegli strumenti di conoscenza tecnici e storici che hanno permesso di farle apprezzare in passato e di cogliere il significato intrinseco della personalità artistica dell'incisore nella complessità del tessuto segnico.⁵

Partendo da questi presupposti, la presente ricerca vuole offrire un contributo per far emergere una delle personalità più rappresentative dall'"immenso magma fluttuante"⁶ che caratterizza l'incisione di traduzione dell'Ottocento riguardante i fatti italiani e non solo, e tentare di colmare qualche lacuna di conoscenza della nostra tradizione incisoria che ancora oggi grava e alimenta pregiudizi sul ruolo e la rilevanza dell'incisore in un'epoca segnata da grandi sconvolgimenti politici e sociali, ma anche da enormi progressi tecnologici che si riverberarono sulla produzione figurativa a stampa fino a stravolgerla del tutto con l'avvento della fotografia.

In questo contesto, l'approfondimento critico su Luigi Calamatta – poliedrica figura di uomo, artista e patriota risorgimentale di statura internazionale, vissuto tra l'Italia, la Francia e il Belgio, a contatto con i maggiori rappresentanti dell'élite progressista e repubblicana che segnarono la storia culturale e politica europea dell'epoca – offre spunti di ricerca e di riflessione che hanno permesso una rilettura per molti aspetti aggiornata basata su una considerevole quantità di documenti inediti, oltre a fornire la possibilità di aggiungere nuove considerazioni sul concetto di mutamento di percezione del ruolo specifico dell'incisore di traduzione e d'interpretazione che lo stesso Calamatta contribuì a

Raffaello Morghen: *l'incisione neoclassica di traduzione 1780 – 1840*, catalogo della mostra a cura di A. Crespi, Monza, 2010.

⁴ Il problema della "svalutazione" della stampa di riproduzione a favore di quella originale era già stato evidenziato negli anni '50 da C. A. Petrucci proprio a proposito di Calamatta: *Onoranze a Luigi Calamatta nel 150. anniversario della sua nascita (21.6.1801. Discorso celebrativo pronunciato da Carlo Alberto Petrucci... la sera del 21.6.1951*, Urbino 1951, p. 8.

⁵ Negli anni scorsi l'Istituto Nazionale per la Grafica ha mirato al recupero di tali conoscenze organizzati due cicli didattici sulle tecniche dell'incisione tenuti da tecnici calcografi e storici dell'arte a confronto, confluiti nella collana *Lineamenti di storia delle tecniche*, a cura di G. Mariani, Roma 2001-2006.

⁶ Borea, 2009, p. 655.

modificare, grazie soprattutto all'influente amicizia con una delle protagoniste più attive della cultura romantica francese, George Sand, e alla lunga collaborazione con il maggiore rappresentante del panorama artistico e accademico dell'epoca, Jean Auguste Dominique Ingres.

Vengono a rendere le cose ancora più difficili [sullo studio di Calamatta] le fonti limitate e l'esigua bibliografia storica italiana [...] che sembra appellarsi contro una pubblicistica viceversa ampia, ed ancor più scarni riferimenti stranieri [...].

[La bibliografia] infatti può sussumersi in pochi 'lemmi', oltre all'Ogetti e al Corbucci, la *Commemorazione* letta a Brera dal Caimi, il "discorso" tenuto da Calisse nel Municipio di Civitavecchia [...]; e un altro "discorso" sull'artista tenuto, nella giornata della traslazione della salma, dallo scultore Ettore Ferrari [...], la preziosa memoria autobiografica ampiamente citata dal Corbucci... e poco altro.⁷

Con questa frase ed una succinta nota bibliografica in un contributo del 1996 su Calamatta, Rolando Bellini riassume la bibliografia italiana ed estera sull'artista fino ad allora, secondo lui, pubblicata.⁸ Se, da un lato, la critica di agiografismo e la poca attendibilità mossa a questa letteratura prevalentemente 'storica' può ritenersi con qualche eccezione piuttosto corretta, non così lo è dal punto di vista quantitativo, dal momento che la stessa bibliografia, già all'epoca in cui Bellini scriveva, e successivamente incrementata fino ad oggi, risulta essere decisamente più ampia, anche se gli studi che hanno apportato novità e contributi critici rilevanti sono piuttosto esigui.

Quanto alla pubblicistica 'storica' essa risulta piuttosto nutrita: una certa quantità di recensioni e articoli coevi usciti in Francia, Belgio e in Italia testimoniano il riconoscimento europeo e i numerosi consensi che Calamatta ricevette lungo il corso della sua esistenza, alcuni dei quali più significativi perché redatti da personaggi che vissero a stretto contatto

⁷ R. Bellini, "...Il genio di Calamatta, il vero restauratore dell'incisione italiana", in *La città di Brera. Due secoli d'incisione*, a cura di R. Bellini, L. Fersini, A. Musiari, F. Poli, S. Salvagnini, Milano 1996, pp. 118-131, p. 124.

⁸ I testi a cui egli fa riferimento nella nota 6 sono: F. Dall'Ongaro, *Luigi Calamatta romano*, "Lo spettatore italiano", I, 13 maggio 1859, 33, pp. 359-361; *Luigi Calamatta*, "Rivista di Firenze e Bollettino delle Arti del Disegno", III, 28 aprile 1859, pp. 231-233; *Esposizione italiana 1861. consiglio dei giurati, cenno sommario sui giudizi emessi dalla Commissione dei giurati della classe XXIII*, Firenze 1861, p. 11; A. Caimi, *Delle arti del Disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano 1862, p. 141; *Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze*, M Cellini e C., alla Galileiana, Firenze 1865; *Necrologio*, in "L'Arte in Italia", I aprile 1869, p. 52; A. Caimi, *L'Accademia di B A in Milano, sua origine, suo incremento e suo stato attuale*, Milano 1873, p. 26; L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma 1909, pp. 392, 399-401; A. Calabi, *L'incisione italiana*, Milano 1931, p. 24, tav. 186; L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955, pp. 142-143.

con l'artista come, ad esempio, gli scritti di George Sand,⁹ di Francesco Dall'Ongaro,¹⁰ o di Charles Blanc,¹¹ fondatore e primo direttore della *Gazette des Beaux-Arts*, nonché uno dei suoi primi allievi. Ad essi vanno aggiunti le altrettanto cospicue testimonianze rese attraverso i necrologi e le commemorazioni che seguirono nel 1869 e i successivi "ricordi", rinfocolati nel 1885 in occasione della traslazione delle spoglie da Milano a Civitavecchia,¹² per giungere fino alla prima decade del '900.

In questo torno d'anni compaiono le prime biografie di ambito locale dell'architetto Raffaello Ogetti (1874),¹³ padre del più noto Ugo, e dell'avvocato civitavecchiese Vittorio Corbucci (1886),¹⁴ tra le quali s'inserisce una "notizia" di Louis Alvin (1882),¹⁵ segretario dell'Académie Royale di Bruxelles, che tentano di ricostruire la figura dell'uomo e dell'artista sulla base di testimonianze dirette, allegando al testo il primo (e finora unico) elenco di opere dell'artista tratto dalla più antica e completa collezione di un concittadino e amico di Calamatta, il colonnello Alessandro Cialdi, stilato dall'Ogetti e ripreso in seguito senza alcuna modifica da Alvin e Corbucci. La biografia di quest'ultimo è quella più puntuale poiché il testo si arricchisce con preziose notizie e fonti di prima mano derivate soprattutto dalle "memorie autobiografiche" di Calamatta fornite dalla figlia dell'artista Lina Sand Calamatta, delle quali Corbucci riporta ampi stralci, e dalla richiesta diretta di informazioni a persone e istituzioni con le quali Calamatta entrò in contatto, completate dalla pubblicazione di ventisette lettere di Calamatta all'amico ed incisore Paolo Mercuri già edite dal biografo di quest'ultimo, Ignazio Ciampi nel 1879.¹⁶

⁹ G. Sand, *Calamatta*, in *Histoire de ma vie*, vol. XII, Paris 1855, pp. 19-23 ; Id., *Ingres et Calamatta*, in « Le Monde » 2 mars 1837 (il testo consultato è quello ripubblicato in *Questions d'art et de littérature*, Paris 1878, pp. 65-71); Id., *Les maîtres mosaïstes*, ed. cons. Bruxelles – Leipzig 1838; Id., *Histoire de ma vie*, 1855, pp. 19-23; Id., *La Joconde de Léonard de Vinci gravée par M. Louis Calamatta*, in « La Presse », 8 décembre 1858, pp. 369-376; Id., *La Vierge à la chaise de Raphael, nouvelle gravure par Calamatta*, in « Revue des deux mondes », t. 44, 15 mars 1863, pp. 494-496.

¹⁰ F. Dall'Ongaro, *Luigi Calamatta incisore romano*, in «Rivista enciclopedica italiana», vol. IV, 1855, pp. 243-252; Id., *Luigi Calamatta romano*, «Lo spettatore italiano», I, 13 maggio 1859, 33, pp. 359-361.

¹¹ C. Blanc, *La Joconde de Léonard de Vinci gravée par Calamatta*, in «Gazette des Beaux-Arts», février 1859, pp. 163-167 ; Id., *La Vierge à la chaise de Raphael, gravée par Calamatta*, Paris 1863, in «Gazette des Beaux-Arts », avril, 1863, pp. 378-380 ; Id., *Calamatta*, in «Gazette des Beaux-Arts», aout 1869, pp. 97-116 (ripubbl. nel 1876 in *Les artistes de mon temps*. col titolo *Calamatta (1802-1870)*, pp. 101-128.

¹² I più rilevanti sono: C. Calisse, *Discorso per il solenne trasporto in patria delle ceneri di Luigi Calamatta ...nel camposanto di Civitavecchia il 30 agosto 1885*, Civitavecchia 1885; E. Ferrari, *Discorso del ch. Scultore Ettore Ferrari pronunciato nel Teatro Trajano di Civitavecchia la sera del 30 agosto 1885 per l'occasione in cui le ceneri del Calamatta vennero da Milano restituite alla città natale*. Civitavecchia 1885.

¹³ R. Ogetti, *Luigi Calamatta incisore*, Roma 1874.

¹⁴ V. Corbucci, *Luigi Calamatta incisore. Con note, documenti inediti ed elenco delle sue stampe disegnate ed incise*, Civitavecchia 1886.

¹⁵ L. Alvin, *Notice sur Louis Calamatta, graveur, suivie du catalogue de l'œuvre du maître*, Bruxelles 1882.

¹⁶ I. Ciampi, *Paolo Mercuri incisore*, Roma 1879.

La presenza di Calamatta nei dizionari e repertori biografici internazionali, in quelli specializzati sulla grafica e nei cataloghi delle pubbliche collezioni di stampe italiane, francesi e belghe¹⁷ è significativa già a partire già nel momento in cui l'artista era ancora in vita. Il loro contenuto varia da annotazioni sommarie di opere conservate nei diversi Gabinetti di stampe, spesso accompagnate da succinte note biografiche, a descrizioni più articolate e puntuali delle sue opere, giungendo ad esprimere persino un giudizio critico, come nel caso di Henri Béraldi¹⁸ o a fornire l'analisi dei vari stati delle incisioni appartenenti alla raccolta a cui si fa riferimento, come nel catalogo delle stampe della Réserve della BnF di Parigi ad opera di François Couboin.¹⁹

Tra i dizionari biografici si segnala il contributo di Sergio Vasco nel Dizionario Biografico degli Italiani²⁰ che offre un primo aggiornamento scientifico del profilo dell'artista, corredato da una ricca bibliografia in cui compaiono nuovi riferimenti d'archivio relativi a raccolte romane.

Al 1920 data il secondo contributo belga ad opera di Henri Hymans,²¹ professore di storia dell'arte e direttore della Bibliothèque royale de Belgique a Bruxelles, dove Calamatta insegnò per ventitré anni istituendo una scuola d'incisione.²² Si tratta dell'unico studio di riferimento sull'attività della scuola e dei suoi allievi ripercorsa nel contesto più vasto della storia dell'incisione in Belgio, dal quale ha attinto ampiamente Godelieve Denhaene per un recente articolo dedicato al Nostro,²³ che tuttavia apporta scarse novità rispetto all'abbondanza di materiale documentario disponibile nella collezione.

¹⁷ Si rinvia alla *Bibliografia*.

¹⁸ H. Béraldi, *Les graveurs du XIXe siècle*, Paris 1886, vol. 4, pp. 47-64.

¹⁹ F. Courboin, *Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la Réserve*, Paris 1900, 268-269.

²⁰ S. Vasco, *Calamatta Luigi*, voce, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Roma 1973, vol. 16, pp. 411-414.

²¹ H. Hymans, *Œuvres. Etudes et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas*, vol. I (*La Gravure*), Bruxelles 1920, pp. 388-419.

²² Nel 1837 Calamatta accettò la nomina di professore nella Scuola d'incisione fondata a Bruxelles nel 1836 annessa allo stabilimento litografico Dewasme per istituire un corso d'incisione calcografica, con un contratto che prevedeva sei mesi di permanenza all'anno. Nel 1848 la scuola confluita nell'Accademia di Belle Arti e Calamatta assunse la carica di direttore e professore fino al 1860, quando la scuola fu chiusa a seguito della partenza di Calamatta per Milano, dove venne chiamato nel nuovo Regno italiano dal ministro Terenzio Mamiani, per riaprire il corso d'incisione all'Accademia di Brera. Tuttavia, per tutta la sua durata, il corso non ebbe mai allievi e venne chiuso alla morte di Calamatta, come si apprende dai documenti conservati nell'archivio storico dell'Accademia brera, in particolare dalla lettera di Carlo Barbiano di Belgioioso, Presidente dell'Accademia Reale di Brera, al Ministro della Pubblica Istruzione del 15 dicembre 1866 per la richiesta di permesso d'assenza di Calamatta dall'Accademia, "la cui concessione non reca nessun pregiudizio dalla istruzione, non avendo il predetto Prof. alcun allievo nella propria scuola" (AS Brera, Fondo Carpi, E IV 8, Fasc. Calamatta Luigi).

²³ G. Denhaene, *Le buriniste Luigi Calamatta*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 2009, vol. 78, pp. 69-92.

Negli anni '30 e '50 del secolo scorso si ha un affievolirsi dell'interesse su Calamatta, che si ridesta solo nel 1951 in occasione della ricorrenza del 150° anniversario della nascita. Il risalto dato all'evento si esprime prevalentemente in forma cronachistica ed è limitato al contesto locale di Civitavecchia. La città natale celebrò il suo cittadino con una mostra allestita dall'allora ispettore onorario ai monumenti, Salvatore Bastianelli, esponendo le 138 opere di Calamatta della collezione Cialdi,²⁴ donate *post mortem* al Comune, e in apertura dei festeggiamenti col *Discorso celebrativo* pronunciato da Carlo Alberto Petrucci.²⁵ Quest'ultimo si rivela piuttosto interessante per l'apporto di un primo giudizio compiuto "con effettiva cognizione di causa" sull'arte incisoria del maestro. Sfrondandolo dalla forma encomiastica di rito richiesta dall'occasione, si coglie in esso lo sforzo di compiere un'operazione critica partendo dalla visione diretta delle incisioni e delle lastre conservate all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, del quale egli stesso era direttore in quegli anni. In realtà, tale atto era stato già compiuto da Alfredo Petrucci (anch'egli ispettore e successivamente direttore dell'Istituto) in una serie di contributi scritti a più riprese tra il 1923 e il 1958,²⁶ nell'ultimo dei quali fornisce alcuni brevi spunti di riflessione sulla maniera innovativa e del tutto originale dell'incidere del Nostro, la cui ispirazione egli fa contendere tra le scuole italiane del Ricciani e del Marchetti e quella francese del Taurel. Qualche nuovo apporto documentario si segnala, per gli anni Sessanta, negli studi condotti da Annarosa Poli²⁷ e da George Lubin²⁸ nell'ambito delle ricerche sandiane. Il riordino e

²⁴ S. Bastianelli, *Città di Civitavecchia. Collezione Comunale delle incisioni di Luigi Calamatta*, Mostra allestita in occasione del 150° anniversario dalla nascita, Civitavecchia 1951.

²⁵ C. A. Petrucci, *Città di Civitavecchia Onoranze a Luigi Calamatta nel 150. anniversario della sua nascita (21.6.1801). Discorso celebrativo pronunciato da Carlo Alberto Petrucci [...] la sera del 21.6.1951*, Urbino 1951, p. 12.

²⁶ A. Petrucci, *Ars nigra*, Bari 1923, pp. 12-13; Id., *L'incisione a fumo*, «Le Arti», a. I, f. IV, aprile-maggio 1939; Id., A. Petrucci, *L'incisione italiana – L'Ottocento*, Roma 1943, p. 6; Id., *La Gioconda*, in «Il Momento», Roma, 25 gennaio 1949; Id., *Gli incisori dal XVI al XIX sec.*, in *L'Opera del Genio italiano all'estero*, Roma 1958, pp. 173-177.

²⁷ A. Poli, *Alla riscoperta di George Sand viaggiatrice in Italia*, a cura di E. Kanceff, C.I.R.V.I. (Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia), Moncalieri (TO) 2010; *Présences de l'Italie dans l'oeuvre de George Sand*, actes de colloque international, Préface d'Annarosa Poli, Moncalieri (TO), C.I.R.V.I., 2004; Id., *L'Italie dans la vie et dans l'oeuvre de George Sand*, Paris 1960 (nuova ediz. 2000, a cura del C.I.R.V.I.); e gli articoli: Id., *George Sand e i patrioti italiani del Risorgimento*, in "Nuova Antologia", n.1867, luglio 1956, pp. 369-384; Id., *George Sand e Giuseppe Mazzini*, in "Revue des Sciences Humaines" Lille, octobre-décembre 1959, pp. 503-524; Id., *George Sand e Giuseppe Mazzini*, (con numerosi inediti), in Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri, Venezia, Neri Pozza ed., vol. II, 1961, pp. 785-805; Id., *Le lettere di George Sand e il viaggio in Italia del 1855*, in "Bollettino del C.I.R.V.I.", n. 2, Moncalieri, luglio-dicembre 1980, pp. 91-93.

²⁸ G. Sand, *Correspondance*, par G. Lubin, Paris 1966-1991 ; Id., *Oeuvres autobiographiques*, texte établi, présenté et annoté par G. Lubin, Paris 1971; Lubin, *Portraits de George Sand à retrouver*, in "Gazette des beaux-arts", 86.1975, pp. 87-88.

l'approfondimento sistematico degli scritti e della corrispondenza della romanziera da parte di Lubin e l'analisi complessiva del rapporto di George Sand con l'Italia della Poli, si rendono utili prevalentemente nella definizione di alcuni passaggi cronologici della biografia del Nostro, focalizzando l'attenzione sulla figlia, Lina Calamatta, che dal 1862 si unì in matrimonio con il figlio della scrittrice, Maurice Dudevant.

Dopo queste pubblicazioni bisognerà attendere gli anni Ottanta per ritrovare il nome di Calamatta menzionato nella critica moderna. In territorio francese viene preso in considerazione indirettamente negli studi dedicati ad Ingres. Daniel Ternois pubblica nel 1980 e 1985 ventisei lettere di Ingres a Calamatta conservate alla Bibliothèque Historique de la Ville di Parigi e una alla Pierpont Morgan Library di New York, nel 1993; menziona l'incisore nella riedizione critica dello scritto dell'allievo di Ingres, Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres* a proposito del disegno e dell'incisione del *Voto di Luigi XIII*; infine nel 1999-2001 lo prende in considerazione come 'attore non protagonista' nella pubblicazione della corrispondenza tra Ingres e Marcotte d'Argenteuil entrambi legati a Calamatta da strette relazioni amicali.²⁹

Stephen Bann nel corso degli anni Duemila offre un primo approccio critico che apre nuove riflessioni sull'interazione tra Ingres e Calamatta, contestualizzando le dinamiche del loro rapporto professionale nel quadro più ampio e complesso del mondo dell'incisione di riproduzione della prima metà dell'Ottocento in Francia, primo contributo su questo tema.³⁰

Ancora come incisore di Ingres, Calamatta è citato in un articolo di Eric Bertin, pubblicato in occasione della grande mostra del Louvre dedicata al maestro francese nel 2006.³¹

²⁹ D. Ternois, *Lettres d'Ingres à Calamatta*, in "Bulletin du Musée Ingres", 47/48 (n. dedicato agli Atti del convegno *Ingres et son influence*), 1980, pp. 61-110 ; Id., *Une nouvelle lettre inédite d'Ingres à Calamatta*, in « Bulletin du Musée Ingres », 55/56.1985, pp. 57-58 ; E. E. Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres*, édition critique de l'ouvrage publiée à Paris en 1878, introduction, notes, postface et documents par D. Ternois, Paris 1993 ; Id., *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil*, vol. I, Paris 1999 ; Id., *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil. Dictionnaire*, vol. II, Paris 2001 ; Id. *Ingres & Marcotte. Lettres, documents, dessins et gravures*, préface et rédaction cat. Mária van Berge-Gerbaud, Paris 2001.

³⁰ S. Bann, *Ingres in Reproduction*, in Art history, n. 23, 2000, pp. 706-725; Id., *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*, New Haven 2001 (spec. introd. e cap. IV: *Strangers in Paris*, pp. 127-168); Id., *Les changements du statut du graveur face aux défis du XIXe siècle: de Bervic à Henriquel-Dupont*, dans *Collections et marché de l'art en France 1789 – 1848*, sous la dir. de M. Preti-Hamard et Ph. Sénéchal, Rennes 2005, pp. 257-272; S. Bann, « Entre fac-similé et haute gravure », *Études photographiques*, 20 Juin 2007, mis en ligne le 27 août 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index924.html>; S. Bann, *Ingres et les graveurs : un rendez-vous manqué ?*, in *Ingres, un homme à part? entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, Actes du colloque Ecole du Louvre 2006, Ecole du Louvre, Paris 2009, p. 349-359.

³¹ E. Bertin, *Biochronologie Ingres*, cd-rom allegato al catalogo della mostra *Ingres 1780-1867*, dirigé par Vincent Pomarède, Stéphane Guégan etc., textes de Uwe Fleckner , etc., Paris, Musée du Louvre 24.2.-15.5.2006, Paris 2006.

Sul suolo italiano, invece, il rifiorire dell'interesse su Calamatta attende fino agli anni Novanta. La critica si concentra nel mettere a fuoco alcuni aspetti del suo operato artistico, ad eccezione di un contributo modesto di Carlo De Paolis su Calamatta patriota del 1990, nel quale però, si riprende ciò che era stato già messo in luce per la prima volta da Renato Barbiera in relazione all'interessante contatto dell'incisore con l'élite intellettuale milanese, attraverso la sua frequentazione dei salotti della principessa Cristina Belgioioso Trivulzio e della contessa Clara Maffei.³² Al contrario, risultano stimolanti per le questioni sollevate sulle tematiche da affrontare nello studio di Calamatta il già menzionato saggio di Bellini e quello di Silvana Macchioni del 1999 in merito alla riattribuzione iconografica di un incisione a nerofumo rappresentante la testa di S. Pietro tratta dalla *Crocifissione di San Pietro* di Van Dick, precedentemente nota come *Testa di satiro*.³³

Nell'ambito delle ricerche condotte all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma è da menzionare un breve contributo del 2003 su Calamatta incisore neoclassico traduttore di Ingres di Fabio Fiorani, direttore del Laboratorio di Restauro, lo stesso che nel 2001 aveva curato il restauro dell'intero fondo Cialdi di Civitavecchia, presentandolo purtroppo solo con un semplice depliant, mancando l'occasione di poter compiere un lavoro più approfondito che potesse approdare ad un catalogo.³⁴

Preziosi riferimenti ai rapporti di Calamatta con la Calcografia Camerale negli ultimi anni della sua vita, provengono dal catalogo ragionato sui disegni della Calcografia curato da Marina Miraglia, in relazione soprattutto al disegno e all'incisione del complesso lavoro incompiuto della *Disputa al Sacramento*, e dai vari contributi a cura di Anna Grelle sullo studio del fondo delle matrici della Calcografia relativi alla sperimentazione e all'uso della tecnica galvanoplastica applicata da Calamatta su alcune sue matrici acquisite dall'Istituto direttamente dalla figlia Lina, tra le quali il rame della *Gioconda*.³⁵

³² C. De Paolis, *Su Luigi Calamatta, da Civitavecchia, incisore e patriota (1801 - 1869)*, in «Pittori, architetti, scultori laziali nel tempo», a cura di R. Lefevre, n. 19.1990 (1989), p. 261-273; R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano 1895.

³³ S. Macchioni, *Errata corrige per un'incisione della scuola di Luigi Calamatta*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, Roma 1999, vol. 3, pp. 1153-1160.

³⁴ Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Nazionale per la Grafica, Comune di Civitavecchia, *Luigi Calamatta incisore. Presentazione delle opere restaurate. Civitavecchia, Aula Consiliare Pucci, 10 febbraio 2001*, con contributi di F. Fiorani e S. Sgarra, s.d e s.l.; F. Fiorani, *Luigi Calamatta traduttore d'Ingres*, in *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta* a cura di G. Mariani, collana "Lineamenti di storia delle tecniche", n. 2, Roma 2003, p. 108-118.

³⁵ A. Grelle Iusco, *Matrici metalliche incise. Il problema della conservazione e restauro dalla Calcografia romana all'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1998, pp. 20-21, 38 n. 49; A. Grelle Iusco, G. Trassari Filippetto, *Le repliche galvaniche dal calco in piombo ai procedimenti attuali*, in *Matrici in rame. Dal*

Chiude la rassegna sulla fortuna critica di Luigi Calamatta il testo di Evelina Borea apparso nel 2009, che nell'ampio panorama sull'incisione italiana di riproduzione in cinque secoli (dal XIV al XIX), segnala l'attività di Calamatta nell'ultimo capitolo sull'Ottocento "visto da Roma", dedicandogli un breve ma puntuale paragrafo.³⁶

Da questo primo rapido exkurs bibliografico sono emerse alcune problematiche inerenti lo studio sulla figura di Calamatta che possono riassumersi in cinque punti: la settorialità degli interventi, soprattutto quelli più recenti, in relazione ad alcuni aspetti puntuali dell'attività di Calamatta o ai suoi legami di amicizia e di conoscenze; la mancanza o la parzialità di uno studio comparato tra la bibliografia straniera e quella italiana; la dimenticanza dell'ampia pubblicistica ottocentesca e, di conseguenza, la perdita di informazioni di prima mano che si riscontra nei contributi succedutisi nel tempo; la mancanza di verifica testuale dei documenti d'archivio, tranne che per alcune eccezioni che si riferiscono ad altri personaggi come si è già visto nel caso di Ingres e di George Sand; infine l'assenza di una ricognizione e dell'analisi dei diversi fogli distribuiti nelle varie collezioni italiane ed europee.

Il presente studio mira dunque ad affrontare e risolvere alcuni di questi punti, in particolare la verifica delle fonti d'archivio e della bibliografia ottocentesca unita all'analisi diretta e al confronto sistematico degli esemplari delle opere, per ricostruire la genesi e la cronologia di queste ultime, la rete di relazioni artistiche e culturali di Calamatta e il dibattito intorno a temi specifici come la formazione accademica nel settore della calcografia nel primo Ottocento, il mutamento di prospettiva dell'incisore tra la traduzione e l'interpretazione dell'opera d'arte, il ruolo del ritratto nella propaganda politica.

ripristino dell'inciso all'acciaiatatura e alle repliche galvaniche. Il ruolo della Calcografia romana, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 2001, pp. 46-32; *La Calcoteca dell'Istituto Nazionale per la Grafica con un exkurs sulla raccolta di matrici incise*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma 2004; *Matrici incise dal '500 al '900. da strumento di produzione a bene storico artistico*, catalogo della mostra a cura di A. Grelle Iusco e G. Trassari Filippetto, Roma, Palazzo della Fontana di Trevi 25 maggio – 27 giugno 2004, Roma 2004; A. Grelle Iusco, E. Giffi, *La Raccolta di Matrici della Calcografia Romana. Aggiornamento al Catalogo Generale delle Stampe di C.A. Petrucci (1934)*, Roma 2009.

³⁶ Borea, 2009, in part. cap. XLIII, par. *Luigi Calamatta*, pp. 662-663.

Abbreviazioni

ARB	Académie Royale de Belgique, Bruxelles
ASL	Archivio Storico dell'Accademia di S. Luca, Roma
ASR	Archivio di Stato di Roma
AS Brera	Archivio Storico dell'Accademia di Brera, Milano
BNB Aut	Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
BHVP	Bibliothèque Historique de la Ville de Paris
BIP	Bibliothèque de l'Institut de France, Fond Manuscrits
BnF	Bibl. nationale de France, Paris, Département des Manuscrits
BNFi Mss	Biblioteca Nazionale di Firenze, sezione Manoscritti
BPRE	Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, Raccolta di Stampe Angelo Davoli
Coll. Cialdi	Biblioteca Comunale di Civitavecchia, Collezione Cialdi
FCP	Fondation Custodia, collection Fritz Lugt, Parigi
GDSU	Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze
GNAM	Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
GRI	Getty Research Institute, Library, Los Angeles
ING	Istituto Nazionale per la Grafica, Roma
IRSM	Archivio Storico Istituto Romano di San Michele, Roma
KBR	Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes, Bruxelles
MCRR	Museo centrale del Risorgimento, Roma
RB	Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano

I CAPITOLO
NUCLEO FAMILIARE E FORMAZIONE

1.1.

Il nucleo familiare di Civitavecchia

Mio nonno era maltese e la famiglia Calamatta, credo, sia sempre esistente a Malta³⁷
Secondo quanto riportato nella fede parrocchiale della chiesa di Santa Maria in Civitavecchia, trascritta integralmente dai suoi due biografi principali Raffaello Ojetti e Vittorio Corbucci,³⁸ il 21 giugno 1801 nacque Luigi, Antonio, Giuseppe Calamatta alle ore due a Civitavecchia, secondogenito³⁹ di Francesco⁴⁰ e Firmina Natali e fratello di Michelangelo.

Poche e non verificabili⁴¹ sono le notizie sulla sua famiglia d'origine, tratte dalle biografie e dalle sue stesse *Memorie*, dove lo spazio più cospicuo viene dedicato al suo avo più illustre, il nonno paterno Michelangelo Calamatta che, originario di Malta, fu dapprima “mastro d'ascia sulla fregata S. Clemente” e poi, “quando le fregate cedettero il posto alle corvette e la S. Clemente fu disarmata”, si trasferì a Civitavecchia⁴² sotto il pontificato di Benedetto XIV. Pio VI, di cui aveva sposata una congiunta, nel 1766 gli affidò in qualità di “ingegnere idraulico” il restauro del faro e dell'antemurale di quella città “condotta con molta lode e molto ingegno”, tanto da meritarsi “il grado onorifico e lucroso d'ingegnere in capo della Comarca, e più tardi la commissione di restaurare il porto d'Anzio”⁴³ e il titolo di Cavaliere di Malta.⁴⁴ Nelle *Memorie* Calamatta, parlando estesamente dell'avo che aveva acquisito una certa celebrità, fa riferimento ad un opuscolo scritto dal commendatore colonnello Alessandro Cialdi di Civitavecchia nel quale si descrivono più analiticamente questi

³⁷ *Memorie*, in Corbucci, 1886, p. 12, nota 6. Esse furono trascritte quasi integralmente da Corbucci nella sua biografia, ricevendone il permesso dalla figlia Lina Calamatta Sand, la quale le ha, a sua volta, tradotte in francese nel probabile intento di pubblicarle a Parigi. Il manoscritto è stato ritrovato presso la BHVP (v. Apparati, *Elenco documenti conservati nel Fond Sand*, n. 120). Nel testo a seguire le due versioni verranno rispettivamente citate come “*Memorie*, in Corbucci, 1886” e “*Notice biographique*”.

³⁸ Ojetti, 1874, p. 28, nota 2; Corbucci, 1886, p. 12, nota 5.

³⁹ Nel contratto di matrimonio, datato 26 novembre 1840 risulta, invece, figlio maggiore (cfr. Apparati, *Trascrizioni doc. citati*, n. 11).

⁴⁰ In tutti i certificati ufficiali il nome del padre risulta Francesco, ma Corbucci (p. 12 e nota 5) e lo stesso Calamatta nelle sue *Memorie* (in Corbucci, p. 4) riportano Vincenzo. Secondo il biografo la differenza potrebbe essere giustificata nella molteplicità dei nomi di battesimo e nella scelta di usare in famiglia il nome Vincenzo.

⁴¹ L'archivio parrocchiale della chiesa di Santa Maria fu distrutto durante la II Guerra Mondiale e l'archivio della diocesi risulta confluito nell'Archivio Vaticano.

⁴² Calisse, 1885, p. 4.

⁴³ Ojetti, 1874, p. 8.

⁴⁴ *Memorie*, in Corbucci, pp. 12-13, nota 6.

lavori.⁴⁵ Si tramanda che per invidia il nonno morì vittima di un avvelenamento, lasciando due figli, Maria e Francesco, il padre di Calamatta.⁴⁶ Quest'ultimo, prendendo il posto del padre, fu anch'egli ingegnere del porto di Civitavecchia⁴⁷ e si unì in matrimonio con Firmina Natali (o Natale) ed ebbe da lei due figli, Michelangelo e Luigi.⁴⁸

Sulla madre Firmina Natali solo il Corbucci lascia qualche nota, probabilmente trasmessagli dal fratello di lei, il maestro di musica Filippo Natali, socio di merito dell'Accademia di S. Cecilia,⁴⁹ che il biografo menziona nella breve introduzione come unico testimone tra i parenti ancora in vita abitante in Roma:

Donna di animo mite ed elevato, uscita da famiglia in origine ricchissima, poiché i suoi parenti furono conosciuti banchieri fin quasi a tutto il secolo XVIII, nella qual epoca turbinosa vennero anch'essi, come molti altri, rovinati da fallite speculazioni e in specie per il non mai pagato approvvigionamento di viveri e d'altro, che il Governo Francese appaltò loro per la famosa spedizione d'Egitto: il Calamatta raccontava sempre agli amici che la sua famiglia materna avea perduto in quell'impresa oltre un milione di lire.⁵⁰

Il fratello Michele (o Michelangelo) diventò guardia imperiale di Napoleone I⁵¹ entrando in servizio il 23 agosto 1813, come riporta il certificato del Ministero della Guerra di Parigi richiesto da Calamatta a seguito dei tumulti del 1830.⁵² Dal registro matricole del I° Reggimento della Guardia d'Onore, menzionato nello stesso certificato, risulta che Michele il 27 dicembre 1819 passò nella Guardia Imperiale come Granatiere a cavallo e che al momento della richiesta del documento non esisteva nessun certificato di morte a lui relativo. Nel 1848 il suo nome ritorna in una lettera di Josephine Rochette, moglie di

⁴⁵ A. Cialdi, *Risultati di Studi idrodinamici nautici e commerciali sul porto di Livorno*, Firenze 1853, p. 124 e ss. Sui rapporti tra Cialdi e Calamatta, inerenti anche la collezione di stampe da lui raccolta v. *infra*, nota 120.

⁴⁶ Ogetti, 1874, p. 8 e nota 1.

⁴⁷ *Notice biographique*, f. 4.

⁴⁸ Ogetti, 1874, p. 8; Corbucci, 1886, p. 13.

⁴⁹ *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna, compilato da Gaetano Gaspari, compiuto e pubblicato da Federico Parisini per cura del municipio*, Bologna 1890, vol. 1, p. 21.

Di Filippo Natali si conosce un opuscolo sullo studio del diapason differenziale (F. Natali, *Il Diapason differenziale: strumento acustico tascabile che risolve le differenze dei suoni della scala musicale esatta ragguagliati con quelli della scala temperata: dimostrazione*, Roma 1886).

⁵⁰ Corbucci, 1886, pp. 14-15.

⁵¹ Ogetti, 1874, p. 8; Calisse, 1885, p. 4.

⁵² V. *Trascrizioni doc. citati*, nn. 3-4.

Calamatta, che ne parlava a proposito dei moti di quell'anno, dicendo che suo cognato Francesco Calamatta, era arruolato nelle truppe del Generale Lanière.⁵³

Della famiglia di provenienza si hanno altre informazioni che riguardano solo un suo cugino monaco carmelitano, padre Calamatta, curato della basilica dei Ss Silvestro e Martino ai Monti. Curiosamente, in apertura alle sue *Memorie*, Calamatta indugia a lungo sull'episodio della sua conoscenza avvenuta solo all'età di 40 anni circa, in occasione di un viaggio a Roma da lui compiuto nel 1841 in compagnia della novella sposa Joséphine Rochette⁵⁴ entrambi ricevuti dal monaco, e ne descrive minuziosamente il sontuoso pranzo da lui offerto nella sacrestia del convento "scamottando" la difficoltà della clausura.⁵⁵ Oltre a questo episodio, Calamatta accenna al non comune gusto artistico dello zio che gli regalò la raccolta d'incisioni delle statue del Museo Chiaramonti, gesto insolito per i prelati ma quanto mai apprezzato, tanto che al rientro a Bruxelles decise di ricambiare inviandogli in dono una *Madonna col bambino che protegge i monaci carmelitani*, quadro tra i primi dipinti di Josephine. L'intento di questo regalo risulta in una lettera del 1845 che Calamatta invia al suo maestro Giangiacomo,⁵⁶ ma anche in una precedente missiva a Marcotte del 1842, a proposito del debutto di Josephine (chiamata Peppina) all'Esposizione di Bruxelles nella quale venne presentato il dipinto:

Ma petite Peppina vient d'avoir un succès pyramidal. Il y a ici une brillante exposition dans laquelle ma petite a exposé un tableau représentant la Vierge qui soutient l'enfant Jesus donnant la bénédiction à des moines qui sont autour d'eux,

⁵³ Lettera di Josephine Calamatta a Cécile Quetelet, Parigi 28 giugno 1848 (*Trascrizioni doc. citati*, n. 17). Cécile fu moglie dell'astronomo belga Adolphe Quetelet col quale Calamatta strinse una salda e lunga amicizia (v. più avanti, cap. III).

⁵⁴ Joséphine-Cécile Raoul-Rochette (Parigi, 1817-1893), nipote dello scultore Houdon, e figlia dell'erudito Raoul-Rochette, conservatore del Cabinet des médailles alla Bibliothèque nationale, fu pittrice, allieva di Ingres, che la ritrasse nel 1834 assieme a tutti gli altri componenti della sua famiglia. Probabilmente fu grazie ad Ingres che Calamatta la conobbe e il loro matrimonio fu celebrato il 1 dicembre 1840. dalla loro unione nacque il 26 giugno 1862 Marcelline, Claudine, Augustine che fu battezzata da Ingres, del quale porta in suo onore il terzo nome. Animata da una fede religiosa sempre più radicale che entrò in contrasto con l'anticlericalismo del marito, verso la fine del 1852 Josephine lasciò Calamatta e la piccola Lina per farsi suora (cfr. V. Karenine, *George Sand, sa vie et ses oeuvres*, Paris, 1899, p. 421). Nel Fond Sand della BHVP si conservano diversi documenti a lei riferiti, mentre per un primo approccio bibliografico si veda: A. Chevereau, *Joséphine Calamatta, élève d'Ingres et mère (méconnue) de Lina*, dans « Bulletin Les Amis de George Sand », 1986, n. 7, pp. 25-30 ; A. Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, Paris 2007, pp. 74, 92-93, 154.

⁵⁵ *Memorie*, in Corbucci, 1886, pp. 82-83, nota 75.

⁵⁶ Lettera di Calamatta a Giangiacomo, Parigi 18 giugno 1845: "Bisognerebbe mi faceste ancora un piacere, pregare di nuovo Mancion d'andare in carrozza se non vuole a piedi o mandare dal Padre Calamatta a S. Martino e pregarlo farsi dare lui stesso una risposta alla mia terza o quarta lettera che gli scrivo. Capite che io non posso rischiarmi a mandargli il quadro che la mia Peppina ha fatto per lui, senza aver prima da lui due righe di risposta alle mie lettere dove gli domando se gli farà piacere d'averlo, tanto più che dovendo lui pagare le spese di porto non vorrei che la pena fosse più forte che il piacere." (*Trascrizioni doc. citati*, n. 14).

nous en faisons cadeaux à un moine de St-martin-des-Monts à Rome, et qui est mon parent. C'est le second tableau qu'elle fait, je n'ose pas vous dire tout ce que j'en pense, et comme nous l'exposerons à Paris, vous le verrez, je m'en fais un véritable plaisir: je suis vraiment dans l'enchantement de voir les progrès et le talent que ma Peppina développe, je suis fier de l'avoir aussi bien devinée et aidée à arriver là.⁵⁷

Circa l'infanzia di Calamatta, turbata dalla precoce morte di entrambi i genitori all'età di appena due anni – secondo quanto riportato dal certificato di matrimonio conservato negli Archivi di Parigi e pubblicato da Naef⁵⁸ e non invece a sette, come scrive Ojetti seguito dal Corbucci⁵⁹ – restano solo due cenni fugaci riportati dal Corbucci il quale, però non indica la fonte:

Avea dunque il nostro Luigi come si dice, nel sangue le tradizioni dell'agiatezza, ma soprattutto quelle del sapere, i ricordi di ciò che possa la buona volontà e le prove della domestica virtù nelle sventure: è a ritenersi però che la sua inclinazione per le Arti Belle fosse frutto più che d'ogni altro della educazione materna, perché la madre gli veniva esercitando l'animo colle impressioni di leggiadre fantasie e soprattutto assuefacendolo a contemplare lo spettacolo della natura in lunghe passeggiate, il più sovente per la pittoresca strada di Tolfa: e solevano fermarsi sul rialto de' Cappuccini, donde il fanciulletto quasi estatico spingeva il suo sguardo sulla sottostante marina e, di loquace che era, diveniva silenzioso, in lui forse iniziandosi quel lavoro lento di osservazione, che fu e sarà sempre il segreto dei grandi artisti. [...]

Sin da quando stava a Civitavecchia nella casa paterna, aveva destato un certo interessamento il fatto che di continuo il fanciulletto, come appunto è successo di quasi tutti gli artisti da Giotto al Calamatta, se ne stesse con carboni spenti a disegnar di capriccio, o ritrarre su carta e sulle pareti figurine di animali o immaginette di Santi, che gli capitavano tra le mani e che sovente gli donava, come ricordò esso stesso, un vecchio curato di S. Maria. Ed a questo proposito il Calamatta adulto raccontava che il buon parroco, nel vedere le copie dei *Santarelli*, che il piccolo Luigi faceva, mancanti sempre della sacra aureola sul capo, vi poneva l'indice sopra ed,

⁵⁷ Lettera di Calamatta a Marcotte, Bruxelles, 2 ottobre 1842, in H. Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, 5 voll, Berna 1977-1980, t. II (1978), pp. 559-572, in part. p. 567.

⁵⁸ "Louis-Antoine-Joseph Calamatta, graveur, chevalier de la Légion d'honneur, Agé de 39 ans, né à Civitavecchia (Etat de Rome) le 21 juin 1801, demeurant à Paris, passage Tivoli n° 31, majeur, fils de François Calamatta et de Firmina Natali, son épouse, tous deux décédés à Civitavecchia, le père le 7 juin 1803 et la mère le 11 mai de la même année" (in Naef, 1978, pp. 363-364).

⁵⁹ Ojetti, 1874, p. 8.

arricciando il naso, gli dicea: “Se vuoi far bene facci sempre anche questa, capisci?”

e Gigetto gli sfuggiva tra i piedi tutto confuso e senza motto.⁶⁰

Tuttavia, alla luce dell’anticipazione della data di morte dei genitori dal 1808 al 1803, i due brani sono da considerare scenette aneddotiche dal sapore apologetico, in special modo quello inerente la madre, nel quale il biografo tenta di individuare i primi segni dell’inclinazione all’arte ch’egli riconduce all’educazione materna, ipotesi che entrerebbe in contraddizione con il dato oggettivo del documento ritrovato.

1.2.

La prima formazione romana all’Ospizio Apostolico di San Michele

1.2.1. La scuola di disegno di Francesco Giangiacomo all’Ospizio. Un maestro per tutta la vita.

Affidato alle cure dello zio materno Giovanni Antonio Natale⁶¹ assieme al fratello Michelangelo, Luigi venne condotto all’Ospizio Apostolico di San Michele⁶² (Fig. 1) a Roma il 21 novembre del 1811, come attesta la nota del registro d’ingresso:

Calamatta Luigi figlio di Fran^{co} e Firmina Natale nato li 21 giugno 1801. Entrò nell’Ospizio li 21 novembre 1811 a pagamento.⁶³

Secondo il racconto di Corbucci, a quell’epoca Civitavecchia era ridotta ad un borgo di pescatori e non offriva molte possibilità per assecondare le inclinazioni del piccolo Calamatta. Così, per poterlo iniziare agli studi dell’arte, l’Ospizio diventava una scelta quasi obbligata per gli orfani che non possedevano mezzi economici.

In un quadro ancora tutto da ricostruire sulle vicende, i protagonisti e le opere delle scuole delle “Arti Liberali” dell’Ospizio di S. Michele esistenti tra la fine del XVIII e la prima

⁶⁰ Corbucci, 1886, pp. 14-16.

⁶¹ Corbucci lo indica con questo nome, mentre Ogetti, 1874, p. 8, lo chiama Michele Natali.

⁶² Fondato nel 1686 durante il pontificato di papa Innocenzo XI, l’Ospizio Apostolico di S. Michele a Ripa Grande manterrà questa sede fino al 1938, quando per volere di Mussolini, fu trasferito come istituzione nel nuovo edificio creato *ad hoc* nel quartiere di Tormarancia, cambiando il suo nome in “Istituto Romano di San Michele”. Attualmente, l’Istituto svolge una funzione di assistenza agli anziani. Sulla storia e le attività dell’Ospizio di S. Michele ampia è la bibliografia: tra gli studi più recenti si segnala *Il San Michele a Ripa Grande*, a cura di F. Sisinni, Roma 1990, che nei vari contributi risulta quello più esaustivo per un approccio iniziale al tema.

⁶³ ASR, Fondo Archivio dell’Ospizio di S. Michele (O.A.S.M.), inv. 48 bis, b. 38, bastardello *Rollo dei putti alunni 1803-1813*.

metà del XIX secolo – che trova come punto di partenza solo alcune prime indagini di carattere generale⁶⁴ – e in attesa che si affronti uno studio sistematico che possa restituire la complessità della vicenda ricontestualizzandola nella Roma “Capitale delle Arti, Universale ed Eterna”, sono proprio i ricordi diretti di Calamatta nelle *Memorie* e le tracce rivenute nella sua corrispondenza che, affiancati ai documenti del più stretto compagno e amico Paolo Mercuri⁶⁵ e a tre fondamentali relazioni sull’organizzazione del Pio Ospizio,⁶⁶ possono far luce ‘dal di dentro’ su qualche episodio saliente di una istituzione che durante tutta la prima metà dell’Ottocento, soprattutto a partire dagli anni Trenta sotto la direzione del cardinale Antonio Tosti, riuscì ad imporsi nel panorama romano e internazionale fungendo da modello esemplare per il recupero sociale dei poveri senza speranza, grazie anche alla fama delle Scuole di Arti Liberali acquisita oltralpe attraverso i suoi celebri allievi Calamatta e Mercuri.

La mia carriera d’artista è cominciata di buon’ora. All’età di dodici o tredici anni fui messo a studiare disegno al collegio di San Michele a Roma.⁶⁷

Quando Calamatta entrò precisamente all’età di dieci anni (Fig. 2), la grande istituzione aveva da tempo consolidato un programma didattico che prevedeva dopo un primo insegnamento di base per “imparare a leggere, scrivere e far di conto” l’avviamento alle Scuole d’artigianato o, per i più valenti, a quelle delle Arti Liberali istituite da Clemente XI agli inizi del XVIII secolo, affinché si potesse offrire ai “ragazzi” di apprendere un mestiere

⁶⁴ A. Mattiolo, *Le scuole d’arte*, in *Il San Michele a Ripa Grande*, cit., pp. 185-202, M. Di Macco, *L’incisione e la decorazione d’ornato*, in *Ibidem*, pp. 221-234.

⁶⁵ Paolo Mercuri (Roma, 1804-Bucarest 1884), entrò all’Ospizio il 1° maggio 1816 (cfr. I. Ciampi, *Vita di Paolo Mercuri incisore. Con documenti inediti*, II ed., Roma 1879, p. 13). Su Mercuri si tornerà a più riprese nel corso della trattazione.

⁶⁶ [G. Vai], *Relazione del Pio Istituto di S. Michele a Ripa Grande eretto dalla santa memoria di PP. Innocenzo XII*, Roma 1779; A. Tosti, *Intorno all’origine e i progressi sull’Ospizio Apostolico di S. Michele, notizie estratte dall’opera di A. Tosti*, Roma 1832 (Il testo fu integralmente ripubblicato, con supplemento e note, a cura dell’editore del “Giornale Arcadico” di Roma nel 1835); G. Lovatelli, *Programmi artistici e didattici del Conservatorio di Arti e Mestieri di S. Michele in Roma*, Roma 1877. Quest’ultimo ordinamento didattico, quantunque si riferisca al “nuovo corso” del conservatorio di arti e mestieri, riaperto nell’Ospizio dopo il 1870 (fu chiuso per circa dieci anni in seguito al cessato governo pontificio nel 1861) ricalca negli assunti generali l’impostazione già data nel XVIII secolo e perfezionata dal card. Tosti nei trentacinque anni circa della sua presidenza (dal 1830 alla sua morte, avvenuta nel 1866). Rispetto alle precedenti relazioni, la descrizione molto dettagliata permette di ottenere uno spaccato chiaro e preciso di tutti i corsi didattici che riguardarono le “Arti liberali o primarie e le Arti meccaniche o secondarie”, nonché di comprendere esattamente come veniva insegnata la pratica del disegno alla scuola di disegno elementare comune ad entrambi i percorsi, della durata biennale per le arti meccaniche e triennale per quelle liberali, dove si prevedeva anche un corso di “disegno d’Ornato dalle stampe” (cfr. G. Lovatelli, 1877, p. 34 e ss.).

⁶⁷ *Notice biographique*, f. 5, brano inedito (t. d. A.). Ogetti 1874, p. 8, seguito da Corbucci, 1886, p. 15, riporta che inizialmente i superiori, non conoscendo le sue doti lo destinarono al lanificio, mansione tra le più umili; ma poi contrasse una malattia agli occhi che lo sottrasse a quel mestiere e lo destinò allo studio dell’arte.

che desse loro una prospettiva più dignitosa della mendicizia e della delinquenza alle quali erano stati sottratti.

Nonostante il rovinoso declino del Pio Istituto subito durante la prima invasione francese del 1798 con la chiusura e il saccheggio di gran parte degli opifici, nel secondo periodo dell'amministrazione imperiale napoleonica, sotto la guida di Philippe De Tournon prefetto di Roma dal 1810 al 1814, le sorti dell'Ospizio cominciarono a risollevarsi grazie ad un'amministrazione controllata da una Commissione esterna e alla riapertura degli opifici che dettero nuovamente lavoro ai ricoverati.⁶⁸ Tuttavia, fu soltanto dopo il ritorno a Roma di Pio VII nel 1813 che si ebbe una consistente ripresa qualitativa delle attività artistiche dell'Ospizio, grazie alla spinta riformatrice del pontefice, sostenuta fortemente dal suo segretario generale il cardinale Ercole Consalvi. Nominando Antonio Canova Principe Perpetuo dell'Accademia di San Luca per i successi che aveva ottenuto come ispettore generale delle Belle Arti, egli volle che lo scultore coordinasse una Commissione in seno all'Accademia – della quale fece parte anche Vincenzo Camuccini – per eleggere il corpo docenti che doveva insegnare nelle Scuole di Arti liberali del Pio Istituto.⁶⁹

Dietro segnalazione di Canova, verso il 1814-15 Francesco Giangiacomo (Roma, 1783-1864),⁷⁰ allievo di Wicar all'Accademia di San Luca, fu incaricato di dirigere la Scuola d'Arte seguendo direttamente il corso di disegno e pittura del San Michele, mentre l'anno successivo Antonio Ricciani divenne direttore di quella d'incisione su rame, lasciando la cattedra a Domenico Marchetti nel 1818, in seguito al suo trasferimento alla Reale Accademia di Belle Arti di Napoli.

Il loro arrivo all'Ospizio – salutato con esultanza da Calamatta in sostituzione di anziani e in alcuni casi, dispotici maestri, come quello di disegno Antonio Concioli (1736-1820)⁷¹ – si

⁶⁸ Cfr. Q. Querini, *Beneficenza romana dagli antichi tempi fino ad oggi*, Roma 1892, p. 855 e ss.

⁶⁹ “Le quali arti liberali, come ognun vede, vogliono le scuole, affidate per felice ventura a cinque grandi maestri accademici di S. Luca, del disegno, della figura, dell'ornato, dell'architettura, della geometria, della prospettiva, della scultura, della plastica, non che dell'anatomia [...] senza dire che questi studii giovano anche alle arti meccaniche” (Tosti, 1832, p. 43).

⁷⁰ Per un approfondimento sulla figura di Giangiacomo si veda: I. Miarelli Mariani, *Giangiacomo Francesco*, voce, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2000, vol. 54, pp. 410-413; E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana nelle stampe di cinque secoli*, p. 607 e passim.

⁷¹ “Fu inizialmente sotto un vecchio maestro chiamato Concioli il quale aveva il suo studio pieno di suoi quadri, quasi tutti rappresentanti scene amorose, con costumi del Settecento passato, cioè guardinfante e battilonta. Era un uomo di una brutalità non comune: ci faceva disegnare con il carbone per non darci il lapis: come doveva, veniva a correggerci con un gran nerbo di bove in mano: poco ci vedeva: dà spesso una gran nerbata sul disegno: questo, essendo al carbone, spariva quasi interamente ed il poco che restava, lui non vedendo, credeva non si fosse lavorato ed allora sgrida e nerbate come piovesse, sulle spalle, dove coglieva.

rivelò ben presto positivo nel riannodare le maglie di un'antica relazione settecentesca con l'Accademia di San Luca, che vedeva nei corsi d'arte dell'Ospizio il naturale confluire dei metodi didattici e delle istanze estetiche ufficiali del neoclassicismo romano, apportando nuova linfa e rinnovato interesse agli alunni dell'Ospizio, come traspare anche dalle parole di Calamatta:

Circa un anno dopo [1814-15] (...) avemmo un eccellente maestro, Giangiacomo, il quale in poco tempo ci fece fare grandi progressi.⁷²

Dalle *Memorie* di Calamatta e dalla biografia di Mercuri si può ricavare qualche elemento sul metodo didattico adottato da Giangiacomo: secondo la pratica vigente in Accademia, che prevedeva la copia dalla statuaria antica per la quale le scuole dell'Ospizio si erano “fornite di copiosi modelli delle più celebri statue per comodo ai giovani di disegnarle”,⁷³ egli faceva esercitare i suoi allievi nel disegno dal vero offrendo la possibilità di frequentare con speciali permessi l'Accademia del Nudo in Campidoglio durante il periodo estivo,⁷⁴ esercizio ritenuto dal maestro di fondamentale importanza e che raccomandò di non interrompere mai.⁷⁵ A questo affiancava la copia di dipinti e cartoni anche suoi, e concedeva ai più valenti di recarsi in Vaticano per esercitarsi sugli affreschi di Raffaello delle Stanze, divenuto nume tutelare per gli allievi dell'Ospizio.

Affermatosi ben presto come abilissimo disegnatore ed incisore soprattutto nel settore della traduzione a contorno di opere pittoriche del Quattro e Cinquecento delle chiese romane grazie ad un lungo rapporto di collaborazione con la Calcografia Camerale,⁷⁶ Giangiacomo fu convinto assertore del primato di Raffaello e della sua scuola, nonostante la sua lunga pratica di disegnatore a “purissimo contorno” per le incisioni a tratto lineare dei cicli di affreschi dell'Angelico e del Pinturicchio lo avesse portato ad avere un contatto diretto con i

Circa un anno dopo fu giubilato.” (*Memorie*, in Corbucci, 1886, p. 20). Su Antonio Concioli si veda V. Casale, voce *Concioli Antonio*, in D.B.I., XXVII, Roma 1982, pp. 734-736.

⁷² *Memorie*, in Corbucci, 1886, pp. 20-21.

⁷³ Vai, 1779, p. XXXV.

⁷⁴ Il Ciampi riporta che Calamatta assieme al Mercuri ebbe il permesso da Giangiacomo di andare assieme ad altri giovani a studiare all'Accademia del nudo in Campidoglio (Ciampi, 1879, p. 16).

La tradizione di frequentare l'Accademia del Nudo è segnalata nelle relazioni del Vai (Vai, 1779, p. XXXV), del cardinale Tosti (Tosti, 1832, p. 44) e del Lovatelli (Lovatelli, 1877, p. 45).

⁷⁵ “Mercuri mio, non tralasciate di disegnare dal vero: non fate come i nostri putti alunni che, sortendo da quel luogo pio, proscrivono il portalapis per sempre e così diventano incisori insensati.” (Lettera di Giangiacomo a Mercuri del 20 febbraio 1834; Ciampi, 1879, p. 137).

⁷⁶ Tra il 1810 e il 1835, egli esegue i disegni per le incisioni a contorno dei cicli di affreschi dell'Angelico e del Pinturicchio nella Cappella Niccolina al Vaticano, quelli del Pinturicchio nella cappella Bufalini all'Aracoeli e in Santa Maria del Popolo (Cappella Riario e chiostro grande) e alle vetrate di Guglielmo da Marcillat nella stessa chiesa (vedi M. Miraglia, *I disegni della Calcografia*, Roma 1995, vol. I, pp. 541-602; E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana nelle stampe di cinque secoli*, Pisa, 2009, pp. 602-603, 607).

pittori ‘primitivi’ già dal 1810, consacrando, suo malgrado, “la particolare vocazione dell’incisione al tratto per le pitture quattrocentesche, in armonia con la visione dei nazareni e dei puristi, e in ossequio al magistero di Tommaso Minardi”.⁷⁷

Tuttavia, come si ricava dalle sue parole, Giangiacomo cercò di arginare da un lato, gli estremismi del neoclassicismo camucciniano – che monopolizzava sul piano ufficiale il panorama romano dell’epoca e che cercava d’imporsi anche nelle scuole dell’Ospizio – dall’altro, quelli della corrente nazarena di Johann Friedrich Overbeck che andava conquistandosi un suo spazio nella committenza privata.

Quanto a Camuccini che, com’egli scriveva, “in questo momento [a Roma] è il tutto”,⁷⁸ Giangiacomo certamente condivise il giudizio irriverente di Calamatta esternatogli in una lettera inedita inviata il 18 giugno 1845:

Felicemente pare che il Camuccini [morto il 2 sett. 44] se non ha fatto mai bene ora non puol far più male.⁷⁹

Mentre, a proposito dei puristi, in una lettera del 5 luglio 1838 inviata al Mercuri di stanza a Parigi, Giangiacomo si esprimeva in questi termini:

Saprete che in Italia ci è la mania del purismo: la maggior parte studia le opere quattrocentiste: e Raffaello, ci è chi dice che è manierato. [...] E questo chiamano: stile di semplicità. In somma, presto vedremo rinascere i Sanzio e i Bramanti. Michelangelo, lo chiamano il manieratissimo; il povero Domenichino, dicono sarà meglio non fosse nato; e degli altri maestri non se ne parla. Tutto è romantico! In somma il partito purista va sempre crescendo. Questi maledetti Tedeschi ci hanno infettato di queste massime puriste.⁸⁰

In queste ed altre lettere inviate ai suoi due allievi tra il 1834 e il 1845 Giangiacomo delineava lucidamente, in toni talvolta pittoreschi, uno spaccato dello stato reale delle arti a Roma, da lui definita “la città delle arti e non degli artisti”, introducendoci nel contesto sociale e culturale nel quale Calamatta formò le basi teoriche delle sue scelte che nel 1823 spingeranno il giovane a proporsi e a farsi accettare da Ingres come l’unico traduttore della grande tela del *Voto di Luigi XIII*, in quanto “nutritosi della stessa sostanza”,⁸¹ cioè la pittura di Raffaello. Un rapporto, quello tra Calamatta ed Ingres che, come si vedrà, divenne intenso e duraturo e nel quale, vale qui sottolineare, la presenza di Giangiacomo rimase

⁷⁷ Borea, 2009, p. 603.

⁷⁸ Lettera a Mercuri, Roma 5 luglio 1838 (Ciampi, 1879, p. 147).

⁷⁹ *Trascrizioni doc. citati*, n. 14.

⁸⁰ Ciampi, 1879, p. 148.

⁸¹ Blanc, 1876, p. 102.

significativa anche negli anni successivi,⁸² stando alla lettura della sua corrispondenza con Mercuri, quando, nel 1840, durante il secondo soggiorno romano di Ingres come direttore di Villa Medici (1835-41), Giangiacomo citava in due lettere il maestro francese con tono di cordiale e deferente amicizia :

Avrete ricevuto l'involto che Ingres si compiacque di far passare in Parigi. V'inclusi un libro concernente le pitture di Pinturicchio esistenti in S. Maria in Aracœli, non ad altro oggetto se non che Calamatta faccia conoscere a' suoi allievi [di Bruxelles] come componevano quei maestri. [...] Mille complimenti a Calamatta. Ho veduto dal sig. Ingres la sua ultima incisione: fategli i miei rallegramenti e dategli che cammina a passi da gigante, cosa che mi dà molta consolazione; e sarà molto più consolante se fosse fra noi, se questa matrigna ingrata amasse i suoi figli.⁸³

Quanto prima rivedrete in Francia una replica, con qualche varietà, del quadro che il sig. Ingres fece per la chiesa della Trinità dei Monti [*Consegna delle chiavi a S. Pietro*]: lo vedrete corretto da quei zig zag dei panneggiamenti. L'ultimo quadro inviato dal detto a Parigi sento che abbia fatto un fanatico incontro. [...] Nei due grandi cappelloni che formano la croce [nella Basilica di S. Paolo fuori le Mura], vi son due grandi quadri: uno del Baron dei Baroni Camuccini, il secondo di un certo Agricola: il primo rappresenta la *Conversione di S. Paolo*, il secondo l'*Assunzione della Madonna*: uno negro come un'ora di notte, il secondo pare la bottega del coloraro. Allorchè il sig. Ingres sarà di ritorno a Parigi dimandategliene, chè sentirete di qual maniera siano.”⁸⁴

Difatti, in quanto allievo di Wicar, Giangiacomo fu vicino più di altri alla cultura e all'ambiente francese di stanza a Roma e dalle parole dello stesso maestro si evince una frequentazione ed una sintonia d'intenti più con Ingres che con il “Baron dei Baroni Camuccini” o con Overbeck. Nonostante di quest'ultimo lodasse il monumentale dipinto programmatico del *Trionfo della Religione nelle arti* (Francoforte Städel Institute) quando nel 1840 lo vide nel suo *atelier* di palazzo Cenci trasmettendone subito dopo in una lettera a Mercuri la minuziosa descrizione, al contempo non perdeva occasione di biasimare i “falsi

⁸² Ogetti riporta un ricordo della famiglia di Giangiacomo che segna la grande stima e amicizia rispettosa che Calamatta portava per il suo maestro che, trovatolo moribondo durante un suo viaggio a Roma nel 1864, lo assiste fino amorevolmente fino alla sua fine (Ogetti, 1874, p. 9).

⁸³ Lettera del 27 giugno 1840, in Ciampi, 1879, p. 152.

⁸⁴ Lettera del 17 dicembre 1840, in *Ibid.*, p. 154.

profeti” delle troppe correnti artistiche presenti a Roma, in gara fra di loro nel ricondurre i principi ispiratori a Raffaello:

Nell'estate passata il pittore Overbeck espose un suo quadro, fatica di molti anni, che rappresentava la *Fonte delle Scienze* ossia il *Trionfo della Religione*. [...]. Riguardo al merito del quadro, è un'esatta imitazione della *Disputa del Sacramento*: di un grandissimo merito. Volesse il cielo che ognuno calcasse queste orme, chè parmi sia la vera strada. Cosa veramente strana! Voi conoscete come si rispettano le opere di Raffaello, ed in qual pregio siano presso gli artisti. Ognuno corre al Vaticano a studiarle, e per far che? Non si sa. Quell'ingegno è tanto sublime che ci dà le orme del bello, del semplice, della grazia: eppure chi procura imitarlo è tacciato da purista! E questi gridano: Bisogna studiare Raffaello e l'antico, per poi far dei quadri [...] e statui o pezzi di legno. Mercuri mio, quanto siete felice di stare lontano non dalla città delle arti, ma dalla Babilonia delle arti, dove questi falsi profeti parlano sempre a danno delle arti e della gioventù che si va ad iniziare nelle medesime. Vi farò conoscere meglio, ma ancora non è tempo, quali spiriti maligni racchiuda la religiosa Roma e la sedicente sede delle arti.⁸⁵

È dunque alla luce di tutto questo e sulle uniche testimonianze disegnative di Giangiacomo rintracciate all'Istituto Romano di San Michele – un piccolo taccuino di schizzi e una raccolta di suoi disegni d'accademia realizzata dagli allievi nel 1860 in occasione di un suo compleanno (Fig. 3),⁸⁶ al di là dei già noti disegni preparatori per le stampe a contorno di cicli quattrocenteschi delle chiese di Roma, commissionati dalla Calcografia – che si basano le ipotesi di verifica di ciò che il maestro trasmise ai suoi alunni: confrontandoli con alcuni disegni non datati di Mercuri conservati a Bucarest⁸⁷ e quelli di un taccuino di studi inedito

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 155-156.

⁸⁶ Il piccolo taccuino (cm 10x11) raccoglie schizzi di singole figure o composizioni a matita e sanguigna e annotazioni di varia natura. Mentre l'album, che si apre con un sonetto scritto dagli allievi in onore del loro amato professore, rilega su fogli in cartoncino cilestrino 116 disegni incollati fronte-retro singolarmente o in gruppi (quattro al massimo). Le tipologie e i soggetti rappresentati vanno da studi accademici di nudi maschili a figura intera, a particolari anatomici (volti, mani e piedi tratti da modelli), a copie di figure panneggiate o di teste scolpite, piccoli ritratti a mezzo busto, bozzetti e disegni di composizioni alcuni dei quali con quadrettatura, o trasportati anche su carta lucida. Benché eseguiti in epoche differenti, i disegni dell'album e del taccuino mostrano una evidente attenzione alla pittura del primo Rinascimento. L'album è stato segnalato per la prima volta dalla Miarelli Mariani (2000, p. 412), e successivamente richiamato nei contributi già citati della Mattiolo, e della Di Macco. Per la rilevanza documentaria e l'apprezzabile valore artistico, questo materiale sarà studiato in modo più approfondito in altra sede.

⁸⁷ Mercuri si trasferisce a Bucarest un anno dopo la morte della moglie, avvenuta nel luglio del 1878, raggiungendo la sua unica figlia Enrichetta, che si era sposata nel 1877 con un avvocato rumeno, Teodoro Radulescu. Qui trascorse gli ultimi anni della sua vita morendo il 20 aprile 1884 (cfr. G. Tomassetti, *Paolo Mercuri. Conferenza tenuta nella R. Calcografia di Roma il 7 giugno 1909*, Roma 1909, p. 15). Allo stato attuale, gran parte dei documenti d'archivio di Mercuri e degli eredi della sua unica figlia sono conservati

di Calamatta databile agli anni Quaranta (Fig. 4),⁸⁸ si ha la prova di quanto “l’effetto, la grazia, la precisione, la *purgatezza* del disegno”,⁸⁹ dell’adesione al canone neoclassico del “bello ideale”, della purezza lineare tratta direttamente dalle opere romane di Raffaello (e anche dei Quattrocentisti), fossero stati trasmessi e recepiti dai suoi allievi sebbene in forme e modalità che si svilupparono diversamente, e permearono non solo i disegni e la scelta delle opere da tradurre in incisione, ma anche le teorie artistiche esposte a più riprese da Calamatta. Non a caso, accanto all’ammirazione per la maestria e la perfezione nell’uso del bulino delle loro stampe di traduzione, entrambi furono da subito riconosciuti e apprezzati nel panorama europeo per la grande abilità nel disegno dal vero e per l’altissima fedeltà all’originale del disegno preparatorio all’incisione.

1.2.2. La serie dei disegni delle *Storie di S. Elia* a S. Martino ai Monti di Gaspard Dughet.

L’Istituto Romano del San Michele conserva anche una preziosa testimonianza del percorso formativo di Calamatta fino ad oggi del tutto sconosciuta: si tratta di una cartella contenente una raffinata serie di sedici tavole disegnate a monocromo⁹⁰ identificate in questa sede nelle

presso l’Archivio Nazionale di Bucarest (Fondo Paolo Mercuri (1822-1919), n. 1144, comprendente 135 unità archivistiche). Solo una piccola sezione di documenti è conservata nell’Archivio di Stato di Roma (“Carte Paolo Mercuri” *Fondo Acquisti e doni*, 1361-1970, Inv. n.354, b. 22, fasc.2), donati verso il 1949 da Elio Pisano e da sua zia Anna Maria Radulescu, nipote di Mercuri (si veda anche E. Pisano, *Carte di Paolo Mercuri donate all’Archivio di Stato di Roma*, in “Archivi d’Italia e rassegna internazionale degli archivi, Roma, serie II, a. XIX (1952), fasc. 3-4, pp. 229-232). Mentre le opere e la notevole raccolta d’incisioni che costituivano la sua collezione privata, sono probabilmente ancora di proprietà degli eredi, visibili in buona parte nel sito rumeno <http://www.paolomercuri.ro>. Visionando il sito è possibile vedere molti fogli di disegni, schizzi, litografie e stampe, tra le quali compaiono anche due acqueforti di Domenico Baldini che riproducono gli episodi delle ‘*Storie di S. Elia*’: *Il profeta Elia addormentato viene svegliato e nutrito da un angelo* e *La prima messa sul Monte Carmelo celebrata da San Cirillo*. La curiosa presenza dei due fogli nella collezione di Mercuri risulta piuttosto insolita data la poca diffusione di queste stampe, ma potrebbe essere spiegata col valore affettivo attribuito alle due incisioni, caro ricordo di un lavoro di Calamatta eseguito quando erano ancora entrambi giovani allievi dell’Ospizio.

⁸⁸ Parigi, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond Sand, inv. J 334.

⁸⁹ Lettera di Giangiacomo a Mercuri del 20 febbraio 1834 (Ciampi, 1879, p. 137).

⁹⁰ Questa risulta l’unica serie completa di disegni derivati da tutti i sedici pannelli di Dughet finora trovata. Esistono altri disegni che riproducono singoli episodi o particolari di essi, datati al secolo precedente ed eseguiti anche a matita e inchiostro acquerellato (cfr. M. N. Boisclair, *Gaspard Dughet. Sa vie et son œuvre (1615-1675)*, préface de Jacques Thuillier, Paris 1986, p. 195 e ss.).

La tecnica usata da Calamatta è grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno su carta vergata color avorio; lo stesso inchiostro riquadra le scene in una doppia cornice. Tutti i fogli si presentano montati singolarmente in rigidi passe-partout di misura unitaria (57,5x70cm) che li sigilla, probabilmente realizzati in seguito ad un restauro ipotizzabile nella seconda metà del XX secolo. Per un approfondimento sul soggetto v. R. Dinoia, *Il giovane Luigi Calamatta, Gaspard Dughet e il cardinale Antonio Tosti: notizie dall’Ospizio di San Michele*, in “Prospettiva”, n. 136, a. 2009 (2010), pp. 52-68.

Storie di Sant'Elia (Figg. 6-21) tratte dal ciclo degli affreschi di Gaspard Dughet della chiesa di San Martino ai Monti a Roma (1645-1651).⁹¹

La presenza del nome e della data 1818 su uno dei fogli indica che la *suite*, unico esempio di traduzione dal genere paesaggistico nell'opera grafica di Calamatta, farebbe parte delle innumerevoli esercitazioni svolte durante il corso di disegno di Giangiacomo alle quali, fino ad oggi, era riconducibile un solo disegno inedito proveniente dalla collezione del Comune di Civitavecchia: *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (Fig. 5)⁹². Quest'ultimo è la copia di un dipinto sconosciuto di Giangiacomo,⁹³ come si evince dall'iscrizione riportata in basso confermata dall'analisi compositiva e stilistica,⁹⁴ che per la scelta del tema e la modalità di rappresentazione rientra pienamente nei canoni stilistici neoclassici del maestro di chiara ascendenza wicariana.⁹⁵

Invece le *Storie di S. Elia* sembrano esulare dal programma didattico di Giangiacomo poiché, rappresentando il 'genere minore' del paesaggio, non troverebbero spazio nella formulazione delle scelte dettate strettamente dal gusto estetico di ambito accademico al quale il maestro pare si fosse attenuto scrupolosamente. Tale serie pone, dunque, un interrogativo sulla scelta del soggetto: perché Calamatta copia i disegni di un paesaggista

⁹¹ La bibliografia di riferimento per gli affreschi di San Martino ai Monti resta quella degli anni Ottanta: J. Heideman, *The Dating of Gaspard Dughet's Frescoes in San Martino ai Monti in Rome*, in "The Burlington Magazine", 122, n. 929 (Aug., 1980), pp. 540-546; M. N. Boisclair, *Gaspard Dughet à Saint-Martin-des-Monts, Rome*, in "Storia dell'arte", 53, 1985, pp. 87-102; M. N. Boisclair, 1986; S. J. Bandes *Gaspard Dughet and San Martino ai Monti*, in "Storia dell'arte", 26/28, 1976, pp. 45-60. A questa si aggiunge il recente articolo di A. A. Witte, *Paying for frescoes in stone : financial aspects of the decoration of S. Martino ai Monti in Rome*, in « The Burlington Magazine », 150, n. 1260 (2008), pp. 182-186.

⁹² Disegno a matita nera (40,2x47,4 cm), Civitavecchia, collezione comunale Cialdi, inv. 8703. Il disegno non appartiene alla collezione Cialdi, ma è stato venduto nel 1901 dalla sig.ra Filari, vedova Boiari al comune di Civitavecchia per la somma di £ 200 (cfr. A.S. Comune di Civitavecchia, "Delibere della Giunta Comunale 8 febbraio e 8 marzo 1901") F. Milizia, *Alessandro Cialdi collezionista di Calamatta*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università della Tuscia di Viterbo (A.A. 2000-2001) relatore Prof.ssa Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, pp.18-19.

⁹³ Nonostante sia ricordato nei documenti come pittore, l'unico dipinto rintracciato dalla Miarelli Mariani (2000, p. 412) risulta un dipinto ad olio, *S. Michele Arcangelo* pala d'altare nella chiesa del Ss. Salvatore dell'Ospizio di S. Michele a Ripa, dunque questo disegno individua il soggetto della seconda opera del catalogo di pittore di Giangiacomo, ancora tutto da ricostruire.

⁹⁴ Le iscrizioni presenti in basso a sinistra ("Fro^{co} Giangiacomo inv^o e dipinse") e a destra ("Luigi Calamatta disegnò in O. A.") e i finissimi tratteggi paralleli che seguono il ductus della sostanza materica che individuano indicano che il disegno è preparatorio ad una incisione. Le iniziali "O. A." indicano "Ospizio Apostolico" e confermano, in tal modo che l'esecuzione è avvenuta durante la sua permanenza all'Ospizio. L'unica citazione del disegno è contenuta nel pieghevole pubblicato in occasione della esposizione delle incisioni appartenenti alla raccolta Cialdi del Comune di Civitavecchia restaurate ad opera del Laboratorio di Restauro dell'Istituto Nazionale per la Grafica del 2001, anno del bicentenario della nascita dell'artista (Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Istituto Nazionale per la Grafica – Comune di Civitavecchia, *Luigi Calamatta incisore. Presentazione delle opere restaurate*, Civitavecchia, Aula Consiliare Pucci, 10 febbraio 2001, con i contributi di F. Fiorani e S. Sgarra, s.d e s.l.).

⁹⁵ Cfr. Corbucci, *Luigi Calamatta* cit., p. 25 e ss.

del Seicento, nonostante la formazione classicistica wicariana del suo maestro imponga scelte diverse? La domanda dà adito alla proposta di una serie di ipotesi che sarebbero tutte altrettanto plausibili.

In primo luogo, la scelta potrebbe essere giustificata dall'attività parallela che Giangiacomo svolse anche al di fuori dell'Ospizio, come abbiamo già accennato, di disegnatore ed incisore a contorno per svariate serie di stampe dedicate alle decorazioni pittoriche di molte chiese e basiliche romane alla quale si aggiunse, a partire dagli anni Venti, anche quella di restauratore di dipinti ed affreschi delle stesse.⁹⁶ Giangiacomo potrebbe aver fatto eseguire a Calamatta la riproduzione degli affreschi dughetiani per documentare lo stato di conservazione *ante quem*⁹⁷ in vista di un nuovo restauro che sarebbe avvenuto di lì a poco nel 1834,⁹⁸ ritenendo insufficienti le due serie d'incisioni all'acquaforte che erano state realizzate a Roma a partire da vent'anni prima, quella a chiaroscuro di Domenico Baldini⁹⁹ del 1796, che forse rimase incompiuta poiché allo stato attuale se ne conoscono solo quattro tavole¹⁰⁰ (Figg. 15d, 21d), e l'intera serie di diciotto acqueforti di taglio corsivo di Pietro

⁹⁶ Miarelli Mariani, 2000, p. 412.

⁹⁷ Ciò sarebbe avvenuto in piena funzione dell'esercizio della tutela e della conservazione dei monumenti che l'Accademia di San Luca (e quindi le scuole d'Arte dell'Ospizio da essa controllata) doveva svolgere secondo gli statuti napoleonici (del 1812) e pontifici (del 1817), e che vedeva nel disegno anche uno strumento di conoscenza, di ricognizione e d'indagine per le arti (cfr. A. Cipriani, *La pittura disegnata: i concorsi all'Accademia di S. Luca*, in *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra a cura di S. Pinto, G. Barroero, F. Mazzocca, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003, Milano 2003, pp. 439-449, p. 440).

⁹⁸ Le vicende conservative del ciclo delle *Storie di Sant'Elia* sono cominciate già nel XVIII secolo. Gli affreschi ricevono un primo intervento nel 1790, un successivo nel 1834 ad opera di Augusto Maria William Louis; poi nel 1879 da Stefano Missaglia. Nel Novecento se ne susseguono altri due: nel 1943 dal Prof. Carboni (restauro parziale) e nel 1964 da parte di Giorgio De Cesare e Massimo Fusco, diretti dal dott. Vittorio Federici (Cfr. Boisclair, 1985, p. 193).

⁹⁹ Domenico Baldini (Vicenza, attivo dal 1796 al 1830 ca.). Disegnatore ed incisore specializzato in paesaggi, attivo a Roma, presso P. Vitali nel 1796, e a Vicenza (L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955, p. 38).

¹⁰⁰ Alle due acqueforti già note rappresentanti *Elia nutrito dall'angelo* e *La prima messa sul Monte Carmelo* (cfr. Boisclair, *Gaspard Dughet. Sa vie, son oeuvre* cit., p. 195 e 199; C. Stefani, *Poussin, Lorrain, Dughet e Salvator Rosa. Ricezione e fortuna del paesaggio classico tra Sette e Ottocento*, in 'Studi di storia dell'arte', n. 10, 1999, pp. 201-230, p. 214, nota 98), se ne aggiungono altre due inedite rintracciate durante questo studio nella collezione della Calcografia Nazionale di Roma: 'Elia nutrito dai corvi' (CL 2201-1572) e 'Sobach prevede in sogno lo straordinario ministero del proprio figlio, il profeta Elia' (CL 2201-1571). I rami delle quattro incisioni, dal titolo generico "Paesaggi del Poussin", firmati da Domenico Baldini incisore e da Pietro Maria Vitali (e non Vincenzo), sarebbero stati donati nel 1852 dalla figlia di quest'ultimo, Adelaide Vitali, alla Calcografia Camerale, oggi Istituto Nazionale per la Grafica, dove attualmente si conservano (si veda A. Grelle Iusco, E. Giffi, 2009, p. 553, note 888, 889; *L'archivio storico dell'Istituto Nazionale per la Grafica Calcografia (1826-1945): inventario*, a cura di A. M. Sorge, M. Tosti Croce, Roma 1994, p. 48). Oltre a quelli già citati della collezione Mercuri a Bucarest, un altro esemplare dell'incisione 'Elia risvegliato dall'angelo' è conservato nel GDS della Biblioteca Gambalunghiana di Rimini, (inv. n. 506), mentre il GDS "Angelo Davoli" della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia possiede un'altra tiratura del 'Primo altare eretto sul Monte Carmelo' (inv. n. 551).

Parboni¹⁰¹ (Fig. 7c, 15c, 16c, 20c, 21c) eseguita nel 1810 (appena otto anni prima) comprendente anche i due affreschi che completano le *Storie* realizzati da Giovan Francesco Grimaldi¹⁰².

Altre ipotesi che giustificano la scelta delle *Storie di S. Elia* per i disegni calamattiani trovano sostegno, da un lato, nell'ovviare alla difficoltà della scarsa visibilità degli affreschi originali dovuta alla posizione, alla luce insufficiente¹⁰³ e al cattivo stato di conservazione,¹⁰⁴ dall'altro, nella forte richiesta di riproduzioni suscitata dalla notorietà delle pitture dughetiane. L'esclusione dalla serie dei due episodi affrescati dal Grimaldi porta infatti ad ipotizzare un'attenzione peculiare all'opera di Dughet e al suo genere pittorico di paesaggio classico o ideale – del quale il francese fu uno degli esponenti più noti e considerati assieme a Poussin, Lorrain e Salvator Rosa – che nella Roma dei primi decenni dell'Ottocento continuava ad essere considerato uno dei *topoi* di questo genere 'minore'.

I disegni di Calamatta, quindi, potrebbero essere stati eseguiti per dare inizio ad una nuova serie di incisioni del *Ciclo di S. Elia* ai Monti – magari da far stampare nella Calcografia Camerale o nella stessa stamperia dell'Ospizio – migliore rispetto alle due versioni precedenti di Baldini e di Parboni, poiché la prima, più precisa nella riproduzione, è però rimasta incompleta, mentre la seconda, che nel frontespizio sottolineava “ora per la prima volta incisi” (avvalorando l'ipotesi d'incompiutezza della serie di Baldini), presenta “qualche fantasia di troppo” nel ricopiare le scene,¹⁰⁵ dandone una versione meno

¹⁰¹ Pietro Parboni (Roma, prima metà del XIX sec.), incisore di traduzione, specializzato in paesaggi, si veda Borea, *Lo specchio dell'arte* cit., p. 659 e nota 28.

¹⁰² Essi rappresentano *Elia predice il temporale* ed *Elia previene Acab del temporale facendolo fuggire*. Una serie completa delle tavole incise da Parboni è conservata alla Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma.

La Boisclair (1986, p.193 e ss.) cita anche una ulteriore *suite* di tavole eseguite e pubblicate nel 1855 da Giacomo Fontana, *Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane, esposte con tavole disegnate ed incise dall'architetto prospettico Giacomo Fontana e corredate di cenni storici e descrittivi*, Roma presso l'autore, 1855 (un esemplare incompleto della cartella (solo 9 tavole, senza testo) è conservato presso il Gabinetto di Stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana (GDS Stampe. II. 179 [1-9])). In questa sede non verranno prese in considerazione poiché di molto successive al periodo di esecuzione dei disegni di Calamatta.

¹⁰³ In effetti, anche nelle condizioni attuali della chiesa, gli affreschi, soprattutto quelli del registro superiore, rimarrebbero in penombra e di difficile lettura se non fossero illuminati dall'attuale sistema elettrico. L'ipotesi è stata già avanzata dalla Stefani estendendola anche ad altri due cicli di dipinti di Dughet che assieme a questo, vennero incisi tra il secondo e il quarto decennio dell'800 (C. Stefani, *Poussin, Lorrain, Dughet e Salvator Rosa. Ricezione e fortuna del paesaggio classico tra Sette e Ottocento*, in 'Studi di storia dell'arte', n. 10, 1999, pp. 201-230, p. 214).

¹⁰⁴ Si veda la nota 42. Gli affreschi hanno subito dal 1790 al 1964 ben cinque restauri che potrebbero aver alterato e modificato di volta in volta eventuali dettagli della composizione apportando ridipinture e/o asportazioni, per cui l'aspetto attuale potrebbe risultare differente da quello di circa due secoli fa.

¹⁰⁵ Boisclair imputa la poca corrispondenza delle stampe di Parboni al fatto che gli affreschi fossero rovinati poiché in altri casi l'incisore, nel riprodurre altre opere di Dughet, come i paesaggi della Galleria Colonna

corrispondente e piuttosto oleografica nella scelta del segno più rapido e semplificato. L'analisi ravvicinata dei disegni con gli affreschi e con le due serie di stampe ha, infatti, avvalorato queste ipotesi, anzi, ha potuto accertare che Calamatta ha osservato direttamente gli affreschi¹⁰⁶ più che le traduzioni incise, delle quali potrebbe addirittura non essersi servito.

Calamatta si sofferma quasi esclusivamente sullo studio della composizione paesaggistica lasciando le figure allo stato di abbozzo, schizzate solo con rapidi e sintetici tratti a matita, scontornate dall'acquerellatura del paesaggio eccetto in due tavole, *Il profeta Elia chiama Eliseo al ministero profetico* (Fig. 7) – che risulta compiuta in tutte le sue parti, probabilmente dovuta alla dimensione più ridotta dei personaggi – e *La prima messa sul Monte Carmelo celebrata da San Cirillo* (Fig. 19), dove le sagome risultano velate da una base di acquerello. L'attenzione quasi esclusiva al paesaggio farebbe ritenere che la serie sia rimasta incompiuta (questo spiega le due tavole appena citate), oppure che il giovane artista potrebbe essere stato incaricato di eseguire solo la parte più importante, quella del paesaggio, mentre l'elemento secondario delle figure sarebbe stato successivamente affidato ad un secondo allievo. In ogni caso, il suo interesse era orientato in primo luogo allo studio del paesaggio, come d'altronde avvenne anche per altri artisti che prima di lui si erano confrontati con queste pitture.¹⁰⁷

A prescindere da quale sia la reale motivazione, il “non finito” dei disegni è comunque compensato dalla raffinata bellezza d'insieme espressa nella traduzione del paesaggio: nella precisione del dettaglio coniugata alla morbidezza delle acquerellature color seppia, giocate sapientemente nei passaggi tonali, il giovane Calamatta arriva ad ottenere un'estesa gamma cromatica che gli permette di passare dalla oscura profondità dell'inchiostro puro nelle zone in ombra del primo piano, alle delicate velature delle colline all'orizzonte, fino ad utilizzare il semplice colore crema della carta per il cielo. Con una libertà e fluidità dei tocchi di pennello che seguono diligentemente la composizione sottostante a matita, egli offre, all'età di diciassette anni, già una matura conoscenza e padronanza delle tecniche disegnative.

eseguiti tra il quarto e il quinto decennio dell'Ottocento, aveva ben rispettato le composizioni (cfr. Boisclair, 1986, pp. 108-109).

¹⁰⁶ Probabilmente il giovane artista ebbe il permesso di poter frequentare la basilica anche grazie al fatto che egli aveva uno zio monaco, cugino del padre, che era il curato di S. Martino ai Monti. (v. *infra*, cap. I, par. 1.1.).

¹⁰⁷ La Boisclair cita altri disegni tratti dagli affreschi eseguiti nei due secoli precedenti dove l'elemento delle figure bibliche è del tutto assente (cfr. Boisclair, 1986, p. 197, e ss.).

1.2.3. La “Galleria dell’Ospizio” di S. Michele del cardinale Tosti: l’importante contributo di Calamatta e Mercuri alla creazione di una collezione di stampe del XIX secolo.

Un’altra questione si è aperta in merito al fatto che le sedici tavole sono tuttora raccolte in una apposita cartella contrassegnata da un’etichetta con la scritta:

Disegni di Luigi Calamatta eseguiti quando era nell’Ospizio di San Michele in Roma nell’anno 1818 (provenienti dall’eredità del Card. Tosti).

L’indicazione di una presunta eredità del cardinale Antonio Tosti¹⁰⁸ – visitatore apostolico e successivamente presidente dell’Ospizio dal 1830 fino all’anno della sua morte – della quale fino ad oggi non si aveva quasi nessuna traccia, ha sollecitato un’indagine più approfondita circa l’esistenza di una collezione e quindi della sua successiva dispersione, che ha condotto ad un risultato inaspettato per l’importanza e l’interesse ch’esso riveste, non solo per la ricostruzione di questa vicenda, ma anche, e soprattutto, per l’apertura di una nuova pista di studio che meriterebbe di essere percorsa fino in fondo nell’ambito di una storia del collezionismo di stampe del primo Ottocento ancora in gran parte da scrivere.¹⁰⁹

Dalla lettura della corrispondenza tra il cardinale, Mercuri e Calamatta, diversi indizi conducono all’esistenza di una cospicua collezione di grafica (stampe e verosimilmente anche disegni) che il Tosti formò nel corso della sua lunga direzione dell’Ospizio, ampliando considerevolmente la raccolta di stampe esistenti al suo ingresso. Il fine ultimo del cardinale era quello di realizzare una vera e propria “Galleria dell’Ospizio” allestita in un locale dedicato all’esposizione di “stampe antiche e nuove” che non poteva “essere più bello”, come orgogliosamente scrisse egli stesso al Mercuri nel 1841,¹¹⁰ a servizio della

¹⁰⁸ Antonio Tosti (Roma, 1776-1866, cardinale dal 1839). Il suo profilo biografico non è stato ancora interamente ricostruito, ma per un primo approccio si veda: Dinoia, 2009, p. 64, note 73-78.

¹⁰⁹ Finora pochi risultano gli studi rivolti alla specifica analisi delle collezioni private di stampe formatesi in Italia tra la fine del Settecento e la metà dell’Ottocento: S. Lomartire, *La collezione di stampe*, in *Luigi Malaspina di Sannazzaro: 1754 - 1835; cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, atti del convegno, Comune di Pavia, Milano 2000, pp. 363-385; A. Vedovato, *Federico Manfredini e la sua collezione di "classiche stampe": un contributo alla storia del collezionismo tra sette e ottocento* (Tesi di laurea), Corso di laurea in Conservazione dei beni culturali, Università di Udine, 2003. Mentre Negri Arnoldi (in S. Massari-F. Negri Arnoldi, *Arte e scienza dell’incisione*, Roma 1987, p. 248) cita alcune collezioni finora note solo attraverso la letteratura dell’epoca (nominate in G. Ferrario *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente ... scelte e proposte a dilettevole ed istruttivo ornamento di una galleria*, Milano 1836), come quelle degli studiosi e conoscitori Leopoldo Cicognara e Giuseppe Bossi, degli artisti incisori Andrea Appiani e Francesco Hayez, alle quali è da aggiungere, secondo Ferrario, la raccolta Gaudio (descritta da A. Marsand, *Il fiore dell’arte dell’intaglio nelle stampe : con singolare studio raccolte dal Signor Luigi Gaudio*, Padova 1823).

¹¹⁰ Lettera del cardinale Tosti a Mercuri, Roma 18 nov. 1841: “Io non oso esternarvi abbastanza la mia gratitudine pel dono fattomi delle preziose stampe [...] Ho avuto un’altra bella sorte a Roma, di acquistare

didattica nella fertile scuola d'incisione, ma anche come appagamento estetico di un colto e raffinato collezionista amatore di stampe tra i più famosi nella Roma papalina.

Ad incrementare notevolmente la collezione contribuirono anche il monsignor Mattei, tesoriere della Reverenda Camera Apostolica, Camuccini, e altri artisti,¹¹¹ tra i quali soprattutto Mercuri e Calamatta. Questi ultimi, durante tutto il periodo di permanenza a Parigi e per Calamatta anche a Bruxelles, oltre a donare esemplari delle proprie, ogni qualvolta si presentava l'occasione, provvidero ad acquistare ed inviare stampe commissionate dal cardinale, indicate anche dal Giangiacomo e da altri professori, oppure proposte da loro stessi, riguardanti soprattutto i grandi maestri stranieri del passato, più rari e costosi nel mercato romano.

La certezza assoluta dell'esistenza di tale collezione, con le indicazioni precise sulla sua consistenza, entità e l'attuale luogo in cui si trova, è giunta attraverso l'importante ritrovamento di una pubblicazione del 1873 dal titolo *The Tosti engravings. The Gift of Thomas G. Appleton, Esq. Received October 1869.*¹¹² Si tratta di una raccolta di estratti di cinque bollettini pubblicati dal 1870 al 1873 dalla Boston Public Library – dov'è interamente custodita¹¹³ – nei quali viene stilato un primo elenco descrittivo, una sorta d'inventario piuttosto dettagliato¹¹⁴ di seimilacinquecento delle diecimilaseicento stampe, accompagnati da una breve ma preziosa nota descrittiva del 19 giugno 1871 che ne ricostruisce l'intera vicenda collezionistica redatta dalla Public Library. In essa si spiega che, all'indomani della morte del cardinale avvenuta a Roma il 20 marzo 1866, sir Thomas Gold Appleton uno dei membri del consiglio di amministrazione della Public Library di Boston, trovandosi nella capitale pontificia, acquistò in blocco la collezione da Alessandro

cioè, a buon prezzo, delle stampe [...] dopo quelle che l'Ospizio aveva acquistato ed io ho accresciuto a poco a poco. [...] Sempre per arricchire vie più la Galleria dell'Ospizio, di cui voi sarete il principale benemerito fondatore. [...] Il locale, dove espongo tutte le preziose stampe antiche e nuove, non può essere più bello.” (Ciampi, cit., pp. 159-160).

¹¹¹ Al termine della seconda parte dedicata al “Regolamento temporale dell'Ospizio” il Tosti annota: “[...] non si è mancato nel passato, e nel corrente anno di arricchire le scuole di nuovi gessi, e di classiche stampe, di cui sono stati larghi donatori oltre monsig. Mattei tesoriere della R.C.A., il baron Vincenzo Camuccini, ed altri valenti artisti. La qual cosa è tornata sempre più a bene dell'Ospizio, il quale ormai vanta una scuola, che forse non ha l'eguale in simili stabilimenti in Europa” (Tosti, *Intorno all'origine* cit., p. 45).

¹¹² Scaricabile interamente on line dal sito della Boston Public Library.

¹¹³ Nel sito on line della Boston Public Library (<http://www.bpl.org/research/special/collections.htm#t>) la raccolta si trova nelle collezioni speciali ed è così menzionata: “Tosti, Cardinal Antonio Collection of Engravings (Print Department, 2280). Contains 5,100 early rare plates and engravings in 129 volumes and portfolios. Given to the Library in 1869 by Thomas Gold Appleton, the collection was brought together by Cardinal Antonio Tosti of Rome, at one time treasurer of the Pontifical Government”.

¹¹⁴ Per ciascun esemplare è riportato il nome e cognome dell'inventore e dell'incisore, il titolo o il soggetto, le misure, l'eventuale data, la segnalazione di eventuali dediche, soprattutto quelle scritte da Calamatta e Mercuri sulle stampe da loro donate all'Ospizio o direttamente al cardinale.

Ceccarini,¹¹⁵ erede fiduciario nominato dal Tosti, per donarla integralmente alla biblioteca americana nell'ottobre del 1869, come si legge dalle stesse parole di Sir Appleton in una sua lettera scritta da Roma il 23 febbraio dello stesso anno, indirizzata al Consiglio di Amministrazione della Public Library e riportata integralmente nell'appendice di un bollettino.¹¹⁶

Ai fini della presente ricerca vale sottolineare un aspetto rilevante che emerge non solo nella nota ma a più riprese anche nel testo dei bollettini, e cioè l'evidenza data all'intima relazione stretta dal Tosti con Calamatta e Mercuri sin dagli anni Trenta, definiti addirittura i suoi "pupilli", il che conferma pienamente le ipotesi che derivano dallo scambio epistolare circa una generosa assistenza e collaborazione da parte dei due famosi incisori¹¹⁷ nel procacciare per il cardinale le stampe di Maestri italiani (soprattutto a loro contemporanei e dei secoli XVII e XVIII) e stranieri (come Edelinck, Drevet, Nanteuil, Schmidt, Masson, Wille, Chereau e la moderna scuola francese), oltre che nel donare le loro numerose opere quasi sempre in prime impressioni, come si attesta attraverso le dediche al cardinale o all'Ospizio presenti sugli esemplari, puntualmente trascritte in nota alle opere riportate negli elenchi dei bollettini.

Amicizia e stima reciproca così solide e durature nel tempo che, grazie ai buoni uffici del cardinale, permisero a Mercuri di essere richiamato a Roma da papa Pio IX nel 1847 per insegnare incisione all'Ospizio¹¹⁸ e per dirigere la Calcografia Camerale fino al 1870 (anno della Presa di Roma) e a Calamatta, nonostante la sua nota fede repubblicana e la dichiarata avversione nei confronti del potere temporale del papato, di poter dialogare con lui ed

¹¹⁵ Alessandro Ceccarini (Roma 1825-1905), pittore e scultore, compì i suoi studi presso la scuola d'arte dell'Ospizio seguendo, come Calamatta, il corso di disegno di Giangiacomo e quello di scultura presso Adamo Tadolini, eseguendo a testimonianza del legame con il cardinale il monumento funebre a lui dedicato (1870). Come Mercuri, in segno di riconoscenza, accettò di dirigere per oltre dieci anni la fabbrica degli arazzi dell'Ospizio (v. G. Basile, voce *Ceccarini Alessandro*, in D.B.I., Roma 1979, vol. 23, pp. 210-211; e Mattiolo, *Le scuole d'arte* cit., p. 199). Dalla corrispondenza epistolare tra Calamatta e il cardinale emerge la stretta vicinanza di Ceccarini al Tosti e un rapporto di amicizia con lo stesso Calamatta.

¹¹⁶ *The Tosti engravings* cit., appendice del bollettino III "Portraits June 1871", pp. 23-24 (trad. dell'A.).

¹¹⁷ Cfr. lettera di Giangiacomo a Mercuri del 27 giugno 1840: il maestro gli chiede di procurare per conto del cardinale una serie d'incisioni per accrescere la sua collezione che sta creando nelle sale dell'Ospizio, soprattutto di maestri seicenteschi quali "Edelinck, Masson, Drevet, Wille". Per non rischiare di comprare doppioni, gli invia una breve lista degli esemplari che sono già presenti (Ciampi, *Vita di Paolo Mercuri*, cit., pp. 152-153). Lettera di Giangiacomo a Mercuri e Calamatta del 17 dicembre 1840: ringrazia delle stampe che gli hanno inviato, anche quelle eseguite di recente da Calamatta, e chiede di comprarne altre a loro piacimento, sempre per conto del cardinale (*Id.*, pp. 156-157). Lettera del cardinale Tosti a Mercuri del 18 novembre 1841. Il cardinale ringrazia personalmente Mercuri e gli chiede l'acquisto di altre stampe (*Id.*, pp. 159-160).

¹¹⁸ Cfr. Spatafora, *Paolo Mercuri* cit., p. 14; Lovatelli, *Programmi* cit., pp. 50 e 53, dove si apprende che Mercuri rimase in carica anche dopo il passaggio dell'Ospizio alla giurisdizione dello Stato Italiano. Per descrivere il contenuto dei corsi della Scuola d'Incisione in rame tenuti in precedenza all'Ospizio, Lovatelli pubblica una lettera dello stesso Mercuri a lui inviata nella quale vengono descritti dettagliatamente.

entrare nel merito delle questioni politiche esprimendo posizioni in parte anche condivise, come emerge dalla corrispondenza inedita, ottenendo facilitazioni per i suoi spostamenti durante i soggiorni romani nonostante fosse sempre tenuto d'occhio dalla polizia pontificia.¹¹⁹

Tutto questo spiega e giustifica la presenza della serie dei disegni delle *Storie di S. Elia* nella collezione Tosti come testimonianza preziosa dell'appartenenza di Calamatta all'Ospizio quand'era ancora alunno (sottolineata nell'etichetta) e del legame ch'egli conservò col Pio Istituto anche negli anni successivi, grazie proprio alla lunga amicizia del cardinale Presidente.

1.2.4. L' "dell'intaglio in rame" alla scuola dell'Ospizio.

Tre rarissime incisioni della sua prima formazione appartenenti alla Collezione Cialdi di Civitavecchia¹²⁰ – una *Madonna col Bambino* (Fig. 22) tratta da un'incisione di Bettelini, del 1817, un *San Fedele martire in urna* del 1818 (Fig. 24) e una *Pagella della fede di cresima per la Basilica Lateranense* (Fig. 25) – costituiscono, oltre ai disegni inediti delle *Storie di S. Elia* da Dughet, a quello di *Giuseppe e la moglie di Putifarre* tratto da Giangiacomo e ad un altro piccolo *Autoritratto* inscritto in un ovale¹²¹ (Fig. 2), l'unica altra

¹¹⁹ Attraverso la lettura di alcune lettere di Calamatta al cardinale scritte tra il 1861 e il 1864 (v. *Trascrizioni doc. citati*, nn. 26-29) si evince chiaramente uno scambio intenso e cordiale di opinioni politiche che dimostra quanto Calamatta fosse legato al cardinale anche sul piano personale, nonostante il suo dichiarato anticlericalismo rivolto soprattutto al papa e alla curia pontificia per la loro condotta. Tanto che lo stesso Ingres, molto stimato dal Tosti e da lui ricambiato, sottolinea il rapporto affettuoso, quasi filiale, che il cardinale nutrì per Calamatta: "A toutes les gracieusetés que vous fait S. Em. le cardinal Tosty, je reconnais son cœur et son esprit éclairé et en vous accordant sa haute estime il a la douceur de voir qu'il la rend à un de ses enfants protégés dont il veut bien être le père (et viva S. Michele). Je ne suis pas moins touché de sa haute et digne bonté qu'il a de vouloir bien se ressouvenir de moi, et je vous prie de mettre à ses pieds les sentiments de haut respect les plus attachés à Sa Eminence" (lettera di Ingres a Calamatta del 30 agosto 1858; cfr. Ternois, 1980, p. 97).

¹²⁰ Si tratta di una collezione di centoventi stampe pressoché completa dell'opera grafica di Calamatta e della sua scuola, arricchita anche da qualche disegno e da alcune fotografie di suoi disegni (inediti), realizzata dal celebre concittadino e amico del Nostro, il colonnello Alessandro Cialdi (Civitavecchia, 1807-Roma 1882) durante l'arco della sua vita, soprattutto attraverso la donazione diretta di stampe verosimilmente a scopi documentari, come rivela la frase autografa di Calamatta sulla Fede della Cresima che riporta: "Si concede la presente per uso di Collezione / Inciso nell'Ospizio Apostolico / L. Calamatta". Infatti, rispetto ad altri fogli presenti in altre collezioni, la peculiarità di questa collezione consiste nella presenza di numerose stampe (relative soprattutto al primo periodo) con iscrizioni autografe dell'artista o riportate dal Cialdi accanto alla dedica, che rivelano preziose indicazioni sulla fase esecutoria o sulla cronologia. In una lettera inviata a Corbucci il per la redazione della sua biografia, Lucio Quirino Lelli, incisore e allievo di Calamatta, conferma lo stretto legame d'amicizia che legò il suo maestro al colonnello (Cfr. Corbucci, 1886, p. 175). Per un primo approfondimento sulla figura di Cialdi e sulla storia della collezione, donata per volontà testamentaria al Comune di Civitavecchia, si veda Milizia, 2001.

¹²¹ Disegno a matita con acquerellature e rialzi a biacca, mm 388x322 (foglio), Coll. Cialdi, inv. 8577. Giulio Trincanti, nel suo accurato studio sull'Ospizio di S. Michele, ricorda alcune opere di Calamatta, Mercuri e

testimonianza della formazione all'Ospizio di S. Michele che Calamatta ricevette da Giangiacomo per il disegno e per l'incisione, da due maestri nella "Scuola d'Intaglio in rame" alla quale fu avviato: Antonio Ricciani¹²² e Domenico Marchetti¹²³.

La presenza accanto al Giangiacomo dei due valenti accademici di San Luca provenienti da percorsi formativi e da influenze stilistiche differenti – Ricciani, romano, "apprezzato per finezza del disegno e straordinaria abilità nel maneggio del bulino, ebbe nell'insegnamento intenti simili al Morghen"¹²⁴ restando nella sua scia anche quando si trasferì all'Accademia Reale di Napoli lasciando l'Ospizio nel 1818; Marchetti, veneziano, si formò nella sfera culturale del Volpato prima di trasferirsi a Roma probabilmente a seguito del Canova, divenendo, assieme ad Angelo Bertini, il traduttore più quotato di pittori e scultori contemporanei fino agli anni Quaranta¹²⁵ – supportata dall'illuminata direzione del cardinale Tosti promosse una fortunata stagione per la scuola d'incisione dell'Ospizio Apostolico, che in quel torno d'anni formò una generazione d'incisori alcuni dei quali destinati ad avere grande successo, come Calamatta, Mercuri, Pietro Mancion, e Lucio

Lucio Quirino Lelli (allievo dell'Ospizio e successivamente allievo di Calamatta a Bruxelles) che nel 1969 erano ancora presenti nell'Istituto (cfr. G. Trincanti, *Il S. Michele Passato e avvenire*, in 'Capitolium', 1969, n.6-7, p. 86). La serie di *S. Elia* non viene menzionata, mentre egli segnala nell'archivio dell'Istituto un disegno eseguito da Calamatta, "ritratto a matita del pittore Francesco Giangiacomo" e un "ritratto a matita del Calamatta" eseguito da Lelli, entrambi non rintracciati nell'archivio storico dell'Istituto Romano di S. Michele.

¹²² Antonio Ricciani (1776-1847ca.) apprezzato per finezza del disegno e straordinaria abilità nel maneggio del bulino, ebbe nell'insegnamento intenti simili al Morghen nell'impronta classica delle tavole incise. Dopo aver esordito nell'insegnamento all'Ospizio di S. Michele, nel 1818 fu chiamato nell'Accademia Reale di Belle Arti di Napoli succedendo a Guglielmo Morghen, dove rimase per un trentennio, mantenendo legami con l'ambiente romano (cfr. C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Firenze 1953, p. 197). La Borea (2009, p. 658) aggiunge ch'egli collaborò alla grande opera illustrante la Galleria di Torino, a fianco di Rosaspina, Toschi, Anderlan, Lasinio ed altri, e di lui sono note anche alcune sue traduzioni dai maestri del Rinascimento, come la *Trasfigurazione* di Raffaello (della quale ricevettero esemplari in regalo anche Calamatta e Mercuri (Ciampi, 1879, p. 120).

¹²³ Calcografo veneziano (1780-1844), attivo in Roma, fu incisore di soggetti religiosi e storici nella sfera culturale di Volpato. Collaborò ai rami per la "Storia della Scultura" del Cicognara (Venezia, 1813-18), incidendo un bel ritratto di Canova "con somma perizia e somiglianza", come scrisse lo stesso ritrattato all'incisore Vincenzo Giacconi. Vari suoi rami (da Camuccini, Canova, Baccio della Porta, Sacchi, Raffaello, Luigi Agricola, ecc.) si conservano nella Calcografia di Roma, di cui fu incisore. Nella raccolta delle stampe al Castello Sforzesco di Milano si conserva l'incisione del Monumento sepolcrale degli Stuart in S. Pietro a Roma (c. 1821). Pubblicò a Roma, nel 1825, l'opera *Costumes et usages des peuples de la Grèce Moderne*. Collaborò ai rami per la *Collezione di 25 statue e Bassorilievi ecc. di A. Thorwaldsen* (Roma 1830), e alla *Storia di Francia tradotta da Pasquale Dell'Aquila ed arricchita di 58 tavole inventate e disegnate da Tommaso De Vivo ed incise da Domenico Marchetti e figlio* (Roma, 1838). Insegnò nell'Ospizio di San Michele a Roma, e fu membro (dal 1838) dell'Accademia di San Luca. (cfr. Servolini, 1955, pp. 482-483; *La raccolta di stampe "Angelo Davoli": catalogo generale* a cura di Z. Davoli, con la collab. di C. Panizzi, Reggio-Emilia, 2006, vol. 6, p. 121).

¹²⁴ C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Firenze 1953, p. 197.

¹²⁵ Cfr. lettera del 17 dicembre 1840 di Giangiacomo a Mercuri (Ciampi, 1879, p. 156). Angelo Bertini, romano, attivo nella prima metà del secolo, incise anche lui a servizio di Canova (cfr. Servolini, 1955, p. 95; Miraglia, 1995, I t., *passim*).

Quirino Lelli. La finalità dell'istituzione era sempre stata quella di mantenere alto l'onore della 'scuola romana' e della illustre tradizione italiana all'estero e, conseguentemente, di essere in grado di eseguire "mediante nuove incisioni in rame, quei capolavori della pittura e scultura non ancora fino ad allora riprodotti" nella Stamperia della Calcografia Camerale¹²⁶ (oggi Istituto Nazionale per la Grafica), luogo istituito da Clemente XII nel 1738 e deputato alla conservazione dei rami dei più celebri incisori del passato, ma, allo stesso tempo, strumento di diffusione (e controllo) dell'immagine per lo Stato Pontificio.

Seguendo la dettagliata descrizione dei corsi nella relazione Lovatelli del 1877 che, sebbene di molto più tarda, rispecchia i precedenti ordinamenti didattici, la scuola d'incisione in rame prevedeva un periodo più lungo di formazione che arrivava a cinque anni, dovuto proprio al grado di maggiore difficoltà nell'apprendimento delle tecniche. Ma il disegno era, come per le accademie, il corso propedeutico per tutti gli alunni delle "Arti liberali e meccaniche" che dopo il primo biennio (triennio per le arti liberali) venivano indirizzati alle differenti sezioni sotto la guida dei maestri, anche se le rigide regole disciplinari dell'Istituto condizionavano e prevalevano sulle valutazioni degli stessi insegnanti, determinando in meglio o in peggio il percorso delle vite dei ragazzi. Stando al racconto di Calamatta, anche la sua scelta d'incidere rami piuttosto che quella di dedicarsi alla pittura, come Giangiacomo avrebbe desiderato, fu in un certo senso obbligata a causa di un divieto imposto in quel periodo dal presidente dell'Ospizio:

Giangiacomo voleva mettermi a dipingere ed io ero molto contento, quando il Prelato Presidente [Monsignor Marco Antonio Olgiati] dichiarò non permettere la *sortita* degli alunni e così non potendo andare a studiare nelle Gallerie, bisognò, con mio

¹²⁶ Lo stretto collegamento tra la scuola d'incisione dell'Ospizio Apostolico e la Calcografia Camerale è espresso in modo esplicito da Michelangelo Martini, sostituto del Mercuri alla direzione della Scuola d'incisione in rame nel rinnovato "Conservatorio di Arti e Mestieri del San Michele a Ripa" in una lettera richiesta nel 1877 da Lovatelli per la sua relazione sui programmi artistici e didattici del Conservatorio del San Michele: "[...] non sarà cosa inutile il far conoscere come la Calcografia Camerale sia connessa con la nostra scuola di incisione. La Calcografia Camerale romana [...] ebbe lo scopo di conservare la raccolta dei rami dei più celebri incisori per poterli riprodurre con quella apposita stamperia [...] quanto altresì per poter trasmettere ai posteri, con le rendite accordate a questo istituto, mediante nuove incisioni in rame, quei capolavori della pittura e scultura non ancora fino ad oggi riprodotti, affidandole ad artisti valentissimi. [...] Ma l'opera sarebbe stata monca se una scuola d'incisione non avesse perpetuato la sorgente dalla quale dovessero scaturire gli incisori capaci di eseguire quelle insigni opere d'arte non ancor riprodotte. Da questo pensiero nacque la scuola di incisione di San Michele, scuola unica in Italia come unica è la Calcografia Romana. Di ambedue questi istituti fu capo, negli ultimi tempi, l'eminentissimo cardinale Tosti, benemerito delle belle arti per tanti suoi provvedimenti. Nel principio del pontificato del vivente Papa Pio IX fece questi, l'anno 1847, venire da Parigi, dove onorava col bolino l'arte italiana, Paolo Mercuri che di colà si partiva per venire a prendere la direzione in Roma della stamperia camerale e della scuola d'incisione in San Michele; nei quali luoghi oggi la mano che tanti capolavori ha prodotto, tiene viva la fiamma che guida i nostri allievi al risorgimento della scuola romana degli incisori" (cfr. Lovatelli, 1877, p. 54).

crepacuore, rinunciare alla pittura. Mi misi ad incidere con il nuovo e celebre maestro Ricciani, il quale, anche lui in poco tempo ci fece fare grandissimi avanzamenti ed io fui il primo a finire il primo rame copiato da una madonna fatta dal Bettelini: la terminai all'età di sedici anni.¹²⁷

Questo lavoro fece un certo effetto a causa della mia giovane età e della brevità di tempo che misi ad inciderlo.¹²⁸

Sembra, dunque, che le contingenze del momento decisero il percorso che il giovane alunno stava intraprendendo, a discapito del talento che sicuramente Calamatta già dimostrava come disegnatore e della sua indole geniale ed irrequieta che, probabilmente, avrebbe potuto esprimersi più liberamente col pennello, anziché asservire a quello degli altri il suo bulino. Ma di necessità, virtù Calamatta, come già aveva dimostrato nel disegno, diede prova ancora giovanissimo di riuscire a maneggiare con abilità non comune il bulino, strumento di difficile uso, non solo realizzando in breve tempo il lavoro della sua prima incisione sotto la guida del Ricciani, come egli stesso riferisce, ma anche e soprattutto per la straordinaria aderenza all'originale di Pietro Bettelini,¹²⁹ *Mater Amabilis*¹³⁰ (Fig. 23), tratta da un dipinto di Cristofano Allori. L'evento dovette suscitare molta ammirazione tanto da spingere il Ricciani a far realizzare una tiratura a sé della lastra i cui esemplari furono messi in vendita presso un negoziante di stampe Pietro Piale¹³¹ esterno all'Ospizio, come si deduce dalle iscrizioni leggibili sull'esemplare integro conservato alla Bibliothèque Royale di Bruxelles (Fig. 22a), modificando per l'occasione il titolo in "*Mater Misericordiae*" e, soprattutto, lasciando la sola scritta "Luigi Calamatta Alunno dell'O.A. incise di anni 16", a voler sottolineare l'eccezionalità della circostanza.¹³²

¹²⁷ *Memorie*, in Corbucci, 1886, p. 21.

¹²⁸ *Notice biographique*, f. 6, brano inedito (t. d. A.).

¹²⁹ Sull'incisore di Lugano (1763-1829), che Giuseppe Tambroni considera l'unico in grado a Roma di "bilanciare la reputazione" dei grandi maestri italiani del momento (Morghen, Longhi Rosaspina, ecc.) prima di darsi alla pittura (G. Tambroni, in Borea, 2009, p. 658) v. *La raccolta di stampe "Angelo Davoli": catalogo generale* a cura di Zeno Davoli, con la collab. di Chiara Panizzi, Reggio-Emilia, 1995, vol. 1, p. 337).

¹³⁰ Bulino e acquaforte, 18,7x15,8 cm (impronta), 28,9x19,4 cm (foglio), esemplare in controprova conservato nel GdS "A. Davoli", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, inv. 1667.

¹³¹ Alcune prime, sintetiche informazioni sul mercante sono state raccolte da Laura Gori, *La mappa del mercato delle stampe a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo)*, a cura di G. Saporì, con la coll. di S. Amadio, San Casciano VP (Fi) 2008, 336.

¹³² Bulino e acquaforte, 18,7x15,2 cm (impronta). Attualmente ho rintracciato solo due esemplari. Il primo è conservato nella Coll. Cialdi, e risulta tagliato a margine, comprendendo solo l'iscrizione incisa in b. a ds: "Luigi Calamatta Alunno dell'O. A. incise di anni 16", preceduta da un'annotazione a matita "L. Allori dip. [a sin.] = 1817 Pm-o Lavoro di [al c.]". Mentre il secondo che si trova presso la KBR (inv. S.II.29708) è integro e presenta quindi tutte le iscrizioni: il titolo "*Mater Misericordiae*" e, sul margine dell'impronta, l'indirizzo del venditore: "in Roma presso Piale Neg.^e di Stampe, Libraro, e Cartolaro a S. Carlo al Corso N.º 428".

Ben presto Calamatta si legò anche al Ricciani di un affetto che andò oltre il semplice rapporto maestro-allievo. Ma nel 1818 l'incisore venne chiamato a Napoli per insegnare alla Reale Accademia di Belle Arti e dovette lasciare l'Ospizio con grande dispiacere per Calamatta, che lo pregò di portarlo con lui offrendogli i suoi servigi pur di non essere abbandonato, poiché, come lui stesso racconta, era divenuto il suo beniamino in seguito ad una circostanza che legò l'uno all'altro:

In un momento di calda febbre religiosa io volevo farmi monaco. Ricciani lo sa ed in presenza degli altri scolari mi dice: – Vi credevo di miglior criterio e uomo a voler lavorare, come deve l'uomo: invece vorreste andar a mangiare a spalle d'altri e fare il poltrone: chi alleva la sua famiglia – mi diceva – come me, è cento volte più meritevole di quei vagabondi. – All'istante mi passò ogni vocazione. Ma restai fino all'età di 23 o 24 anni religiosissimo e pregavo i Santi e la Madonna acciò mi dessero talento nell'arte mia.¹³³

Le altre due incisioni giovanili della Collezione Cialdi, *San Fedele martire in urna*¹³⁴ (Fig. 24) e la *Pagella della fede di cresima per la Basilica Lateranense*¹³⁵ (Fig. 25), sono riferibili a questo stesso periodo, la prima perché riporta la data 1818 nell'iscrizione, la seconda, di minore importanza, sia per la tipologia di destinazione d'uso che la per qualità tecnica, è comunemente collocata dai biografi nello stesso anno, considerando anche l'annotazione autografa del Calamatta che specifica “inciso nell'Ospizio Apostolico”. Riguardo al *San Fedele martire*, è da evidenziare una nota curiosa: i biografi che menzionano il foglio, peraltro unico, nell'elenco della Collezione Cialdi, riferiscono che si tratta di una copia tratta da un modello disegnato da Ingres che Hans Naef indica come scomparso e considerano l'incisione come primo elemento utile per risalire al momento iniziale del rapporto tra Calamatta ed Ingres. Ma, allo stato attuale, non vi è nessuna conferma sulla identificazione ingresiana del soggetto.¹³⁶

Alla partenza di Ricciani, nel 1819 seguì l'arrivo di Domenico Marchetti

¹³³ *Memorie*, in Corbucci, p. 23.

¹³⁴ Acquaforse, mm 135x200 (impronta); iscrizioni: sotto l'inciso, in b. a ds.: “Luigi Calamatta inc. in O.A. 1818”; più in basso al c.: “Quod observatur, [parola illegibile] cel [lett. ill.]tur apud Patres Oratorii Montis Florum”. Nonostante il recente restauro del 2001 a cura dell'Istituto Nazionale per la Grafica, il foglio risulta molto deteriorato e frammentario a causa di una erosione di insetti xilofagi dovuta in precedenza ad anni di cattiva conservazione dell'intera collezione.

¹³⁵ Acquaforse, 20x28 cm (impronta); annotazioni autografe di Calamatta, a penna, al c.: “Si concede la presente per uso di Collezione”; in b. a ds.: “Inciso nell'Ospizio Apostolico / L. Calamatta”.

¹³⁶ Blanc, 1876, p. 103 (ne fa cenno indirettamente); Ojetti, 1879, p. 3 n. 2; Corbucci, 1886, p. 179, n. 2; H. Naef, 1978, p. 564.

uomo eccellente, ci rimise a studiare più seriamente il meccanismo dell'incisione¹³⁷ il quale, con gli stessi intenti del suo predecessore e di Giangiacomo, continuò a spronare e incoraggiare Calamatta affidandogli anche compiti di responsabilità di rilievo all'interno della scuola: essendo l'alunno migliore nel disegno e nell'incisione Calamatta fu incaricato di vigilare sugli altri compagni del sua classe e gli venne delegata la responsabilità di tutta la classe intermedia dei più piccoli (composta da quaranta alunni di età compresa tra quindici e diciotto anni) per seguirli nell'insegnamento delle prime tecniche incisione. Allo stesso tempo, il maestro passò ad affidargli veri e propri lavori d'incisione remunerati provenienti da incarichi esterni:

mi fece fare di nuovo uno studio e poi cominciai un rintaglio di una certa importanza:

*Cristo e San Pietro*¹³⁸

La lastra, intitolata *Modicae Fidei quare dubitasti* meglio nota come *Gesù che libera San Pietro dalla tempesta*¹³⁹ (Fig. 26), tratta da un dipinto del Cigoli (1559-1613), fu iniziata da Calamatta nell'Ospizio ma, in seguito ad un evento che segnò il corso della sua esistenza, venne terminata due anni dopo, nel 1821, fuori dall'Istituto e pagata settanta scudi (350 franchi).¹⁴⁰

1.2.5. Il ruolo di Domenico Marchetti.

All'età di 19 anni fui cacciato da San Michele io che ero alla testa allo studio del disegno e d'incisione e sorvegliavo gli altri, io che ero decurione ed avevo la responsabilità della classe dei mezzani, la più difficile da governare (tutti quaranta dai 15 ai 18 anni), io fui dunque cacciato. Ed ecco perché: essendoci rivalità tra il Prelato Presidente e i tre fratelli Selippa, i quali erano da molti anni alla testa della amministrazione del Collegio, noi prendemmo partito per questi [...] i più grandi ci accordammo ed un centinaio partimmo rivoluzionariamente senza permesso, per andare dal Cardinal Consalvi, allora Protettore del Collegio (abitava al Palazzo del Papa) e acciò non c'impedissero di entrare alborammo la croce. [...] Una piccola deputazione si mandò dal cardinale: questi ci disse di non più venire in tanti, di

¹³⁷ *Memorie*, in Corbucci, p. 29, nota 22.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁹ Acquaforse e bulino, 455x350 mm (impronta), realizzata su disegno di Pietro Ermini, come riportano le iscrizioni, che specificano anche la commissione al Marchetti dall'incisore romano Ignazio Pavon il quale la dedica ad Isabella Augusta Ingram "Amatrice e dilettante delle Belle Arti" (cfr. esemplari Coll. Cialdi e GDSU, inv. 95266). Un esemplare di stato precedente senza lettere si conserva presso il Museo Thorvaldsen di Copenaghen (inv. E 402): esso fu probabilmente donato allo scultore da Calamatta al momento del loro incontro.

¹⁴⁰ Corbucci, 1886, p. 30.

tornare a San Michele dove sarebbe venuto lui stesso nella giornata per ascoltarci e renderci giustizia. Tornati al Collegio, i piccini che erano restati, si erano indiiavolati più di noi [...]. Il cardinale venne e ci ascoltò a diverse coppie e promiseci di esaminare quale delle due parti avesse ragione e rendere giustizia, ma disse: – Se volete ancora ricorrere a me venite due o tre. – Infatti qualche giorno dopo andammo in tre da Consalvi: io era il più timido e li altri dovevano pigliar la parola, ma il cardinale non dette loro il tempo ed incomincio a minacciarci, sgridare e strepitare quando ebbe finito mi si sciolse la lingua (i miei compagni erano tutti intimoriti) e gli dissi: – Vostra Eminenza ci ha detto di venire a reclamare quando ne avevamo motivo: questa non è carne a dare ai malati, questi fagiuoli sono pieni di tarli e questo pane non si pol mangiare. – Gli gettai tutto sopra un bellissimo tavolino lavorato di marmi e gli voltai le spalle, li altri mi seguirono. Quattro o cinque giorni dopo, due soli eravamo cacciati e con ordine di non poter dire neanche addio ai compagni. Tornai da Consalvi e gli dimandai perché mi avevano cacciato. – Perché, disse, siete il più cattivo allievo dell’Ospizio. – Ma eminenza, in dieci anni non ho mai avuto un forte castigo. – Perché quei che vi dovevano castigare non lo facevano! – Com’è possibile: sono stato sotto più di venti prefetti differenti e tutti si son trovati essermi favorevoli. – Ebbene, mi disse, farò esaminare la vostra domanda. – Seppi che si era informato solamente presso il Prelato Presidente. Ci tornai per dirgli che se avessi saputo da chi voleva informarsi, non l’avrei incomodato, e gli rivoltai di nuovo i calcagni, sentendomi insuperbito di aver affogato nel torto il personaggio che guidava gli affari del mondo spirituale e quelli corporali dello Stato! Mi trovai nudo e crudo, senza tetto né parenti per assistermi. I maestri conoscendo l’ingiustizia mi aiutarono: uno mi dette il corpetto, l’atro i calzoni (in Collegio si portava la veste e le mutande).¹⁴¹

L’episodio raccontato da Calamatta con tanta dovizia di particolari dovette restargli bene impresso nella memoria. I biografi ottocenteschi commentando l’ingiustizia commessa per la punizione eccessiva e brutale inflitta dal cardinale Consalvi, si soffermano su quanto la vicenda operò nel carattere e nell’indole di Calamatta forgiando “quello spirito intollerante di freni e pastoje, quel sentimento d’indipendenza, quell’alto principio di dignità”¹⁴² e giustizia verso i più deboli che Corbucci definisce risultato da un processo intimo di riflessione, in rapporto al contrasto dell’ambiente soffocante e restrittivo dell’Ospizio; giudizio espresso già dall’Ojetti il quale aggiunge che i superiori lo avrebbero volentieri

¹⁴¹ *Memorie*, in Corbucci, 1886, pp. 26-28, nota 20.

¹⁴² *Ibidem*, p. 24.

riammesso, ma che il giovane “sentendosi artista, vide che l’Ospizio offriva limitato confine all’animoso suo genio”.¹⁴³

Più tardi nel 1951, Carlo Alberto Petrucci nel discorso celebrativo del 150° anniversario della nascita, in qualità di direttore della Calcografia Nazionale, ne trae ulteriori e più argute considerazioni, che non mancano di offrire spunti di riflessione su due conseguenze rilevanti nella vita del Nostro: sul fronte politico e religioso l’incidente, avvenuto nell’epoca della carboneria e dei primi moti liberali, sarebbe stato determinante in lui per provocare un graduale distacco dalle pratiche del culto e per suscitare quella avversione contro la Chiesa che Petrucci definisce “di indole politica più che spirituale” lungi però dall’essere ancora anticlericale;¹⁴⁴ intuizione che trova conferma in una serie di scelte che Calamatta compie successivamente, tra le quali quella di sposarsi con la religiosissima Josephine Rochette o di intrattenersi epistolarmente in discorsi politici con il cardinale Tosti. Mentre, sul fronte delle scelte artistiche la “grave ripercussione” riguarderebbe l’indirizzo che prese la sua arte che, secondo il critico, fu dettato dalla contingenza di ristrettezza economica nella quale Calamatta si venne a trovare e dunque sulla sua forzata scelta del bulino di traduzione piuttosto che dell’acquaforte d’invenzione o meglio ancora della pittura, incoraggiata anche da “un insegnamento del disegno arido e convenzionale senza stimoli di slancio creativo [...] a prezzo della rinuncia di mete più alte”.¹⁴⁵ Argomentazioni solo in parte condivisibili, dettate più dal pregiudizio ancora oggi difficile da sradicare circa la superiorità dell’invenzione sulla traduzione,¹⁴⁶ che da una analisi circostanziata del contesto storico del primo Ottocento, delle fonti, dei documenti e, nello specifico, della genesi delle opere di Calamatta che di fatto, smentiscono il pensiero di Petrucci.

¹⁴³ Ojetti, 1874, pp. 9-10.

¹⁴⁴ C. A. Petrucci, 1951, p. 12.

¹⁴⁵ *Id.*

¹⁴⁶ Petrucci approfondisce nel prosieguito del discorso questa riflessione prendendo in esame l’acquaforte del piccolo *Autoritratto in costume garibaldino* (Fig. 112) che Calamatta eseguì direttamente sulla lastra quando era al fronte come volontario garibaldino nel 1866 (v. cap. III, par. 3.2.2.9.), da considerarsi più con intento documentario (un po’ come *carte de visite* inviata ai più intimi amici) che estetico: “Del resto egli non sembrava apprezzar molto le possibilità sconfinite che alla sua fantasia offriva la scioltezza dell’acquaforte, per la quale, a giudicare dal piccolo autoritratto in divisa garibaldina, era naturalmente chiamato. È fatto costante, del resto, che un artista apprezzi assai più ciò che gli costa maggior fatica, e vi s’intesti e vi s’impunti, in confronto di quello che per disposizione innata gli riuscirebbe più facile e significativo. Stupisce ancor più che abbia potuto adattarsi, col suo carattere, ad una subordinazione all’opera altrui che, dato il suo scrupolo, era dedizione completa e incondizionata. Quel piccolo ritratto, inciso con segno libero, estroso, impreveduto, sgorgato d’impeto da un intenso stato emotivo, rivela indubbie qualità creative che non sfuggono a chi è del mestiere. Ed è strano che nelle sue memorie non si trovi un accenno di rimpianto a simile rinuncia; si direbbe che la questione per lui non esistesse. Ci avverte però che gl’incisori, lui compreso, non studiavano composizione, e lo dice con l’aria di chi ritiene che non fosse affar loro. Altra prova di grettezza dell’ambiente” (*Idem*).

La libertà di mettere in atto il suo genio fu per Calamatta operata dall'interno dell'incisione di traduzione, peraltro non imposta da nessuno o da alcun evento (nonostante le sue iniziali ristrettezze che, a differenza di molti altri suoi colleghi, tra i quali lo stesso Mercuri, furono di breve durata). Nella maggior parte dei casi, le scelte iconografiche delle sue traduzioni tratte da maestri antichi o contemporanei, non furono mai imposte da contingenze esterne, ma furono sempre meditate alla luce di riflessioni teoriche di natura artistica o politica, spesso partecipate con eminenti personalità del *milieu* intellettuale e artistico nel quale egli operò e visse (Thorvaldsen, Ingres, Sand, Mazzini, ecc.). Inoltre, il genio creativo di Calamatta è da individuare anche nella maniera innovativa dell'approccio al metodo incisivo, la cui qualità, secondo egli stesso, doveva risiedere nell'alta aderenza all'originale, raggiunta innanzi tutto con la perfezione del disegno preparatorio esercitato anche dal vero, e nella trasposizione sulla lastra attraverso una visione più "pittorica" che grafica, che non doveva tener conto della precisione millimetrica del tratto grafico (vs, in questo, Longhi), bensì dell'unità d'insieme, ottenuta attraverso l'utilizzo di più tecniche differenti sulla stessa lastra,¹⁴⁷ sistema derivato anche dall'apertura a nuovi procedimenti incisorii che Calamatta trasse dalle diverse scuole europee con le quali si confrontò.

Fuori dall'Ospizio, Calamatta si trovò proiettato nella vita della città cosmopolita ma anche investito dagli eventi del resto del mondo del quale fino a quell'età non aveva che una percezione sfumata e filtrata dall'ambiente chiuso e controllato dell'Istituto.

Nonostante visse nei dieci mesi successivi con meno di un franco al giorno, proveniente da una piccola rendita di una casa di Civitavecchia, egli riuscì a non fare mai un debito,¹⁴⁸ prova di quanto le ristrettezze e i sacrifici già vissuti all'Ospizio l'avessero reso avvezzo a qualunque tipo di rinuncia. Ma il lavoro non gli mancò poiché Marchetti, come già avevano fatto Giangiacomo e Ricciani all'interno dell'Istituto, lo prese sotto la sua protezione, rafforzando quel legame di rapporto diretto,¹⁴⁹ familiare, "quasi paterno, tra maestro e

¹⁴⁷ Verso la metà degli anni Quaranta mise a punto una nuova maniera d'incidere che prevedeva l'uso dell'acquaforte, bulino, maniera nera e acquatinta. Oltre a permettere di velocizzare l'incisione sulla lastra, offriva un effetto più pittorico e una maggiore unità d'insieme.

¹⁴⁸ *Memorie*, in Corbucci, 1886, p. 28, nota 20.

¹⁴⁹ Il legame durò anch'esso tutta la vita, come attesta anche la lettera di Marchetti a Mercuri dove il maestro esprime la gioia dei successi conseguiti dai suoi scolari: "[...] In somma, sono fanatico nel sentire e vedere che due Romani, figli dell'Ospizio e miei scolari, giacché così vi volete chiamare, si facciano tanto onore in una Parigi, poiché l'amore della patria è innato a noi tutti" (cfr. Ciampi, p. 50, nota 3). La datazione della lettera è incerta, poiché il Ciampi riporta due riferimenti: "Roma, 11 febbraio 1834" all'inizio e "Lettera da Roma, 2 dicembre 1837" a conclusione della citazione, ma è probabile che si riferisca al 1837, anno in cui Calamatta

allievo [...] elemento portante dello sviluppo psicologico oltreché professionale”, che Stefano Susinno riferisce a Tommaso Minardi e alla sua scuola creatasi a Roma in questo preciso contesto storico e culturale sull’esempio del ruolo di tutore e committente dei giovani artisti che Canova rivestì nello stesso torno d’anni nell’ambiente dell’Accademia Italiana di Palazzo Venezia, dove attraverso i lavori del “catalogo” di riproduzioni incise dalle sue opere, lo scultore aveva incoraggiato una pratica disegnativa di immediato sbocco economico, fornendo da un lato un’occasione di studio e affinamento dell’occhio, dall’altro un’integrazione necessaria agli scarsi guadagni dei giovani disegnatori e incisori.¹⁵⁰

Marchetti non aveva più finestre libere in casa: mi permise di stabilirmi per le scale:
andetti a dormire insieme nello stesso letto d’un mio cugino lavorante.¹⁵¹

Il periodo trascorso sotto la protezione di Marchetti nella fase più delicata e decisiva delle scelte di vita, fu per Calamatta molto fecondo poiché, nonostante le difficoltà dello stuolo di incisori che circolavano nella Roma del *Grand Tour* ponendosi ai servigi dell’uno o dell’altro artista o cercando di prendere parte ai numerosi progetti in corso per le *suites* di stampe o per i cataloghi delle varie collezioni in svendita,¹⁵² Marchetti ebbe sempre un’intensa attività di traduzione, godendo di una stabile rinomanza fino al termine della sua vita, stando a quanto Giangiacomo riferiva nel 1840 a Mercuri, quattro anni prima della sua scomparsa:

Lo stato dei poveri incisori di rami è deplorabile: cosa da far compassione. Ve ne è qualcuno anche di merito il quale cerca l’elemosina, meno che Marchetti e Bertini [...] Povere arti, poveri artisti, i quali vivono sulla speranza dei forestieri!¹⁵³

riceve la medaglia d’onore per l’esposizione al Salon dell’incisione del *Voto di Luigi XIII*, tratto dal dipinto di Ingres. Un’altra riprova sono i numerosi fogli, tra i quali diversi di pregio (come l’esemplare avanti lettera del *Ritratto di George Sand à la ferronnière*) donati nel corso della sua vita al Marchetti presenti nella Collezione di Civitavecchia che riportano la dedica “Al mio Maestro D. Marchetti /L. Calamatta”.

¹⁵⁰ S. Susinno, *Il disegno di traduzione nell’arte e nel magistero di Tommaso Minardi*, in *I disegni della Calcografia 1785-1910*, Istituto Nazionale per la Grafica, a cura di M. Miraglia, vol. II, Roma 1995, pp. 1-13, p. 9. Per il nostro studio il saggio è da considerarsi di primaria importanza, poiché si tratta della prima indagine del contesto socio-antropologico e artistico nel quale si sviluppa il disegno preparatorio all’incisione di riproduzione nel primo Ottocento a Roma, pratica artistica ancora piuttosto distante dall’interesse della storiografia artistica contemporanea.

¹⁵¹ *Memorie*, in Corbucci, p. 28, nota 20.

¹⁵² Borea, p. 656.

¹⁵³ Lettera di Giangiacomo a Mercuri del 17 dicembre 1840 (Ciampi, 1879, pp. 154-157).

In effetti, dalle sue notizie biografiche ancora scarse e imprecise¹⁵⁴ ma sufficienti per un primo tentativo di ricostruzione del rapporto con Calamatta, si ricava che l'incisore operò a Roma 'a tutto tondo', sia per lo Stato Pontificio – in qualità di direttore della scuola d'incisione all'Ospizio e come incisore della Calcografia Camerale¹⁵⁵ – sia ricevendo incarichi provenienti dagli artisti più affermati del momento, passando dalle pitture del Camuccini e Agricola alle sculture di Canova e Thorvaldsen. Fu proprio grazie all'assidua frequentazione con i due scultori che, sebbene forse meno consapevolmente di Giangiacomo, anche Marchetti contribuì a veicolare Calamatta nell'ambito della cerchia neoclassica d'inclinazione purista quando, dietro espressa richiesta del suo allievo, lo introdusse a Thorvaldsen dopo il diniego di Canova dovuto ad una semplice difficoltà logistica, compiendo il progetto che l'allievo si era proposto di portare avanti, quello cioè di disegnare per qualche grande artista ma, aggiungiamo, scelto consapevolmente, dimostrando già una compiuta indipendenza nelle preferenze artistiche alle quali rimarrà fedele per tutto il corso della sua vita:

Non osando spiattellare la mia domanda feci chiedere dal mio maestro a Canova, se voleva permettermi di copiare come studio una qualche statua. Disse non esservi per il momento locale adattato. Impaziente non volli aspettare e feci fare la stessa domanda a Thorvaldsen [sic]: questo mi accolse con molta affabilità: feci un disegno finito con impegno e cura della sua *Venere*: ne fu tanto contento, che, appena finito, mi disse – Se volete disegnare per me, fate quel che più vi piace delle mie opere e ce le compirò.¹⁵⁶

Con una tempistica insperata, a poco meno di 20 anni Calamatta era già al servizio di uno dei primi incisori di Roma e del "primo scultore", come lui stesso lo definisce, potendosi

¹⁵⁴ Servolini (pp. 482-483) riporta che egli fu calcografo veneziano, attivo in Roma, ma in realtà dalla pubblicistica coeva e da altra bibliografia risulta nato vissuto e morto a Roma (1780-1844 ca). Collaborò ai rami per la "Storia della Scultura" del Cicognara (Venezia, 1813-18). Vari suoi rami (da Camuccini, Canova, Baccio della Porta, Sacchi, Raffaello, Luigi Agricola, ecc.) si conservano nella Calcografia di Roma (tavole per il *Museo Chiaramonti*), di cui fu incisore. Nella raccolta delle stampe al Castello Sforzesco di Milano si conserva l'incisione del Monum. sepolcrale degli Stuart in S. Pietro a Roma (c. 1821). Pubblicò a Roma, nel 1825, l'opera "Costumes et usages des peuples de la Grèce Moderne". Collaborò ai rami per la *Collezione di 25 statue e Bassorilievi di Thorvaldsen* (Roma 1830), e alla *Storia di Francia tradotta da Pasquale Dell'Aquila ed arricchita di 58 tavole inventate e disegnate da Tommaso De Vivo ed incise da Domenico Marchetti e figlio* (Roma, 1838). Fu membro (dal 1838) dell'Accademia di San Luca.

¹⁵⁵ Cfr. Miraglia, 1995, *ad indicem*.

¹⁵⁶ *Memorie*, in Corbucci, p. 31. Nella Collezione Cialdi di Civitavecchia è conservata un'altra incisione, *Ecce Homo*, tratta da un dipinto di Guercino. Nelle iscrizioni incise sul margine inferiore (a sin. "Guercino dip.; al c. "Pi. Campanile dis."; a ds. "P. Trasmondi inc. 1822") non compare il nome di Calamatta come incisore. Questo è stato aggiunto a matita accanto a quello di Trasmondi. L'incisione è stata donata da Calamatta a Cialdi, come evidenzia la dedica apposta in b. a ds. del foglio: "Al Comm Cialdi / L. Calamatta".

permettere di alternare lavori d'incisione a quelli di disegno con una remunerazione quattro volte superiore alle sue necessità.

II CAPITOLO
L'INCISIONE COME TRADUZIONE:
CALAMATTA E IL CLASSICO

2.1. La collaborazione con Thorvaldsen: i disegni ritrovati nel museo di Copenaghen.

Feci il disegno ed incominciai ad incidere una *Madonna del Raffaello*: questo lavoro mi fu ordinato dal mio maestro Marchetti per aiutarmi. Essendo in seguito partito, lo terminò da se. Feci a Thorvaldsen i disegni del *General Potoscki* le *Tre Grazie* e la *Venere* in un altro punto e mi comprò anche il primo disegno che feci per lo studio.¹⁵⁷

Se per l'opera commissionata da Marchetti allo stato attuale non si ha che un probabile riferimento di un esemplare conservato nel Gabinetto di stampe del Museo dell'Accademia Croata di Scienze dal titolo *La Beata Vergine*, ancora non verificabile,¹⁵⁸ i disegni eseguiti per Thorvaldsen sono stati invece rintracciati nel fondo della collezione privata dello scultore presso il Museo a lui intitolato a Copenaghen. Si tratta di quattro disegni a matita nera su foglio bianco: una sola versione della statua di *Venere*¹⁵⁹ (Fig. 27) terminata in marmo dallo scultore nel 1816 (Fig. 27a), due disegni del *Generale Włodzimierz Potocki*¹⁶⁰ (Figg. 28, 29) modellato a Roma nel 1821 (Fig. 28a), tratti da due punti di vista differenti, l'ultimo disegno eseguito dal bassorilievo del bozzetto in gesso delle *Tre Grazie che ascoltano il canto di Cupido*¹⁶¹ (Fig. 30) scolpito anch'esso nel 1821, lastra frontale del monumento funebre di Andrea Appiani (Milano, Pinacoteca di Brera) (Fig. 30a).

Al di là delle precisazioni circa la discordanza delle versioni tra ciò che Calamatta descrive nelle sue *Memorie* e i fogli effettivamente ritrovati al museo Thorvaldsen – plausibilmente imputabile ad una svista mnemonica o alla dispersione di una delle due versioni della *Venere* – e circa la possibilità di datare i disegni sulla base del riferimento *post quem*

¹⁵⁷ *Memorie*, in Corbucci, p. 31.

¹⁵⁸ Nel sito dell'Accademia viene riportato l'esemplare di un'incisione dal titolo "La Beata Vergine" dedicato "Al nobile uomo il signore avvocato Andrea Barberi, cavaliere del ordine civile di S. Gregorio Magno, collaterale di Campidoglio, academico di religione cattolica e socio di altre academie", i cui esecutori sono Domenico Marchetti per l'incisione e Luigi Calamatta per il disegno. Gli autori del catalogo ipotizzano la datazione tra il 1820 e il 1823, periodo nel quale Calamatta studiava a Roma sotto la guida di Marchetti (cfr. Museum of the Croatian Academy of Science, Cabinet of Engravings, Zagreb – KG HAZU, inventory number 548 (<http://www.kabinet-grafike.hazu.hr>)).

¹⁵⁹ Misure: 542 x 348 mm; iscrizione a penna in b. a ds.: "Luigi Calamatta dis."; Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D51. Tratto dalla scultura in gesso conservata nello stesso museo (inv. n. A12). Per notizie sulla scultura cfr. Bertel Thorvaldsen, 1989, cat. n. 33, pp. 166-167.

¹⁶⁰ Misure: 585 x 407 mm; iscrizione a penna in b. a ds.: "Luigi Calamatta dis." e l'altro, misure 522 x 363 mm, senza iscrizioni Copenaghen, Museo Thorvaldsen, invv. D52 - D53. Tratti dalla scultura in gesso conservata nello stesso museo (inv. n. A155). Per notizie sulla scultura cfr. B. Jørnæs Bertel Thorvaldsen: *la vita e l'opera dello scultore*, Roma 1997, pp. 157-160.

¹⁶¹ Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D50; misure: 482 x 401 mm; iscrizione a penna in b. a ds.: "Luigi Calamatta dis." Tratto dalla bassorilievo in gesso conservato nello stesso museo (inv. n. A602) (Per notizie sul Monumento ad Andrea Appiani cfr. F. Mazzocca, *Thorvaldsen e i committenti lombardi*, in Bertel Thorvaldsen, 1989, pp. 113-120.

dell'esecuzione delle statue tra il 1820 e gli inizi del 1823 (data della partenza per Parigi), vale qui sottolineare un aspetto all'apparenza contraddittorio sull'effettivo impiego dei quattro disegni. Nonostante fossero stati eseguiti in maniera compiutissima a chiaroscuro, annoverandosi quindi nella categoria dei disegni di traduzione che Stefano Susinno, richiamando Rosenberg, identifica come “grafica di qualità”,¹⁶² e nonostante l'ammirazione e le lodi suscitate in Thorvaldsen – tanto da compiacersi di Calamatta presagendone i trionfi con il suo allievo Pietro Galli,¹⁶³ – essi non furono immediatamente utilizzati per trarne incisioni (obiettivo dello scultore, stando alle parole di Calamatta): allo stato attuale si conosce solo una litografia di ignoto e senza data derivata da una delle due versioni del *Generale Potocki*,¹⁶⁴ (Fig. 29b) mentre della *Venere* e delle *Tre Grazie* sono note solo alcune incisioni di altri artisti tratte da disegni eseguiti in tempi diversi (Figg. 27b, 27c, 30b, 30c).¹⁶⁵

Tale risultato potrebbe essere giustificato con la sfortuna iconografica dei soggetti pagani scelti da Calamatta che in quel momento erano già divenuti “fuori moda”. Proprio nel 1821, con l'esecuzione della statua del *Cristo*, Thorvaldsen stava pervenendo alla terza tappa della sua evoluzione, quella del “purismo trascendentale”, dopo aver superato quella del “classicismo eroico del *Giasone*” e del “purismo plastico-lineare del *Fregio di Alessandro*” al Quirinale.¹⁶⁶ Negli anni Venti, infatti, si erano maturate a Roma le premesse stilistiche del Purismo poggiatesi sulla diffusione dei disegni di Flaxman illustranti Omero, Eschilo e Dante, le cui incisioni a contorno tratte dal Piroli (1793) furono ampiamente adoperate come modelli sia dal gruppo dei Nazareni, che dagli artisti pervenuti al Purismo anche tramite la riscoperta del classicismo greco, come Thorvaldsen ed Ingres. In breve tempo, i nuovi

¹⁶² S. Susinno, 1995, vol. II, p. 1.

¹⁶³ Ojetti, 1879, p. 10.

¹⁶⁴ Museo Thorvaldsen, inv. E86. La litografia è di dimensioni più ridotte (496 x 317 mm) e corrisponde al disegno di Calamatta inv. D53. Essendo un esemplare *ante litteram* essa non riporta alcuna iscrizione che possa fornire ulteriori dati circa la sua esecuzione.

¹⁶⁵ Per la *Venere* nel museo danese sono conservati due disegni a contorno con le relative incisioni: il primo (D164) eseguito prima del 1811 da Ferdinando Mori per la pubblicazione dell'album *Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Thorvaldsen scultore danese. Disegnati ed incisi dai Riepenhausen e da Ferdinando Mori*, Roma 1811; il secondo, opera di ignoto (inv. D193), fu eseguito tra il 1816 e il 1831 per l'incisione di Francesco Garzoli inserita nella raccolta *Intera collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal. cav. Alberto Thorvaldsen. Incisa a contorni con illustrazioni del chiarissimo abate Misserini*, pubblicata a Roma nel 1831.

Mentre per le *Tre Grazie* Thorvaldsen fece addirittura eseguire un nuovo disegno nella stessa modalità di quello di Calamatta ma in formato più piccolo successivamente al 1821 dal tedesco Anton Krüger (Museo Thorvaldsen, disegno a matita, inv. D49, misure 242 x 200 mm), dal quale un altro tedesco, Moritz Edwin Kluge, ne trasse l'incisione nel 1834 (inv. E72, misure 273 x 194 mm).

¹⁶⁶ E. di Majo, S. Susinno, *Thorvaldsen e Roma: momenti a confronto*, in *Bertel Thorvaldsen*, 1989, p. 14.

contenuti religiosi di ascendenza pietista, condivisi anche dalla corrente minardiana e dagli esponenti legati allo Stato Pontificio come Canova e Consalvi, avevano declassato a vacuo e senza “alcun significato”¹⁶⁷ le opere ispirate alla iconografia della classicità greco-romana che poco tempo prima erano state ritenute “sublimi”, decretando l’urgenza della diffusione dei nuovi modelli della cristianità attraverso la rapida esecuzione dei disegni e delle corrispondenti incisioni, come ad esempio, accadde per il disegno che Minardi eseguì del *Cristo* commissionatogli forse direttamente dallo stesso Thorvaldsen, inciso a tamburo battente da Giovanni Folo nello stesso 1821.¹⁶⁸

Nonostante, dunque, la mancata occasione di un successo immediato che Calamatta poteva ottenere cominciando a far circolare subito il suo nome nel mercato europeo attraverso le traduzioni delle opere dello scultore più in voga del momento, egli preferì assecondare il suo istinto nella ricerca della perfezione del bello raggiunta, come egli stesso dirà più tardi nelle sue *Memorie*, solo dai Greci, da Raffaello e da Ingres,¹⁶⁹ prendendo in questo modo sempre più le distanze dalla cultura classicista camucciniana dalla quale i suoi maestri (specialmente Giangiacomo) lo avevano messo in guardia già nell’Ospizio.

Del resto, Thorvaldsen si era ben accorto del talento del giovane incisore e quando Calamatta decise di partire per Parigi lo rimproverò aspramente cercando di convincerlo a restare, al contrario del suo maestro Marchetti:

Fui presto deciso sul sì: ma siccome avevo incominciato un rame per Marchetti, se a questo fosse un poco troppo dispiaciuto la mia partenza, sarei restato: senza troppo approvarmi, sentiva bene che era un’occasione seducente e paternamente mi disse: – Va, dunque!

Thorvaldsen mi biasimò molto: diceva che nessun incisore a Roma disegnava come me: – vi avrei fatto incidere le mie opere e non vedo perché voi andate a Parigi dove

¹⁶⁷ Con questo termine Dorothea Schlegel, dotta moglie di Friedriche madre del nazareno Philipp Veit si era espressa nel suo diario dopo la visita all’atelier di Thorvaldsen nell’ottobre del 1818: “[...] di fronte a tutte queste opere squisite, neanche per un istante ho potuto nascondermi che queste divinità nude e queste provocanti danzatrici non ci riguardano più – sono e restano a noi estranee, e un animo cui esse siano gradite non può essere un animo cristiano [...] dentro di me è sorto a questo riguardo uno strano conflitto, io non posso certo negare la maestria di queste opere d’arte, e nemmeno posso desiderare che non esistano, eppure esse non hanno per me alcun significato” (Dorothea Schlegel, *Diario*, ottobre 1818, in di Majo, Susinno, 1989, p. 12).

¹⁶⁸ Il disegno è conservato presso il Museo Thorvaldsen (inv. D59). Cfr. M. V. Marini Clarelli, in *Bertel Thorvaldsen*, 1989, p. 180.

¹⁶⁹ *Memorie* in Corbucci, 1886, p. 52, nota 48.

troverete il cattivo gusto e il manierato. – Queste parole mi fecero molto effetto, ma quando mi recai dal celebre scultore avevo già deciso di partire.¹⁷⁰

Lo sfidare le sue capacità e il volersi confrontare con un modo diverso di fare incisione in un Paese che in quel momento storico era il centro di riferimento per quest'arte, uscendo dagli stretti confini di una Roma che, sebbene "capitale delle arti" rimaneva sotto il giogo pontificio, vinsero sull'opinione seppure autorevole di Thorvaldsen, il quale del resto, quando nel 1838 volle ritornare nella sua città d'origine, forse poté comprendere il desiderio di evasione dall'ormai decadente clima romano, come lo sottolineava Giangiacomo a Mercuri:

Qui lo stato delle arti è deplorabile: per dirlo alla romanesca, tira un lume di luna che non so come terminerà. Pare che il prof. Thordwalsen [sic] abbandoni Roma e si ritiri in sua patria: già sta incassando i suoi affetti.¹⁷¹

La lontananza, tuttavia, non impedì a Thorvaldsen di continuare a seguire negli anni successivi la carriera folgorante di Calamatta a Parigi, data la presenza nella sua vasta collezione di alcune delle incisioni che decretarono il successo del suo giovane disegnatore.¹⁷²

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 33-34.

¹⁷¹ Lettera di Giangiacomo a Mercuri del 5 luglio 1838, in Ciampi, 1879, p. 117.

¹⁷² Oltre la già citata *Cristo che salva san Pietro dalle acque* (inv. E402), presso il Museo Thorvaldsen si conservano la *Maschera di Napoleone*, 1834 (inv. E401), il *Voto di Luigi XIII*, 1837 (inv. E403) e il *Ritratto del conte Molé*, 1840 (inv. E402). Il fatto di essere esemplari di ultimo stato con le lettere (ad eccezione del *Cristo e San Pietro*) e senza alcuna dedica, fa supporre che non siano state donate da Calamatta, ma furono acquistate dallo stesso scultore.

2.2. L'incontro con André-Benoit Taurel

2.2.1. Taurel e la sua cerchia a Villa Medici

Un incisore pensionato dell'Accademia di Francia, chiamato Taurel aveva domandato un giovane uomo capace di aiutarlo, gli si propose inizialmente uno dei miei compagni di San Michele, egli lo provò non fu soddisfatto e allora si parlò di me. Egli mi fece domandare e mi propose di lavorare alle sue lastre. La mia prima idea fu di rifiutare e gli risposi che ne avrei parlato al mio maestro [Marchetti]. Quest'ultimo non mi incoraggiò affatto, ma uno dei miei compagni¹⁷³ che aveva molto buon senso e che io stimavo mi disse: – Va, tu sei giovane, è buono di vedere e di conoscere un'altra maniera d'incidere e i Francesi sono celebri in quest'arte. – Mi ricordai che questa era anche l'opinione del Ricciani e malgrado la mia repulsione a lavorare per un altro quando avevo un'opera a firma del mio nome, andai per convenire con Taurel che lui e me ci saremmo provati mutualmente.¹⁷⁴

Vincitore del *premier prix de la gravure* nel 1818 all'età di 23 anni e mezzo,¹⁷⁵ André-Benoît Barreau, detto Taurel,¹⁷⁶ allievo dell'atelier di Bervic, il più rinomato della Parigi del

¹⁷³ Purtroppo non si conosce il nome del compagno, che si desume essere stato Pietro Mancion, nonostante Corbucci abbia domandato notizie all'allievo di Calamatta a lui più vicino, Lucio Quirino Lelli (cfr. Corbucci, 1886, p. 176).

¹⁷⁴ *Notice biographique*, ff. 12-13; il Corbucci (1886, pp. 32) non riporta il brano e trasmette informazioni parziali.

¹⁷⁵ Cfr. C. Giraudon, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts: 1816-1820*, sous la direction de J.-M. Leniaud, t. II, Paris 2002, p. 439 e *passim*. Taurel aveva già partecipato al concorso del 1816 con uno studio di figura dal vero, ma a differenza di quanto riporta Jobert (cfr. B. Jobert, *Ai margini, da Parigi a Roma. L'incisione a Villa Medici nel XIX secolo*, in *Maestà di Roma*, II, p. 70, fig. 2) non vincerà alcun premio.

¹⁷⁶ Taurel (Parigi, 1794 - Amsterdam, 1859), d'origine modesta, divenne allievo di Pierre-Narcisse Guérin poi dell'incisore Charles-Clément Bervic, ottenne nel 1818, il *prix de Rome* dell'incisione.

All'infuori degli accadimenti che lo hanno legato ai personaggi più noti, Ingres, Thévélin e Calamatta (ai quali si darà spazio nel testo, relativamente al Nostro), di lui non si hanno che poche notizie che si diradano ancor più soprattutto dal 1828, anno in cui fu chiamato ad Amsterdam, essendo stato nominato professore dell'Accademia di Belle Arti al fine di fondarvi la cattedra d'incisione che diresse fino al 1855. Nel 1836 sua moglie Ursule Claire morì lasciando a Taurel quattro figli, dei quali sono noti i nomi dei primi tre: Charlotte-Madeleine, Charles Edouard, Marie-André-Auguste. Dieci anni più tardi, l'artista si risposò dando alla luce altri quattro figli. Morì ad Amsterdam nel 1859.

Sebbene da giovane si fosse annunciato a Parigi come un "vigoroso bulinista destinato ad onorare la scuola francese" con opere quali *Sextus Pompée* della raccolta del *Musée Royal*, e i ritratti in piccolo formato de *Corneille*, *Molière*, *La Bruyère* e *J.-B. Rousseau* (1824), pour *les Classique* di Lefèvre, del *Tasse*, e diverse lastre per il *Plutarque* di Dubois, dopo il suo trasferimento ad Amsterdam, nonostante producesse varie incisioni da ritratti dei pittori olandesi – Nicolaas Pieneman (*Guglielmo I e Regina Sofia*), J.A. Kruseman (*Guglielmo II e Guglielmo III*), Kruger (lo zar *Nicola*) e Van der Hulst (la granduchessa *Anna-Pauloivna*) – egli lasciò soprattutto traccia nell'incisione olandese col suo importante contributo dell'insegnamento accademico, coltivando diversi incisori di talento tra i quali il suo secondo figlio Charles Edouard, J.W. Kaiser e H.W. Couwenberg (per un primo approccio bibliografico su Taurel: Ch. Ed. Taurel, *L'Album T. Douze eaux-fortes d'après des dessins originaux et inédits de Jean Alaux, Léon Cogniet, Coutan, Henriquel-Dupont, Ingres, Léopold Robert et Etna Michalon avec texte explicatif et biographique*, Amsterdam et La Haye, 1884;

tempo, giunse a Roma tra l'autunno del 1818 e il gennaio del 1819¹⁷⁷ per trascorrere quattro anni come *pensionnaire* all'Accademia di Francia, convolando a nozze dopo pochi mesi, nel giugno del 1819, con Henriette-Ursule Claire (fig. 39), la figlia adottiva di Charles Thévenin (1764-1838), in quegli anni direttore di Villa Medici, questi ultimi divenuti intimi amici di Ingres. È in questo contesto che tra gli inizi del 1822¹⁷⁸ e il 1823 Taurel diventerà per Calamatta la figura decisiva che determinerà alcuni degli eventi più importanti della sua vita, sia perché attraverso di lui Calamatta entrò in contatto con la “maniera francese” d'incidere e sia, soprattutto, perché lo introdusse nell'*entourage* degli artisti francesi consentendone un'amicizia profonda e duratura con alcuni di essi, in primo luogo con Ingres.

2.2.2. Tra la “maniera francese” e la “maniera romana”

Nel capitolo dedicato a Calamatta e Mercuri che apre uno scritto sugli incisori italiani all'estero del 1958,¹⁷⁹ Alfredo Petrucci, allora direttore dell'Istituto Nazionale per la Grafica nonché profondo conoscitore delle tecniche incisive e studioso in particolare degli acquafortisti dell'Ottocento italiano, a proposito dell'incontro con Taurel pone la questione sul fatto di non dover considerare il francese come “maestro” di Calamatta. Egli afferma che l'incisore parigino “allievo e continuatore convinto del Bervic” non avrebbe potuto trasmettere nulla all'incisore romano di poco più giovane di lui poiché quest'ultimo, che si era già formato col Marchetti e il Ricciani, “si pose ben presto su di un piano differente”, “ripugnando per istinto [...] il calcolato moto dei tagli [...] la varia grossezza e distanza del tratteggio [...] l'uso appropriato dei punti d'impasto ed altri simili artifici”, tipici della scuola di Morghen e Volpato della quale era l'erede, e facendosi subito notare a Parigi dove dominava ancora il “davidismo incisivo della scuola di Bervic”.¹⁸⁰

Béraldi, 1892, XII, 82-83; Naef, 1980, t. II, pp. 216-222 et IV, pp. 450-451, no. 241, ill; Bann, 2001, p. 144; U. Fleckner, *Ritratto di André-Benoit Taurel*, in *Maestà di Roma*, II, 2003, cat. 39, pp. 498-499; R. Verhoogt, *Art in reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, 2007, pp. 73-74, 90, fig. 12).

¹⁷⁷ Cfr. Giraudon, 2002, p. 439, che riporta una lettera di Thévenin a Quatremère de Quincy nella quale si indica come data di arrivo a Roma di Taurel il 1 gennaio 1819. Mentre il figlio di Taurel, Charles-Edouard, anche lui incisore e litografo, nella biografia del padre scrive che egli partì alla volta di Roma con gli altri vincitori (Auguste Hesse per la pittura e B.G. Seurre per la scultura) subito dopo la premiazione avvenuta il 3 ottobre 1818 (cfr. Taurel, 1884, p. 2).

¹⁷⁸ La data è riportata dal Corbucci, 1886 p. 32.

¹⁷⁹ A. Petrucci, *Gli incisori dal XVI al XIX sec.*, in *L'Opera del Genio italiano all'estero*, Roma 1958, pp. 173-177. Il primo capitolo s'intitola “Rue de Londres rue d'Amsterdam”.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 174.

Si può certamente concordare con la posizione di Alfredo Petrucci lì dove sostiene che Calamatta, “più che a rendere evidenti i modi del suo artificio, mirava a nasconderli [...] lasciando dominare – come diceva il suo migliore allievo Leopold Flameng – le cose essenziali: la bellezza delle forme e la grazia del modellato”.¹⁸¹ Aggiungendo a questa affermazione una successiva di Carlo Alberto Petrucci, che considera Calamatta “l’esponente maggiore di quella scuola che estese il campo del bulino alla resa tonale, indirizzandolo decisamente alla ricerca di equivalenze di colore”,¹⁸² non si può tuttavia fare a meno di evidenziare l’iniziale difficoltà e spaesamento che Calamatta ebbe quando dovette confrontarsi per la prima volta con la “*taille militaire*”¹⁸³ della maniera francese, nel momento in cui decise di incidere per Taurel proseguendo un suo lavoro già iniziato:

Quando vidi i segni profondi e luccicanti, questo modo d’incidere completamente diverso dalla nostra maniera romana, mi prese la febbre, mi sembrava impossibile di riuscirci e avevo paura di guastare il suo lavoro. Dire con quale attenzione e quale volontà mi ci vollero, sarebbe impossibile [descriverlo oggi]. Lavoravo molto lentamente e alla fine riuscii.¹⁸⁴

Taurel, del quale l’inizio brusco mi aveva intimidito, mise tanta gentilezza e bontà per incoraggiarmi che mi parve tutt’altra persona e subito ci donammo mille prove di simpatia. Lavorai per lui diversi mesi e quando egli fu richiamato subitamente a Parigi mi domandò se io volevo accompagnarlo in Francia, promettendomi di cercarmi un lavoro quando avrei terminato per lui.¹⁸⁵

Se si affianca una delle rare stampe di Taurel rintracciate in questa sede, come il *Ritratto del Tasso*¹⁸⁶ (fig. 31), a quella del *Ritratto di Annibal Caro* di Marchetti¹⁸⁷ (fig. 32), risulta evidente ciò che diversifica in termini tecnici le due maniere accademiche, quella “francese” di Taurel proveniente dalla rinomata scuola di Bervic,¹⁸⁸ e quella “romana” d’impronta

¹⁸¹ Flameng, in Béraldi, 1886, pp. 54-55.

¹⁸² C. A. Petrucci, 1951, p. 22.

¹⁸³ Espressione utilizzata in Francia nel XIX secolo (introdotta da Charles Blanc) per indicare la regolarità misurata del tratteggio del bulino. Fu estesa anche all’incisione di riproduzione eseguita prevalentemente a bulino.

¹⁸⁴ *Memorie*, in Corbucci, 1886, pp. 32-33.

¹⁸⁵ *Notice biographique*, f. 13, inedito (t. d. A.).

¹⁸⁶ Tratto da Daniel Teniers, eseguita a Parigi prima del 1828. L’esemplare conservato alla Bibliothèque Royale de Bruxelles (inv. S.II 18612) riporta la dedica: « Taurel à son ami Calamatta ». Nella stessa collezione si conservano anche altre quattro opere dell’autore.

¹⁸⁷ Tratto da Filippo Agricola (Bibliothèque Royale de Bruxelles, inv. S.II 11230).

¹⁸⁸ Fu proprio Bervic che perfezionò e formalizzò il nuovo sistema del “punto e losanga” introdotto nell’incisione a bulino dal suo maestro di origine tedesca Jean Georges Wille. In quanto membro delle più importanti Accademie europee, nonché primo incisore ad essere decorato nel 1819 con la croce della Legione d’Onore, Bervic fece approvare il nuovo metodo nei corsi accademici, permettendone così la rapida diffusione

morgheniana di Calamatta appresa dai suoi maestri:¹⁸⁹ pur utilizzando lo stesso vocabolario segnico ormai ampiamente codificato, il modo d'incidere alla francese si caratterizzava per una maggiore semplicità della *texture*, che conferiva all'insieme un andamento del tratto più asciutto, geometrico e nitido, con un effetto più chiaro dell'insieme, quasi metallico, rispetto alla più complessa struttura italiana ottenuta per finissimi segni variamente incrociati, sovrapposizioni e losanghe più piccole con punti d'impasto tendenti a ricoprire interamente la lastra che, uniti all'uso tradizionale dell'acquaforte, accordavano una maggiore vibratilità e complessità tonale, tendendo ad un risultato più pittorico dell'insieme.¹⁹⁰

Nonostante le prime incertezze dovute a queste differenze, Calamatta riuscì a penetrare la modalità francese, soprattutto nell'applicazione ai rami di Taurel¹⁹¹ e ad altri che quest'ultimo gli aveva procurato,¹⁹² portando a compimento, suo malgrado, anche una lastra

in tutta Europa (cfr. A. Griffiths, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*, New York 1980, p. 55). Sull'*atelier* di Bervic si veda S. Bann, *Les changements du statut du graveur face aux défis du XIXe siècle: de Bervic à Henriquel-Dupont*, in *Collections et marché de l'art en France 1789 – 1848*, sous la dir. de M. Preti-Hamard et Ph. Sénéchal, Rennes 2005, pp. 257-272; Id., *L'Atelier de Bervic par Louis Henriquel-Dupont*, in « *Revue de la Bibliothèque nationale de France* », n. 30 (2008), pp. 57-62.

¹⁸⁹ Su Raffaello Morghen si veda C. Volpi *Il fondo di incisioni di Raffaello Morghen*, in *La città di Brera : due secoli di incisione*, Milano 1996, pp.24-39 e il recente catalogo della mostra *Giuseppe Longhi e Raffaello Morghen: l'incisione neoclassica di traduzione 1780 – 1840*, catalogo della mostra a cura di A. Crespi, Monza, 2010.

¹⁹⁰ Blanc, a proposito dell'uso eccessivo del lavoro del bulino sulla lastra fino a renderla completamente ricoperta di segni, accusa Calamatta di aver accentuato nel tempo questa tendenza ch'egli giudica sgradevole rispetto al suo grande rivale Henriquel-Dupont, preferendo il lavoro di quest'ultimo a quello del suo maestro: “[Calamatta] aveva contratto l'abitudine di sfumare la sua incisione come sfumava i suoi disegni, infatti, preparandoli al lavis, egli spegneva il biondo e la trasparenza. Mentre il suo rivale, Henriquel-Dupont, s'impegnava a diminuire di giorno in giorno i suoi lavori, lasciando sempre più trasparire il chiaro del foglio, Calamatta sembrava desideroso di coprire tutta la sua lastra, in modo da moltiplicarne le mezze tinte e a non avere la luce viva che su un piccolissimo spazio, o addirittura su un solo punto” (Blanc, 1869, p. 116, t. d. A.).

¹⁹¹ Calamatta riferisce che per Taurel incise diverse lastre in un anno e mezzo (*Notice biographique* f. 14, brano inedito).

A questo periodo risale il *Ritratto di Jean-Baptiste Rousseau* (bulino e acquaforte, 21,8x16 cm (lastra), pubblicata nel 1824 in apertura al libro *Oeuvres poétiques de J. B. Rousseau. Avec un commentaire par M. Amar*, Paris 1824, dove però compare solo il nome di Taurel e la data 1824. Nella collezione Cialdi di Civitavecchia è, invece, conservato un rarissimo esemplare donato dal Nostro di stato precedente, prima dell'ultimo passaggio di tratteggio a bulino (che, peraltro, scurisce la composizione appesantendola) e prima della correzione della cifra “24” nella data che risulta al contrario e con l'aggiunta a matita dell'iscrizione prima e dopo il nome di Taurel e la data: “L. Calamatta inc P. (a matita) Taurel. 1824 [24 al contrario] (inciso) in Parigi (a matita)”. Ad essa è da aggiungersi anche la lastra *Gesù a casa di Marta e Maria* (bulino e acquaf., 55x45,6 cm (inciso), tratta da un dipinto di Le Sueur, il cui disegno preparatorio venne eseguito nel 1822 da Taurel durante il suo pensionato romano (cfr. F. Fossier, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Tome troisième directorat de Charles Thévenin (1816-1822)*, Roma 2007 (edizione on-line : http://www.bibliotheque-institutdefrance.fr/actualites/Corr_dir_Villa_Medicis.html), pp. 559, 576). La lastra venne pubblicata solo nel 1858 dalla Calcografia del Louvre che ancora la conserva.

¹⁹² Due ritrattini eseguiti per la collezione di attori e di cantanti disegnati da Deveria: *Portait du chantant Cheron* (acquaforte, bulino e puntasecca; 14 x9,6 cm (inciso) e *Portait de l'actrice Helever* (13,6x9,7 cm (inciso), entrambi eseguiti nel 1824, come riportato dalla data nell'iscrizione. Interessante, anche a tal proposito, è un piccolo aneddoto narrato dal Nostro nel suo racconto, dove pone in evidenza la differenza di tempo impiegato nell'esecuzione tra lui e gli altri incisori francesi, proprio in conseguenza della diversità

“mal cominciata” di Joseph Coiny (1795-1829) *pensionnaire* della Villa Medici amico di Taurel, tratta da un dipinto di Dedreux-Dorcy dal titolo *Baizet et le berger* (Fig.33), con la quale debuttò al *Salon* del 1827 nonostante la sua insoddisfazione per il lavoro eseguito.¹⁹³

Dalla tecnica d’Oltralpe trasse comunque alcuni aspetti positivi che lo avrebbero aiutato nella messa a punto di un metodo tutto suo,¹⁹⁴ atto ad ottenere un lavoro “più morbido

d’incidere: “Feci in seguito due piccoli ritratti Cheron e M.lle Elever per una collezione di attori e di cantanti. Bisognava farne cento e l’intraprendente dava centomila franchi. Ma l’incisore aveva cinquecento e io impiegavo tre mesi l’uno. Domandai a Deveria se facendo i ritratti con più cura potessero essere pagati meglio. Deveria, che impiegava meno tempo a fare un disegno che noi a salire le scale, mi disse: – La vostra incisione è troppo classica, fate come gli altri che fanno un ritratto ogni quindici giorni” (cfr. *Notice biographique*, f. 15). Lo stile minuzioso e descrittivo dei minimi dettagli derivato ancora dal suo maestro Marchetti deve essere stato il motivo per cui Calamatta decise di rifiutare la proposta di proseguire la serie opponendosi ad un fare più sbrigativo che suggeriva lo stesso Deveria.

¹⁹³ Bulino, acquaforte e puntasecca, 64x47,5 cm. Sull’esecuzione della lastra, incarico ottenuto a novembre del 1824 (v. lettera a Mercuri qui di seguito) Calamatta ne dà conto sia nelle sue *Memorie*, che in due lettere inviate a Mercuri: “[...] in seguito uno dei suoi amici [di Taurel] Cuany [sic] incisore e disegnatore di grande talento mi offrì di terminare una lastra cominciata da lui ma mal cominciata, vista la malattia che tormentava questo povero disgraziato. La tisia lo condusse presto là dove c’incamminiamo tutti rapidamente. Questo lavoro fu anche mal finito, io non potetti modificare la preparazione per riguardo à Cuany [sic] e non potetti cambiarne l’effetto a causa degli adulatori del pittore che vollero fargli credere ch’egli aveva fatto un buon dipinto. Gli raccomandarono di non cambiare nulla, nonostante che il pittore avesse accettato la mia proposta di ritocco, egli assillato volle accontentare le due parti ma io volli tutto o niente e siccome egli non volle cedere, io vi guadagnai da quattro a sei mesi che mi servivano al ritocco e abbandonai questa lastra che rappresentava Bajazet e il pastore” (*Notice biographique*, ff. 14-15; t. d. A., brano inedito). Alla luce del confronto con ciò che Calamatta racconta di volta in volta nelle lettere a Mercuri descrivendo lo stato reale dell’accaduto, la versione delle *Memorie* di Calamatta riportata dal Corbucci risulta un po’ discordante e meno rispondente anche rispetto alla trascrizione francese delle memorie che qui si è preferito riportare, assieme ai brani delle lettere a Mercuri.

“Un giovane che è stato pensionato e che ha fatto quel ritrattino di Raffaello, che è nella Vita che spero avrà ricevuto il signor Giangiacomo, questo povero giovane è stato obbligato di lasciar l’incisione per mancanza di salute; ed avendo avanzato un rame a metà, mi ha proposto di finirlo. Sotto ci metteremo i due nostri nomi. Il rame è di due figure, un vestita e l’altra nuda: l’altezza del lavoro è di due palmi e qualche linea, e la larghezza di uno e tre quarti. Ci avrò otto o dieci mesi di lavoro al più, e mi è pagato cinquemila franchi. Tutto è combinato, e già ci ho incominciato a lavorare e ne sono molto contento, perché se ci riesco, mi potrà fare onore, e non mi pare che mi sia mal pagato per l’età che ho.” (lettera del 24 novembre 1824; Ciampi, 1879, p. 103).

“[...] sappi che sto per finire un maledetto rame, che già è stato tralasciato tante volte che non vedo l’ora levarmelo dalli c...; tanto più che vedo che viene una porcata” (lettera del 14 agosto 1826; Ciampi, 1879, p. 110).

“Ho finito il seccantissimo e bruttissimo rame: non lo mando a Roma, perché meno si vedrà e più onore avrò, e, se possibile fosse stato, l’avrei distrutto avanti la pubblicazione. Mi hanno fatto degli elogi per questo rame, ma credo non essere cieco abbastanza per non veder che sono adulazioni: quel che mi consola un poco è l’esser stato male incominciato e non da me, ed il quadro non esser gran cosa” (Lettera del 13 agosto 1827; Ciampi, 1879, p. 111).

¹⁹⁴ Rolando Bellini, dopo una lunga disamina sul confronto fra la tecnica di Calamatta e quella di Morghen basata sul paragone visivo delle due rispettive versioni della *Gioconda*, termina affermando che il linguaggio incisivo di Calamatta: “vede imporsi un taglio di base francese, ben lontano, malgrado certa propensione al tratto all’eroica davidiano che risulta ormai ‘arcaico’, dai formulismi retrogradi d’altri; un taglio invece volitivo e rigoroso, di maggiore essenzialità ed efficacia plastica rispetto a quanto esibito dal meticoloso ma meno vitale intaglio di altri pur riconosciuti maestri italiani” (R. Bellini, “...*Il genio di Calamatta, il vero restauratore dell’incisione italiana*”, in *La città di Brera. Due secoli d’incisione*, a cura di R. Bellini, L. Fersini, A. Musiari, F. Poli, S. Salvagnini, Milano 1996, pp. 118-131, p. 124). Affermazione che concorda sostanzialmente con quanto espresso dall’allievo diretto di Calamatta Leopold Flameng,

rispetto a quello dei suoi predecessori” la cui “simmetria dei tagli non preoccupava affatto gli occhi come quelle di Bervic e Taurel”¹⁹⁵, poiché teneva conto primariamente dell’effetto d’insieme atto all’imitazione delle modulazioni tonali del dipinto, che si basava innanzi tutto sulla perfezione e correttezza del disegno compositivo eseguito dallo stesso incisore, elemento fondante per non incorrere nel meccanicismo tecnico che in quel periodo (e non solo) imperversava nell’incisione del “gran genere”:

In pittura si guarda più al colorito e alla maniera di dipingere che al disegno e al pensiero; in scultura che il marmo sia ben lavorato: il modello viene appresso [...] In incisione che sia bene inciso se no non è incisore, neanche se disegnasse come Marc’Antonio. (Lettera a Mercuri del 1 aprile 1826)

Anche in incisione, si dice, bisogna riunire incisione e disegno, e chi ci va per le piste è il povero disegno, perché è più difficile, e per tanto si dice sempre “La prima cosa è il disegno”. Tu dici che sei arrabbiato contro il meccanismo: dunque danne l’esempio: sprezzalo e credilo un difetto e non una qualità come dici (forse impensatamente) *se si può unire il disegno con il bel lavoro, non mi pare un peccato*. Io lo trovo peccatissimo sopra tutto per le conseguenze che si vedono arrivare tutti i giorni. (Lettera a Mercuri del 14 agosto 1826)¹⁹⁶

Parole che risuoneranno più tardi anche dal ‘pulpito’ più autorevole del momento, quello del professore d’incisione in rame all’Accademia di Brera, Giuseppe Longhi che, nell’introduzione al suo trattato del 1830 ripugnava con disprezzo “i presuntuosi operai” che giustificavano la bassa opinione dell’arte incisoria presso alcuni pittori o “sedicenti amatori della pittura” mal prevenuti:

Sembrerà forse ad ogni persona sensata essere sì evidente per un incisore la necessità di ben possedere il disegno, [...] non pochi fra gl’incisori ed anche fra i più distinti per meccanica abilità nel trattare gli stromenti o si credono abbastanza forti nel disegno in mezzo alla quasi totale deficienza loro, o giudicano vana fatica e perfino dannosa alla buona riuscita nell’intaglio l’occuparsene a lungo. [...] Da quest’erroneo principio ne viene che gl’incisori di tal fatta adottano uno stile d’intaglio a loro modo, e quello mantengono invariabile per tutta la vita, sicché veduta una stampa, quant’altre ne vedi, tutte le trovi della medesima tempra e rivestite dello stesso monotono artificio, qualunque sia il diverso carattere degli autori ch’essi prendono a rappresentare. [...] Ogni lor cura è rivolta all’equidistanza del tratteggio ed alla

¹⁹⁵ Lettera di Flameng in Béraldi, 1886, p. 34.

¹⁹⁶ Ciampi, 1879, p. 107 e pp. 109-110.

disposizione del tratteggio medesimo in guisa da poter incrociare il secondo col primo taglio e quindi il terzo col secondo uniformemente ad angolo acuto di 45 gradi, ridotto pertanto il tratteggio incisorio alla minore sinuosità possibile anche dove il rilievo e la prospettiva delle parti esigerebbero il contrario; paralizzato ogni principio d'energia, di gusto e di vivacità, monotonia insoffribile, stento, freddezza, ed in luogo d'arte puro mestiere. [...] La facilità acquistata nel processo immutabile da essi praticato li rende speditivi ne' loro lavori totalmente meccanici e producono così gran numero di stampe non più che mediocri.¹⁹⁷

2.2.3. Taurel mediatore tra Calamatta e Ingres: dove e quando avvenne il loro primo incontro?

Più che all'attività d'incisore, la fama di André Benoît Taurel è legata soprattutto ai rapporti d'amicizia e parentela ch'egli stabilì a Roma in seguito alle nozze con Ursule Claire Thévenin. Grazie al suocero Charles Thévenin,¹⁹⁸ Taurel poté conoscere Ingres già in Italia, proprio a partire dall'evento del matrimonio avvenuto nel giugno del 1819,¹⁹⁹ consolidando i rapporti con il pittore al suo rientro a Parigi e mantenendoli anche dopo il 1828 quando si trasferì stabilmente ad Amsterdam con tutta la famiglia; rapporti, come vedremo, spesso intermediati proprio dallo stesso Calamatta che conservò i legami con la famiglia Taurel fino all'anno della morte di André Benoît.

Sulla conoscenza di Calamatta con Ingres per il tramite di Taurel o viceversa, le notizie riportate dalle fonti, dai primi biografi di Calamatta e dalle memorie dello stesso, risultano tra loro discordanti e, in alcuni casi, contraddittorie e lasciano allo stato attuale ancora interrogativi aperti non solo sul luogo e l'epoca in cui esso avvenne, ma anche su chi tra i due artisti francesi entrò in contatto con Calamatta presentandolo all'altro.

Blanc afferma che Ingres conobbe Calamatta quando questi “aveva appena sedici o diciassette anni e che il pittore, avendo lasciato Roma nel 1820 per stabilirsi a Firenze era

¹⁹⁷ G. Longhi, *La Calcografia propriamente detta. Ossia l'Arte d'incidere in Rame coll'Acqua-forte, col Bulino e colla Punta...*, Milano 1830, pp. XXV-XXVIII.

¹⁹⁸ In qualità di direttore di Villa Medici fin dal suo trasferimento a Roma nel 1816, Thévenin si prodigò molto per Ingres (in quel periodo assillato dalle ristrettezze economiche) procurandogli la commissione di due importanti lavori, *Gesù che consegna le chiavi a S. Pietro* del 1820 (Montauban, Musée Ingres) per l'allestimento della chiesa di Trinità dei Monti, voluta dall'ambasciatore Blacas, e *Il voto di Luigi XIII* per la Cattedrale di Montauban (dove si trova tuttora), eseguito a Firenze tra il 1820 e il 1824 ed esposto al Salon di Parigi nell'agosto del 1824 (cfr. Fossier, 2007, *passim*).

¹⁹⁹ Ingres eseguì nel 1819 il *Ritratto di Taurel* (coll. priv.) come regalo di nozze per Ursule-Claire. Il disegno confluisce nell'*Album T.*, dono di nozze degli amici *pensionnaires* di Villa Medici, assieme ai ritratti di Thévenin e Claire Ursule che Ingres aveva realizzato nel 1816 (cfr. Taurel, 1884, cit., pp. 3, 13-18).

stato raggiunto ben presto dal giovane incisore che dimorò per qualche tempo in questa città”.²⁰⁰ In appoggio a questa tesi Charles Edouard Taurel (figlio dell’incisore ed incisore lui stesso) nelle note biografiche dedicate a Calamatta, l’“amico devoto del padre e della sua famiglia”, scrive:

A l’âge de dix-huit ans environ, Ingres le prit en amitié et pour lui faire terminer ses études il le présenta à son ami Taurel. Le maître et l’élève devinrent bientôt des amis inséparables; ils quittèrent Rome à-peu-près ensemble et Calamatta descendit chez son ancien maître. Il travailla chez lui pendant une couple d’années et Ingres le choisi pour exécuter la gravure de son vœu de Louis XIII. Cette superbe page est trop connue pour en faire l’éloge.²⁰¹

Le due testimonianze, in special modo quella di Blanc, sembrerebbero accordarsi con un’altra fonte dell’epoca che confermerebbe un soggiorno di Calamatta a Firenze in seguito all’incontro con Ingres. Essa ci arriva dalle pagine del racconto del viaggio in Italia compiuto nel 1834 dal pittore e archeologo Victor Lottin de Laval il quale, a proposito del suo soggiorno fiorentino, rievoca l’impressione alquanto sconcertata che ebbe quando incontrò i due artisti nell’atelier fiorentino di Ingres: entrambi disgustati dallo stato delle arti in Italia, reagivano in maniera differente ma in egual misura collerica:

Ce fut à Florence que je rencontrai pour la première fois M. Calamatta, graveur célèbre, qui venait consulter M. Ingres à propos de sa belle planche du Vœux de Louis XIII. M. Calamatta était alors abreuvé de dégoûts par les *artistes* de l’Italie ; l’envie la plus basse se masquait sous la calomnie pour le dénigrer ; et, par le graveur, on voulait arriver jusqu’au peintre. Ces deux grands artistes étaient désolés; Calamatta demeurait silencieux; mais M. Ingres, doué d’un caractère plus irascible, s’écriait avec une énergie dédaigneuse : – Je les laisse maîtres de l’arène, ces géans et je préfère m’enterrer dans un petit coin que de voir tout cela, car il n’y a plus d’arts.²⁰²

I ricordi dello stesso Calamatta, invece, pur confermando Firenze come il luogo di incontro (sebbene non facciano nessun cenno ad una sosta prolungata nella città), attribuiscono a Taurel il merito della conoscenza di Ingres:

²⁰⁰ Blanc, 1876, p. 103.

²⁰¹ Taurel, 1884, pp. 18-19.

²⁰² V. Lottin de Laval, *Un an sur les chemins: récits d’excursions dans la Sicile*, Paris 1837, pp. 176-177.

Passando per Firenze venendo a Parigi Taurel mi fece fare la conoscenza di Ingres e io vidi nel suo atelier il quadro incominciato del *Voto di Luigi XIII* ch'egli portò più tardi all'Esposizione di Parigi.²⁰³

Infine, il testo di Ciampi, fornisce un'ulteriore versione scrivendo che Calamatta fece conoscenza di Ingres a Parigi dopo aver ammirato il dipinto del *Voto di Luigi XIII* all'esposizione del Salon del 1824.²⁰⁴

Quale di queste ricostruzioni è da considerare la più vicina alla realtà dei fatti? I dettagli restano ancora tutti da chiarire, ma il fatto che Calamatta sia entrato in contatto con Ingres quando questi era ancora in Italia e che Taurel abbia comunque giocato un ruolo di primo piano tra i due, risulta più che evidente.

Qualche chiarimento è stato invece fornito a proposito della partenza di Calamatta per Parigi: tenendo conto di alcuni riferimenti cronologici documentati, è noto che Taurel rientrò nella capitale francese con sua moglie e suo suocero alla fine di dicembre del 1822 rinunciando all'ultimo anno di pensionato a Roma per anticipare la sua partenza, poiché Charles Thévenin non poteva affrontare il viaggio da solo.²⁰⁵ Mentre il Nostro avrebbe lasciato Roma un po' più tardi, nel mese di febbraio 1823, come risulta da un documento ritrovato in questa occasione che indica tale data come "limite" di residenza a Roma.²⁰⁶

Se, dunque, le differenti versioni dell'incontro tra Calamatta-Taurel-Ingres vengono lette alla luce di queste date, ne verrebbe fuori che Calamatta non conobbe Ingres durante il viaggio con Taurel verso Parigi, ma che l'incontro avvenne effettivamente prima, probabilmente già a Roma (e ciò spiegherebbe anche la scelta di Calamatta nell'aver inciso il disegno disperso di Ingres *San Fedele Martire* datato 1818).²⁰⁷ Successivamente, prima di stabilirsi nella Capitale francese, Calamatta raggiunse il pittore a Firenze presso il quale si sarebbe trattenuto per poter eseguire il disegno preparatorio del *Voto di Luigi XIII*, il che giustificerebbe una permanenza più prolungata nella città rispetto al "passaggio" con Taurel durante il viaggio verso Parigi.

²⁰³ *Notice biographique*, f. 15 (t.d.A.). Corbucci (1886, p. 51, nota 48) omette l'indicazione "venendo a Parigi" che invece risulta piuttosto importante.

²⁰⁴ Ciampi, 1879, p. 10.

²⁰⁵ Cfr. Fossier 2007, p. 478.

²⁰⁶ Nel certificato di stato libero richiesto da Calamatta l'11 agosto 1840 si legge: "Aloisium Calamatta, [...], ab eius innubili ad mensem Februarii millesimi octingentesimi vigesimi tertii, 1823. Semper, et continuo hoc in Alma Urbe commorasse" (BHVP, Fond Sand, J 57). Il verbo "commorare" starebbe ad indicare nel latino ottocentesco "dimorare, stanziare" (cfr. N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della Lingua Italiana*, Roma, Torino, Napoli 1865-1879, vol. I, p. 120).

²⁰⁷ Vedi *infra*, cap. I, p. 65, noa 244.

2.2.4. L'ospitalità e l'amicizia di Charles Thévenin e dei coniugi Taurel

A Parigi mi è servita una volontà colossale di diventare qualche cosa per resistere alla nostalgia e alla noia di non capire una sola parola della lingua che sentivo parlare con tanta loquacità.²⁰⁸

Circa l'arrivo e i primi mesi trascorsi da Calamatta nella capitale francese non si ha, allo stato attuale, altro riscontro che questa frase scritta nelle sue *Memorie*. Il trasferimento non fu di certo poco doloroso, ma l'ospitalità offerta in casa Taurel, 4, rue de Bourbon, poi 49, Quai des Grands-Augustins,²⁰⁹ presso la quale abitava anche il suocero Thévenin, certamente gli fu di grande sollievo e la convivenza, agevolata anche dal suo animo generoso ed espansivo e dalla cortesia e bonomia dell'ex direttore di Villa Medici, gli permise di rafforzare un legame d'amicizia stabilitosi tra loro già a Roma.

Questo è ciò che si apprende dal materiale documentario, dalla corrispondenza epistolare indiretta ma anche, e soprattutto, dalla lettura dell'*Album T.*, una sorta di 'libro d'artista' che Charles Edouard Taurel dedica alla memoria di suo padre e della sua famiglia,²¹⁰ dove un ampio ricordo biografico corredato anche da brani di lettere inedite a lui personalmente inviate da Calamatta tra il 1859 e il 1866, attestano la profondità del rapporto di stima e amicizia che legò l'incisore italiano all'intera famiglia Taurel.

Il serait impossible et impardonnable de ne pas consacrer dans cet Album quelques lignes à la mémoire d'un artiste éminent, dont la vie fut intimement liée à celles de tous les grands maitres qui ont illustré l'école française de ce siècle et qui fut le digne interprète de leurs œuvres. Doué d'une âme de feu et d'un cœur d'or, n'oubliant jamais le moindre service, Luigi Calamatta fut jusqu'à sa mort l'ami dévoué de Taurel et de sa famille.²¹¹

Oltre ad alcuni preziosi chiarimenti sui fatti e avvenimenti che riguardano soprattutto la permanenza di Calamatta in Olanda per diversi mesi presso i Taurel agli inizi degli anni Trenta, il particolare interesse dei ricordi di Charles Edouard risiede anche nel tracciare un

²⁰⁸ *Notice biographique*, f. 14, brano inedito (t. d. A.).

²⁰⁹ E. Bertin, *Biochronologie Ingres* 2006, cd-rom allegato al catalogo della mostra *Ingres 1780-1867*, dirigé par V. Pomarède, S. Guégan etc., textes de U. Fleckner, etc., Paris, Musée du Louvre 24.2.-15.5.2006, Paris 2006, cap. 4.

²¹⁰ Edizione rara di 125 esemplari, cono 12 tavole incise, tratte dai disegni dell'*Album T.*, accompagnate dal commento di testimonianze biografiche relative ai disegnatori (Ingres, Cognet, ecc.) legate alla vita di Taurel. impreziosito da riproduzioni incise di dodici dei trenta disegni che furono raccolti nell'*Album* regalato dai compagni *pensionnaires* di Villa Medici alla coppia Taurel nel 1819.

²¹¹ Taurel, 1884, pp. 18-19.

profilo dell'artista italiano che evidenzia l'aspetto del coinvolgimento politico in ambito repubblicano e la disapprovazione dello scrittore per questa scelta poiché, egli dice, Calamatta non raccolse altro che delusioni e amarezze:

Républicain convaincu, rêvant toujours d'une Italie libre et indivisible, Calamatta s'était mêlé à la politique et les états Romains lui furent interdits pendant longtemps.

A Paris, à Bruxelles même, les réfugiés Italiens trouvaient en lui un ami qui leur ouvrait sa maison et les aidait de sa bourse. Il en a été plus que mal récompensé.

Malheureuse chose que la politique, un artiste ne devrait jamais s'en mêler.²¹²

La riflessione di Edouard Taurel sull'*engagement politique* di Calamatta derivata dal loro scambio epistolare induce a pensare che anche i Taurel partecipassero in qualche modo all'argomento. A tal proposito non è peregrino evocare Charles Thévenin che nelle scelte iconografiche dei dipinti giovanili, come *La Fête de la Fédération, le 14 juillet 1790, au Champ-de-Mars* (1792) e *La prise de la Bastille* (1793), si era esplicitamente schierato a favore della Repubblica francese anche se in forma moderata, suscitando numerosi 'rumors' al Salon.²¹³ A Thévenin Calamatta dedicò due interessanti ritratti a mezzo busto di piccolo formato, uno di profilo (Fig. 34), a puntasecca, datato 1831, di cui è stato rinvenuto il disegno preparatorio²¹⁴ (Fig. 35) che riporta nel secondo stato un'iscrizione alquanto curiosa, rivelatrice del grado di intimità al quale era giunta la loro amicizia;²¹⁵ l'altro (Fig.

²¹² *Id.*, p. 19.

²¹³ Su Charles Thévenin (Parigi 1764-1838), oltre alle brevi note biografiche del nipote Charles Edouard Taurel nell'*Album T.* (Taurel, 1884, p. 18) e al saggio introduttivo di Fossier alla corrispondenza come direttore di Villa Medici (Fossier, 2007), si veda in particolare l'articolo a lui dedicato inerente all'argomento in esame: F. Macé de Lépinay, *Autour de «La Fête de la Fédération», Charles Thévenin et la Révolution 1789-1799*, in «Revue de l'Art», a. 1989, vol. 83, n. 83, pp. 51-60.

Dal 1826 al 1830 Mercuri fu indicato [da Calamatta e Taurel?] a Thévenin per dare lezioni di disegno a suo figlio Giovanni anch'egli adottivo – che intraprese la carriera d'incisore seguendo poi Mercuri e Calamatta nel loro atelier parigino – e a Louise, figlia di Horace Vernet (che dal 1828 era subentrato a Thévenin come direttore dell'Accademia). Quest'ultima andrà in sposa a Paul Delaroche, artista dal quale Calamatta scriverà un suo giudizio conservato fra le carte del Fond Sand e pubblicato dal Corbucci (pp. 135-136). Calamatta tradurrà dall'artista il *Portrait de M. Guillaume Guizot* nel 1839, mentre Mercuri eseguirà l'incisione tratta dal dipinto *Sainte Amélie, Reine de Hongrie* (1831) che gli decreterà il primo successo a Parigi.

²¹⁴ Matita nera su carta bianca. Esso fa parte di una serie di schizzi e studi di un taccuino rintracciato nel Fond Sand della BHVP (inv. J 93).

²¹⁵ Puntasecca, 215x156 mm (Coll.Cialdi, ING, BnF). L'iscrizione incisa in b. al ritratto del secondo stato riporta: "Er solito pranzo der primo der mese / ene venardine ene, a 5 ora e mezza. / Si ce volete venine, quanto a noi e quanto / ar Direttore ceavemo gusto ce avemo. / Si none accidenti si none.". Recentemente è comparso sul mercato antiquario una piccola raccolta rilegata con copertina rigida dal titolo "*Reunion des amis de Rome*" di venti tavole di soggetti diversi delle quali 19 litografie e questa incisione di Calamatta in testa, datate nei primi giorni di ciascun mese tr agosto 1829 e novembre 1831 firmate: Coutant, Rémond, Boisselier, Picot, Thomas, Blondel, Garnaud, Sauvé, Haudebour, Barbot, Schnetz, Blouet, Quantinet, Lemaire (3 non sono firmate o non è leggibile). A conferma di quanto avevo ipotizzato, Thévenin aveva organizzato un pranzo ogni primo giorno del mese come momento di convivialità e ritrovo per i suoi amici ed ex *pensionnaires* rientrati a Parigi. Ciascuno di essi aveva eseguito a turno una piccola stampa per conservare il ricordo di quegli incontri.

36), inedito, realizzato frontalmente e stampato a litografia forse l'anno successivo, in occasione del suo viaggio in Olanda ospite dei Taurel,²¹⁶ quando avrà modo di lavorare come ritrattista, disegnando dal vero e facendo litografare sul posto i suoi disegni a matita per i committenti che lo richiedevano, per guadagnarsi da vivere in modo più semplice e rapido.²¹⁷

Durante il periodo di convivenza a Parigi nella casa dei giovani sposi Taurel, è probabile che Thévenin abbia influito sul giovane Calamatta nello stimolare una coscienza politica orientata agli ideali di libertà e uguaglianza attraverso la condivisione e lo scambio d'idee sugli avvenimenti politici francesi che nella seconda metà degli anni Venti prepararono nella Capitale lo scoppio dei moti delle giornate di luglio 1830, le cosiddette "*Trois Glorieuses*",²¹⁸ ai quali Calamatta partecipò in prima persona, ritirandosi poi per qualche tempo in Olanda nel 1832 ospite di Taurel ad Amsterdam, in seguito alla contestata presa di potere del Re Luigi Filippo d'Orléans, apostrofato da Calamatta con l'epiteto di "Mustafà". Questi, osteggiato sia dai repubblicani che dai legittimisti, provocò un'ondata di sanguinose repressioni ai moti che insorsero in tutta la Francia, come i disordini delle giornate del 5, 6 e 7 giugno a Parigi innescati nell'occasione delle esequie del Generale Lamarque deputato repubblicano, dove morirono ottocento persone, ai quali lo stesso Calamatta fa riferimento in una lettera del 22 giugno 1832 inviata dall'Olanda a Mercuri:

probabilmente le stampe sono state tirate in numero esiguo per i soli componenti del gruppo e molte di esse risultano inedite (cfr. *ALBUM AMICORUM [1829-1831]*, in *Bibliothèque d'un érudit bibliophile : Rome et l'Italie*, catalogo d'asta Sotheby's, Paris, 12 Oct 2010, PF1033 lotto 6, p. 10 (scaricabile dal sito: <http://www.sothebys.com/pdf/2010/30188/PF1033.pdf>).

²¹⁶ L'unico esemplare è conservato alla Bibl. Royale di Bruxelles. Riporta la firma autografa in b. a ds.: "L. Calamatta".

²¹⁷ Nella lettera scritta a Mercuri il 22 giugno del 1832 egli fa un resoconto piuttosto dettagliato della sua "storia ritrattistica" in Olanda "cercando il modo di far denari", affermando di arrivare ad eseguire fino a "cinque teste" al giorno, spostandosi tra Amsterdam, L'Aia e Harlem, impiegando circa 6 ore di lavoro per ognuno (Ciampi, 1879, pp. 123-124).

Di questa intensa attività ritrattistica che dalla lettera sembra risultasse molto remunerativa si conoscevano finora le litografie dei ritratti di *Giovane donna frisone* e *Giovane donna nord-olandese*, esposti al Salon del 1833) e del *Borgomastro Van der Poll* (1832), sindaco di Amsterdam, membro della Camera e dal 1840-1850 governatore della provincia di Utrecht. Un taccuino da viaggio inedito riferibile agli anni 1828-1832 (BHVP, Fond Sand J 93) contiene diversi schizzi e studi di ritratti eseguiti in Olanda, tra i quali sono stati identificati gli studi preparatori alla litografia del borgomastro. Ad essi si aggiungono anche altri due ritratti eseguiti dal vero nel 1832 rintracciati nel gabinetto di disegni e stampe dell'Archivio comunale di Amsterdam, *Ritratto di Jacob de Vos Wzn*, collezionista d'arte, disegnato a grafite nella maniera di Ingres, tradotto a bulino e acquaforte da D.F. Sluijter nel 1837, e il ritratto a matita e acquerello di *van Fijko Willem Hendrik de Valk* (citato nell'inventario dell'archivio van De Flies, cfr. D.C. de Clercq, *Archief van De Flines*, Amsterdam 1996, pp. 16 e 81, nn. 98 e 1441).

²¹⁸ Si tratta della Rivoluzione di Luglio, l'insurrezione sviluppatasi nei tre giorni dal 27 al 29 luglio 1830, contro Carlo X Borbone a seguito dell'emanazione delle "Ordinanze di Saint-Cloud" del 25 luglio 1830 (per ulteriori approfondimenti vedi *infra*, cap. III, par. 2.1).

Giacchè gli affari sono andati alla peggio per l'eroica gioventù, è meglio che non mi ci sia trovato: altrimenti credo che il meno era lo scaccione. È una gran disgrazia che tanti eroi siano spenti e resteranno incogniti, ma pure hanno servito a qualche cosa, cioè a far commettere la gran buggiarata al Governo di mettere Parigi in assedio quando tutto era finito. E le grandi crudeltà che Mustafà Filippo va commettendo mi permetteranno di vedere à *mon aise les Tuilleries*. Ho visto il nome di Barri tra gli accusati, ma spero che non sia lo scultore. Tu mi rimandi sempre ai giornali. Sappi che spesso bisogna che mi contenti d'ingojare il caro *Les Debats*. Io non pretendo che mi fai dei lunghi articoli ragionati, ma dirmi le cose più rimarchevoli quando ce ne sono e che ne sai. Quanto mi dici dell'eroismo della gioventù mi ha recato la sola consolazione che potevo desiderare in tali disgrazie. Quando ho visto che i giornali non dicevano che erano scappati come *des lâches* [vigliacchi], scrivendo a Taurel, dicevo: Bisogna che si siano battuti con gran coraggio! E un sì bell'esempio non può che essere imitato all'avvenire e tu con la tua lettera certifichi le mie previsioni. Mi fanno ridere i Carlisti nel difendersi dicendo che non hanno fatto parte di questo movimento, come se si potesse suppor in loro del coraggio. Tant'eroismo non è figlio che della libertà.²¹⁹

Oltre ai ritratti di Thévenin, in occasione del suo viaggio in Olanda e della permanenza ad Amsterdam presso i Taurel Calamatta eseguì anche il *Ritratto di André-Benoît Barreau Taurel*²²⁰ (Fig.) e *Ritratto del figlio di Taurel Charles Edouard*²²¹ (Fig.) entrambi del 1832. Come per Thévenin, non si tratta di incisioni di riproduzione bensì di ritratti eseguiti dal vivo e, in questo caso, direttamente sulla lastra senza disegno preparatorio. Anzi, nel ritratto di André-Benoît, per il quale sono state rintracciate una serie di tirature con varianti nel fondo di acquatinta modificato nello spessore della grana e nel colore scelto di volta in volta (Figg. 37 a-e), si può immaginare che esse furono eseguite facendo della 'cuisine'²²² in fase

²¹⁹ Ciampi, 1879, pp. 123-124.

²²⁰ Acquaforse e acquatinta con inchiostro ocre. mm 301x216 prova non finita in ovale (Civitavecchia, inv. 8606). Esistono dieci esemplari ad acquaforse e acquatinta in varie prove di stampa e colori, 303x230 mm (Bibl. Royale Bruxelles, S.II.18200, 18201, 18203-18207, 18914, 18915). Nella collezione di Calamatta è segnalato un disegno, *Portrait de Taurel* (ubicazione sconosciuta), ma non si può affermare che sia direttamente riferibile alla lastra (cfr. *Dessins et études laissés par Calamatta et tableaux et dessins de maîtres des divers écoles formant sa collection particulière [...], catalogue de vente*, Paris 1871, p. 13, n. 89).

²²¹ Puntasecca e rotella, mm 340x283. Calamatta possedeva nella sua collezione alcune incisioni di Edouard Taurel (cfr. *Succession Calamatta. Catalogne de la collection d'estampes anciennes et modernes [...]*, Paris 1871, p. 74, nn. 614-617).

²²² Termine del vocabolario tecnico dello stampatore che indica sperimentazioni di varianti di inchiostrazione della lastra in fase di stampa.

di stampa assieme al suo amico e maestro Taurel. La posa assolutamente naturale dei personaggi fa ipotizzare un uso privato, o comunque concepito per la stretta cerchia di amici i quali, vivendo ormai lontani, riuscivano ad intrattenere i loro rapporti anche a distanza e, approfittando di alcuni viaggi di Calamatta ad Amsterdam,²²³ ravvivavano il ricordo reciproco attraverso scambi di ritratti a disegno, come nel caso di Ingres – che, secondo Naef, inviò a Taurel attraverso Calamatta il doppio ritratto di lui e della moglie²²⁴ – oppure, come nel caso di Calamatta, anche all’acquaforte e litografia.

In aggiunta ai ritratti incisi non si può omettere di segnalare un inedito ritratto eseguito da Calamatta per un altro membro della famiglia Taurel, comparso di recente nel mercato antiquario.²²⁵ Si tratta questa volta di un disegno a grafite che raffigura Henriette Ursule Claire Thévenin Taurel (Fig.39), eseguito nel 1833 come riporta la dedica ad entrambi i coniugi: “*L. Calamatta / a suoi amici / Mr. e Mme Taurel / Parigi 1833*”. La stretta derivazione stilistica e tecnica dai ritratti disegnati di Ingres dimostra quanto la frequentazione e l’intesa col maestro fosse fitta e proficua in quegli anni²²⁶ non solo sul piano teorico ma anche su quello delle modalità e delle tecniche di esecuzione del disegno a grafite, eseguito anche da Calamatta seguendo il modo di disegnare preferito da Ingres di avvolgere il foglio di carta attorno ad un cartone spesso e rigido incollato sul retro. Questo si rende visibile anche in altri ritratti eseguiti da Calamatta in quegli anni, come il *Ritratto di Marie Marcotte d’Argenteuil* del 1833²²⁷ (Fig. 40), e soprattutto in una replica perfetta che

²²³ Secondo Ed. Taurel nel 1840 Calamatta visitò nuovamente la loro famiglia accompagnato dalla novella sposa Josephine Rochette (cfr. Taurel, 1884, p. 22). Probabilmente questo viaggio si realizzò all’inizio del 1841, subito dopo il loro matrimonio.

²²⁴ Riferendosi alle informazioni tratte da *L’Album T*, Naef afferma: “Nel 1830 Ingres spedisce a Taurel il doppio ritratto suo e della moglie, dedicandolo “à ses bons amis Taurel”. Il latore del dono può essere stato il fedele Calamatta che, dopo la Rivoluzione di luglio del 1830 ha visitato i Paesi Bassi e fu ospite dei Taurel. Egli può aver agito anche come un ponte tra i vecchi amici, perché lui rimase con Taurel e suo figlio Charles-Edouard in stretto contatto.” (cfr. Naef, 1978, p. 220, t. d. A.).

²²⁵ “Portrait of Henriette Taurel, née Thévenin”, disegno a matita su carta bianca, 321x234 mm, firmato, datato e dedicato, in b. a sin.: *L. Calamatta / a suoi amici / Mr. e Mme Taurel / Parigi 1833*. base d’asta: \$ 18.000-22.000 (cfr. Sotheby’s, *Old Master Drawings*, New York, 26 Jan 2011, n. 08711, Lot. 673, URL: http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?sale_number=N08711&live_lot_id=673&x=12&y=4).

²²⁶ Cioè prima della direzione di Ingres a Villa Medici del 1835-41 e prima del parziale trasferimento a Bruxelles di Calamatta nel 1837, in seguito alla nomina di Primo Professore all’École Royale de gravure, avvenuta il 5 giugno 1837 (BHVP, Fond Sand, J 62). Nel contratto Calamatta aveva espressamente previsto che doveva trascorrere sei mesi a Bruxelles e sei a Parigi per poter attendere ai lavori e alle commissioni già iniziate, come ad es. la direzione delle incisioni della collezione storica nella galleria di Versailles (*Catalogue des planches gravées composant les fonds de la Calcographie*) ottenuta nel 1831 dal re Luigi Filippo d’Orléans dietro segnalazione di Ingres.

²²⁷ Grafite su carta avorio, mm firmato e datato in b. a ds. “*L. Calamatta 1833*” (cfr. *Old Masters & 19th Century Art Day Sale*, Christie’s Sale n. 7744, London 8 July 2009, lot. 130, URL: http://www.christies.com.cn/lotfinder/lot_details.aspx?from=salesummary&intObjectID=5221790&sid=aa754753-fe70-4908-b3cb-18c2d8af2ce1). Esso fa parte di un insieme di cinque disegni provenienti dalla collezione

Calamatta realizzò della sua effigie tratta dal disegno a grafite *Ritratto di Calamatta* di Ingres del 1828²²⁸ (Fig. 41). Dall'osservazione di questi fogli l'impressione che se ne trae è quella di un Calamatta che vuole penetrare nel processo anche creativo dell'immagine del maestro che dovrà poi tradurre attraverso l'imitazione del segno, peraltro metodo ampiamente utilizzato nei corsi accademici soprattutto per l'incisione, al fine di acquisire la scioltezza e la velocità di esecuzione che doveva servirgli per incidere con la rotella sulla lastra i disegni a grafite di Ingres nei cosiddetti "fac-simile", primo tra tutti il noto *Ritratto di Paganini* del 1830 (Fig. 42) esposto al Salon del 1831.

degli eredi Marcotte dei quali due di Calamatta (vedi anche *Ritratto di Calamatta*, nota success.) e tre di Ingres (lotti 54-56). In questi casi la modalità di Ingres per l'esecuzione dei suoi ritratti a grafite (si veda, ad es. *Ritratto di Joseph Marcotte*, 1849 (Naef, 1978, II, p. 525, fig. 17) è perfettamente riproposta da Calamatta.

²²⁸ Grafite su carta avorio, 320x242 mm, come l'altro suo disegno *Ritratto di Marie Marcotte*. Anch'esso proviene dalla collezione Marcotte ed è stato venduto nella stessa asta (vedi nota prec.). Attualmente è in mio possesso. Con l'attribuzione a Calamatta dissento da Hans Naef (1978, p. 572) che lo assegna ad artista non facente parte della cerchia di Ingres. Analizzando l'opera senza la cornice e ponendola a confronto con l'originale disegno di Ingres conservato al Musée de la vie Romantique di Parigi, e col *Ritratto di Joseph Marcotte* appena citato, l'applicazione del foglio su supporto di cartone e il *ductus* tipico dei disegni di Calamatta di questo periodo, più morbido e meno asciutto rispetto a quello di Ingres sono elementi inconfutabili della paternità di Calamatta.

2.3. Ingres: un sodalizio durato tutta la vita

2.3.1. Il “sentimento religioso” per i grandi maestri del Rinascimento...

Nous marcherons, je l'espère [sic] comme par le passé toujours ensemble et j'aurai toujours besoin de votre admirable talent pour faire lire mes œuvres.²²⁹

L'affascinante vicenda della colleganza artistica e d'amicizia creatasi tra Jean-Auguste-Dominique Ingres (fig. 43) e Calamatta ha di recente incominciato ad interessare la critica soprattutto d'Oltralpe, che riscontra in essa tutti gli elementi necessari per considerarla emblematica del rapporto tra pittore e suo incisore nella Francia della prima metà del XIX secolo. L'attenzione degli studiosi si è rivolta in modo particolare a due aspetti. Il primo riguarda il *coté intime*, esplorato soprattutto agli inizi degli anni Ottanta da due studiosi di Ingres, Hans Naef²³⁰ e Daniel Ternois²³¹ che, avendo esaminato anche documenti e lettere inedite, a distanza di più di un secolo hanno apportato nuovi contributi per una conoscenza più approfondita e documentata su basi certe, rispetto alla visione ottocentesca propria dei primi biografi di Calamatta. Il secondo filone, sviluppato negli ultimi anni, riguarda invece la sfera ufficiale: oltre al breve scritto di Fabio Fiorani, unico breve contributo sul tema in lingua italiana,²³² sono soprattutto gli studi di Stephen Bann²³³ ad offrire spunti anche per

²²⁹ Lettera di Ingres a Calamatta, Dampierre, 30 novembre 1847 (cfr. Ternois, p. 84).

²³⁰ Nel secondo tomo (1978, pp. 559-572) lo studioso dedica un intero capitolo a Calamatta dal titolo *Der Kupferstecher Luigi Calamatta*. In esso, ripercorrendo la vita del Nostro in relazione a quella di Ingres - analizzata in questo caso solo attraverso i ritratti disegnati dal maestro francese - alla luce di nuovi documenti d'archivio reperiti soprattutto a Parigi e di fonti inedite di prima mano, come le lettere di Calamatta inviate alla famiglia Marcotte, consultate da lui in microfilm (v. nota seguente), , offre numerosi e interessanti spunti di riflessione mai più ripresi negli studi successivi, come ad es. in relazione ai rapporti di amicizia tra Calamatta, Ingres e Marcotte o ai contraddittori punti di convergenza/divergenza con Ingres e con la Sand, o anche sul fallimento del matrimonio con Josephine Rochette.

²³¹ Ternois, 1980, pp. 61-110, e Id., *Une nouvelle lettre inédite d'Ingres à Calamatta*, in « Bulletin du Musée Ingres », 55/56.1985, pp. 57-58 ; Nel primo caso, il gruppo di lettere esaminate sono le venticinque conservate nel Fond Sand (inv. J 106-130), unico materiale fino ad oggi pubblicato della notevole quantità di documenti che ho potuto esplorare e studiare in questa sede inerenti a Luigi Calamatta. Mentre la successiva pubblicazione è riferita ad una lettera conservata alla Pierpont Morgan Library. L'interesse che riveste l'analisi di questa corrispondenza è inerente soprattutto alle dettagliate indicazioni relative ai dati biografici, alle opere e all'*entourage* artistico e di amicizie di Ingres condivisi da Calamatta. Si segnalano anche due contributi più recenti dove Calamatta è ampiamente nella corrispondenza tra Ingres e Marcotte d'Argenteuil: Ternois, 1999 ; Id., *Lettres d'Ingres à Marcotte*, 2001; Id. *Ingres & Marcotte*, 2001.

²³² F. Fiorani, 2003. In un certo senso, il contenuto tradisce il titolo: sebbene la tipologia della pubblicazione sia di carattere divulgativo, l'autore manca l'occasione per avviare un'analisi più coerente al complesso e affascinante rapporto tra Ingres e Calamatta fornendone una visione stereotipata dell'incisore di traduzione che, secondo lui, soltanto per qualche espediente tecnico, come ad es. l'uso della rotella associata al bulino nei ritratti in fac-simile, riesce a “rendere le complesse implicazioni poetiche e psicologiche dell'opera di Ingres” (Fiorani, 2003, p. 111).

²³³ Bann, 2000; Id., 2001; Id., 2005; Id., 2008 ; Id. 2009. Pur basando le proprie indagini su un ampio repertorio documentale anche inedito, nel caso di Calamatta, ma anche di Mercuri (ai quali dedica un ampio

nuove riflessioni sull'interazione tra Ingres e Calamatta, contestualizzando le dinamiche del loro rapporto professionale nel quadro più ampio e complesso del mondo dell'incisione della prima metà dell'Ottocento, quando le tecniche di riproduzione messe a punto in cinque secoli e tutto l'apparato della stampa e del mercato atti alla diffusione e divulgazione dell'immagine avevano raggiunto a Parigi i massimi livelli di affermazione ed espansione su scala internazionale, mentre la fotografia stava aprendo una nuova era.

L'analisi delle numerose testimonianze documentarie esistenti e in parte ancora inedite, unita alla lettura comparata della bibliografia attuale, delle prime biografie dei due artisti, della pubblicistica dell'epoca, assieme al reperimento di alcune opere meno conosciute di entrambi, stanno permettendo di delineare in modo più chiaro le profonde motivazioni che furono alla base di questa relazione ininterrotta durata circa quarantacinque anni, che andò oltre il semplice rapporto pittore/incisore.²³⁴

Non potendo in questa occasione esaurire analiticamente tutto l'argomento, poiché da solo costituisce uno ampio studio a sé stante, ci si soffermerà su alcuni aspetti più significativi che individuano ciò che potrebbe essere considerato il 'comune denominatore' tra i due artisti, identificato in un concetto che si pose a fondamento della loro arte, cioè la totale condivisione del "sentimento religioso" per i grandi maestri del Rinascimento in particolare per Raffaello²³⁵ trasferita nella pratica attraverso la "perfezione del disegno" d'impronta classicista, posto come punto di partenza obbligatorio sia nel processo creativo dell'opera pittorica,²³⁶ che nel procedimento di trasposizione di quest'ultima sulla lastra.

spazio soprattutto nel cap. *Strangers in Paris in Parallels Lines*), l'Autore tralascia del tutto la fondamentale e nota biografia del Corbucci, asserendo fino all'ultima sua pubblicazione un presunto carattere inedito delle *Memorie* di Calamatta (da lui consultate alla BHVP solo nella versione francese tradotta dalla figlia, *Notice biographique*), sulle quali struttura le basi di tutto il suo ragionamento.

²³⁴ In un breve contributo presentato in una recente mostra organizzata dall'Istituto Nazionale per la Grafica si è delineato sinteticamente un primo approccio all'argomento (cfr. R. Dinoia, *Ingres - Calamatta: oltre la riproduzione*, in Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Istituto Nazionale per la Grafica, *Rendering. Traduzione, citazione, contaminazione. Rapporti tra i linguaggi dell'arte visiva*, catalogo della mostra a cura di A. Molteni, Roma, Palazzo Poli, 20 maggio-18 luglio 2010, pp. 49-52).

²³⁵ Dai dati finora rintracciati Ingres non partecipò questo interesse con nessuno degli altri incisori a cui affidò direttamente la diffusione di altre sue opere (Louis Henriquel-Dupont, Leopold Flameng, allievo di Calamatta, Charles Simon Pradier, Joseph Richomme e Jean-Pierre Soudre). Sull'influenza dell'opera raffaellesca nell'ambiente francese degli incisori in questo periodo si veda il recente saggio di Christian Michel, *Une mutation du regard: l'interprétation gravée de Raphaël de l'Ancien Régime à la Restauration*, in Ph. Kaenel, R. Reichardt *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert / The European print and cultural transfer in the 18th and 19th centuries / Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18e et 19e siècles*, Centro Stefano Franscini, Hildesheim, Zurich, New-York, 2007, pp. 591-607.

²³⁶ Così riporta Amaury Duval, primo allievo di Ingres, nei suoi ricordi autobiografici a proposito del concetto di disegno espresso dal maestro nel loro primo incontro: "Certes j'admire les maîtres, je m'incline devant eux [...] surtout devant le plus grand de tous [...] mais je ne les copie pas [...] J'ai sucé leur lait, je m'en suis

Entrambi vi giunsero attraverso percorsi e tempi diversi – Calamatta, come si è visto,²³⁷ sin da giovanissimo esercitandosi al disegno nella copia degli affreschi delle Stanze Vaticane sotto la guida di Giangiacomo; Ingres durante i suoi lunghi soggiorni a Roma, prima come *pensionnaire del Prix de Rome* e poi come direttore di Villa Medici – partecipando e contribuendo al clima della rinnovata concezione della pittura di matrice raffaellesca professata soprattutto in ambiente purista, basato sull’armonioso equilibrio di idea e natura,²³⁸ nozione che lo stesso Calamatta aveva assorbito e che infatti si ritrova sintetizzata nelle sue memorie a proposito del giudizio ch’egli esprime su Ingres:

Ingres è l’espressione la più alta del nostro secolo: il piedistallo sul quale è montato è stato fabbricato da circostanze quasi impossibili a rinnovarsi. Due secoli di decadenza, coronati dal gusto il più orribile che mai abbia impestato la terra, una rivoluzione e, sua conseguenza, una risurrezione dell’arte Greca seguita dalla Rinascenza *della rinascita*. Da tutte queste circostanze deriva la Scuola di David. Ingres è il frutto più sublime di questa Scuola. Un artista sommo non è mai solo; quel che è, è sempre il prodotto della Nazione. Senza un lungo tempo d’ignoranza ed una Rivoluzione non si dà ad una nazione il gusto dell’antico e del bello. Senza una Rivoluzione mancata (sic) non si rimette alla moda una vecchia Religione ed il XV secolo. Concludo: senza la passione dell’Arte Greca non si fa un Ingres e senza un sentimento religioso per Raffaello ed il suo tempo non si fa un Ingres. Bisogna aggiungere a queste circostanze un amore sviscerato alla natura, doni naturali in tutto ciò che è importante per l’Arte, facilità, perseveranza, vista, mano, salute di ferro, tutto il Cielo gli ha dato. A undici anni aveva il premio di disegno a Montauban, e sessantasei anni più tardi era riconosciuto il primo pittore del mondo all’Esposizione Universale di Parigi.²³⁹

L’ideale comune fece sì che Calamatta divenisse uno degli interlocutori privilegiati di Ingres amato e stimato da questi “come il primo nella sua arte”²⁴⁰ e, rimarcando il perfetto

nourri, j’ai taché de m’approprier leur sublimes qualités [...] Une chose bien dessinée est toujours assez bien peinte” (E.-E., Amaury Duval, *L’Atelier d’Ingres, Souvenirs par Amaury-Duval*, Paris 1878, pp. 17).

²³⁷ V. *infra*, cap. I, par. 1.2.

²³⁸ “Lo studio e la contemplazione dei capolavori dell’arte non deve servire che a rendere quello della natura più fruttuoso, più facile: non deve tendere a farlo trascurare; infatti è dalla natura che tutte le perfezioni emanano e traggono la loro origine”. Cfr. C. Sisi, *Da Roma all’Europa: corrispondenze accademiche*, in *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l’Accademia in Europa nell’Ottocento*, a cura di Carlo Sisi e Ettore Spalletti, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 15. Sull’ampio dibattito aperto tra le varie correnti puriste sviluppatesi e affermatesi nella penisola v. M. Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze 2005.

²³⁹ *Memorie*, in Corbucci, 1886, p. 52.

²⁴⁰ “Lettera di Ingres a Calamatta, 20 genn. 1855 (cfr. Ternois, 1980, p. 90).

connubio tra i due, alla critica dell'epoca non mancò occasione di paragonarli alla coppia più antica nella storia dell'incisione, Raffaello e Marcantonio Raimondi.²⁴¹ Non a caso, Calamatta tradusse il maggior numero delle opere del maestro francese occupandosi personalmente sia di trarne i disegni preparatori, sia, nella maggior parte dei casi,²⁴² di trasportarli in incisioni realizzandone diciotto – dai ritratti disegnati a matita eseguiti sulla lastra con la tecnica del cosiddetto “fac-simile”,²⁴³ ai dipinti di grande formato compiuti alla maniera “finita”, secondo la tradizione del bulino del ‘gran genere’²⁴⁴ – tra le quali molte diedero grande notorietà ad entrambi e sono tutt’ora riconosciute come capolavori dell’arte incisoria.

Charles Blanc nello scritto biografico e negli articoli dedicati al suo maestro afferma a più riprese quanto nel disegno di Calamatta che lui stesso eseguiva per l’incisione risiedesse la sua “prima” qualità, quella che gli permise di “affrontare” oltre alle opere dei maestri del passato come Leonardo nella *Gioconda*, Raffaello nella *Madonna della seggiola* e nella *Disputa al Sacramento*, anche un altro maestro a lui contemporaneo come Ingres nel *Voto di Luigi XIII* e nelle altre successive opere. Il critico, infatti, pone la pittura di quest’ultimo non tra quella “moderna”, ma accanto a quella dei grandi del Cinquecento proprio perché come Calamatta, nutrendosi di quei capolavori italiani, ha raggiunto la stessa loro classicità

difendendosi da tutte le *modernità* del pennello e di quelle ricerche d’effetto che egli [Ingres] considera come i nuovi ritrovati della decadenza.²⁴⁵

A tal proposito l’aspetto inedito e rilevante che emerge in questa sede è che oltre alle traduzioni eseguite dalle sue opere Calamatta si confrontò costantemente con Ingres anche per la scelta del repertorio dei disegni e delle incisioni che trasse dagli antichi maestri del

²⁴¹ Blanc, 1876, p. 101.

²⁴² In due casi, *Il martirio di San Sinforiano* e *La Vergine dell’Ostia*, Calamatta per mancanza di tempo poté ricavare solo i disegni (si veda più avanti).

²⁴³ *Ritratto di Louise-Antoinette Ducloz-Marcotte*. 1825; *Ritratto di Nicolò Paganini* 1830 ca; *Ritratto di Cornélie Bonnard*, poi *M.me Paul Grand*, 1831; *Ritratto del dottor Martinet*. 1835; *Ritratto di Alexandre-Victor Martin*, 1835; *Autoritratto di Ingres*, 1839; *Ritratto di Filippo, duca d’Orleans*. 1842; *Ritratto di M. Marcotte Genlis*, 1853; *Ritratto di Luigi Calamatta*, 1858; *Ritratto di M.me Marcotte d’Argenteuil*, nata *Louise Becquet de Layens*, 1868. sul mirabile uso del fac-simile lo stesso Ingres loda Calamatta: “...de les graver toujours en fac-simile, que vous faites avec tant de supériorité comme vous avez faits des mes portraits et qui sont des chefs d’œuvres de ce genre. » (lettera di Ingres a Calamatta del 24 febbraio 1857, cfr. Ternois, 1980, p. 94).

²⁴⁴ *San Fedele martire, in urna*. 1818; *Don Pedro de Toledo bacia la spada di Enrico IV*. 1831 (unico esemplare trovato in prova non finita è nella Coll. Cialdi); *Allegoria della pittura*, 1832 (unico esemplare trovato in prova non finita è nella Coll. Cialdi); *Il voto di Luigi XIII*, 1837; *Ritratto del conte Molé*, 1840; *Ritratto di Ferdinando Filippo, duca d’Orleans*. 1844; *Diploma dell’Esposizione Universale di Parigi dell’anno*, 1855; *La Sorgente*. 1867.

²⁴⁵ Blanc, 1876, p. 102.

Rinascimento. In due casi particolari se ne individua addirittura un coinvolgimento determinante nella scelta del soggetto operata da Calamatta. Il primo è quello della *Madonna della Seggiola* tratta da Raffaello del 1863²⁴⁶ (Fig. 44), opera prediletta da Ingres già nella sua giovinezza²⁴⁷ e più volte citata anche in importanti commissioni d'esordio della sua carriera, quasi a rendere omaggio al grande nume tutelare.²⁴⁸ Sicuramente sollecitato e forse anche aiutato dal maestro francese, nel luglio del 1841 Calamatta chiese ed ottenne dal Granduca di Toscana il permesso, mai concesso ad altri artisti, di poter disegnare e trarre un'incisione "alla maniera finita" del dipinto e l'episodio viene da lui descritto in un'entusiastica lettera inviata all'amico Mercuri:

Io son proprio nato per trovarmi nei più straordinari eventi [...] tutta Firenze è in scompiglio, la Toscana e il mondo intero ne sentirà la scossa [...] il Gran Duca monta in trono per accordare il non mai seguito e straordinario favore al Calamatta, giurando che né lui né la sua schiatta non permetteranno mai più che si stacchi la *Madonna della Seggiola*! [...] Vedo che Ingres vuole ch'io stabilisca la grandezza della *Madonna*, che pare sia deciso ch'io la incida. In verità, senza vedere il quadro, mi è cosa impossibile. Se non può aspettarmi, combinatela insieme, e poi si vedrà. [...] Da un canto non vorrei che credesse ch'io non abbia piacere di farla; dall'altro, non vorrei che contasse ch'io la faccia a solo conto mio.²⁴⁹

Alle parole di Calamatta, che già esprimono in modo esplicito il ruolo che Ingres avrebbe avuto in tutta la vicenda, viene ad aggiungersi una ulteriore prova derivante da un esemplare di stato intermedio dell'incisione (forse il secondo) (Fig. 44a) rintracciato alla Bibliothèque Royale di Bruxelles²⁵⁰: esso presenta dei ritocchi a pennello nella gamba sinistra del Gesù Bambino ma anche in altri punti e un'annotazione sul bordo sinistro eseguita con lo stesso inchiostro dei ritocchi che, da un confronto calligrafico, è a mio avviso attribuibile quasi certamente alla mano di Ingres. (Figg. 44b-c).

²⁴⁶ Acquaforte, bulino, puntasecca, mm 681x549 (foglio), 510x455 (impronta), esemplari in tutte le collezioni pubbliche citate.

²⁴⁷ Un aneddoto raccontato da un critico dell'epoca, Armand Silvestre, spiega meglio di altre considerazioni fin dove si è spinta la sua venerazione per Raffaello: ancora ragazzino Ingres, trasferitosi dalla natia Montauban a Tolosa nel 1791, scoppiò a piangere per la commozione nello studio del suo primo maestro davanti ad una copia della *Madonna della Seggiola* di Raffaello (M. F. Apolloni, *Ingres*, collana "Art dossier", Firenze 1994, p. 6).

²⁴⁸ Come oggetto d'arredo nella stampa poggiata sulla scrivania dietro il *Ritratto di Monsieur Rivière* del 1805, e sotto forma di *silhouette* per il suo segno zodiacale della Vergine nel motivo del tappeto sotto i piedi di *Napoleone in trono* ritratto per la prima volta nel 1806.

²⁴⁹ Ciampi, 1879, pp. 157-8.

²⁵⁰ KBR, inv. 18314. Nella collezione sono conservate altre sei prove di stato intermedie.

Non era una novità che il maestro suggerisse ritocchi e correzioni durante l'esecuzione delle lastre,²⁵¹ ma ciò era noto fino ad oggi solo in relazione alle stampe che gli incisori traevano dalle sue opere, come ad esempio, nel caso di Calamatta, per la lastra del *Voto di Luigi XIII*, della quale si conserva una tiratura del nono stato che presenta annotazioni e correzioni autografe di Ingres visibili lungo i margini (Figg. 45, 45a).²⁵² L'abitudine quasi maniacale del pittore nell'intervenire a più riprese durante il lavoro d'incisione delle lastre tratte dalle sue opere apportando continue modifiche e varianti in corso d'opera, viene interpretata da Stephen Bann anche nell'intenzione di ricreare nuove versioni proporzionalmente più adatte al formato ridotto dell'immagine, poiché Ingres vedeva nella stampa una grande potenzialità della diffusione della sua opera, e quindi un investimento fortissimo dal punto di vista economico, anche in funzione di una ottima ricaduta in caso di successo.²⁵³ Ma per gli incisori, seguire sempre le sue indicazioni, significava mettere a repentaglio l'integrità stessa della lastra, e questo fu l'unico momento in cui Calamatta, come riferisce Blanc, non assecondò il maestro.²⁵⁴

Se finora le indicazioni di Ingres sulle tirature di stati intermedi erano comparse solo su quelle riguardanti le sue opere, la scoperta relativa all'esemplare della *Madonna della seggiola* si rivela piuttosto significativa di quanto fosse confidenziale il rapporto tra i due e quanto Calamatta ritenesse importante il suo giudizio e la sua opinione anche nelle scelte compiute al di fuori delle sue commissioni.

Il secondo caso è relativo alla *Gioconda* (Fig. 46) per la cui incisione Calamatta impiegò circa trent'anni (dal 1826 al 1857), dedicando ad essa solo le migliori energie. Come apprendiamo dalla testimonianza di Blanc e dalle sue memorie,²⁵⁵ l'intervento di Ingres fu basilare almeno nella fase del disegno; purtroppo non sono note tirature intermedie che

²⁵¹ Blanc, 1876, p. 106; Bann, 2001, pp. 148-149.

²⁵² BnF, inv. Rés. AA5 (CALAMATTA). Stampato su *chine-collée* (bibl.: Bibliothèque Nationale.

Département des Estampes, *Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la Réserve*, par Fr. Courboin, Paris 1900, pp. 268). A tal proposito si segnala in questa raccolta un altro stato intermedio del ritratto in fac-simile del *Duca d'Orléans* (BnF Eb-46 Fol. (CALAMATTA) nel quale sono visibili piccoli ritocchi con matita bianca sul guanto tenuto in mano e nella fascia laterale del pantalone, indicati da Calamatta stesso nella sua annotazione in b. a ds.: "Ritoccato da M^o Ingres"; mentre il disegno preparatorio a questa incisione eseguito da Calamatta a matita e acquerello (Chantilly ; musée Condé inv. DE PD 507) riporta anch'esso le iscrizioni: "disegnato da L. Calamatta /ritoccato da M. Ingres".

²⁵³ Cfr. Bann, *Parallels lines*, cit., p. 147-149. Bann aggiunge che l'interferenza di Ingres era anche favorita dalla lunga durata del procedimento incisivo della lastra.

²⁵⁴ Blanc (v. più avanti) racconta circa le correzioni apportate sulla lastra del *Voto di Luigi XIII* e il rifiuto di Calamatta dopo due o tre concessioni per problemi tecnici che potevano derivare alla lastra in fase di stampa.

²⁵⁵ *Memorie*, in Corbucci, 1886, p. 53.

possono fornirci indicazioni ulteriori sull'esecuzione della lastra,²⁵⁶ ma Blanc racconta che già il disegno fu sottoposto al severo giudizio di Ingres prima d'incominciare l'incisione:

Voici ce que je puis dire sur le dessin que l'artiste a scrupuleusement suivi et qui était sien. Quand il l'eut achevé, il consulta Ingres qui, tout naturellement, voulut confronter le dessin avec la peinture. On obtint du directeur des musées, M. de Forbin, que la *Joconde* serait transportée pour une heure dans une chambre où cette confrontation pût avoir lieu plus à l'aise. Le dessin fut alors examiné avec l'attention la plus soutenue par Ingres, Granet, Mercuri, Calamatta et M de Forbin. Ingres s'y reprit à plusieurs fois : il ne trouva rien à dire. On nous permettra ne n'être pas plus difficile que lui.²⁵⁷

Il nome di Raffaello e degli altri maestri del Rinascimento ritorna più volte soprattutto nella corrispondenza tra i due, come ad esempio in una lettera del 30 agosto 1858 quando Ingres scrive che Calamatta doveva ritenersi fortunato nel “toccare questo divino San Luca”, riferendosi al dipinto di Raffaello *San Luca che dipinge la Madonna*, e si chiede se non ne potrà trarre un buon disegno, “un omaggio in più al divino grande maestro”²⁵⁸. O come in n'altra missiva, forse del 1864, quando, riferendosi alla *Disputa al Sacramento*, ultimo grande lavoro d'incisione commissionato a Calamatta dalla Regia Calcografia assieme al disegno, dice:

mio caro, voglio credere che voi siete a Milano e che lavorate per immortalare il nostro Divino Raffaello²⁵⁹.

In altre lettere Ingres sollecita l'amico ad approfittare dei suoi soggiorni italiani, non solo per la sua salute (curarsi i reumatismi di cui era affetto), ma anche per continuare a ritrovare nuova linfa per il disegno traendone dai grandi maestri e, in alcuni casi, fornisce indicazioni precise sulle opere e gli artisti da vedere e studiare, come ad esempio nella lettera del 1829 nella quale consiglia all'amico di prolungare il soggiorno italiano di uno o due mesi affinché risultasse più utile prima di tutto per la salute, ma anche per l'arte:

Faites tout votre possible pour faire le beau Christ de Viterbe [della *Pietà* di Sebastiano del Piombo]. C'est votre chemin, et ce ne sera pas moi qui ne prendrais pas toujours part à vos véritables intérêts.²⁶⁰

²⁵⁶ Nonostante la presenza di tirature intermedie sia documentata nel catalogo di vendita del 1871 (cfr. *Succession Calamatta.*, 1871, p. 24, n. 6) allo stato attuale non sono state trovate nelle collezioni visitate.

²⁵⁷ Blanc, 1876, p. 123-124.

²⁵⁸ Cfr. Ternois, 1980. p. 97.

²⁵⁹ *Idem*, p. 102.

2.3.2. ... e “la perfezione del disegno”

Per Ingres, Calamatta era innanzi tutto un grande disegnatore prima di essere incisore. Contrariamente ai maestri dei secoli precedenti che fornivano ai loro fedeli traduttori i disegni preparatori per le incisioni, Ingres lasciava che fosse lo stesso Calamatta a trarre il disegno, poiché ciò che per l'incisore garantiva la perfetta adesione alla sua opera pittorica, ma anche a quella dei maestri del passato, era l'altissima qualità del disegno che racchiudeva in sé già tutti gli elementi necessari per la trasposizione dell'originale nella stampa, traducendo nei valori tonali della gamma del bianco e del nero i passaggi cromatici e le delicate sfumature del dipinto, e permettendo quindi al procedimento incisivo una resa estremamente fedele:

Calamatta [...] se renferma dans une idée où il trouva au moins une certitude absolue: c'est qu'il faut savoir très-bien dessiner pour savoir bien copier, et que qui ne le sait pas ne comprend pas ce qu'il voit et ne put pas le rendre, quelque effort d'attention et de volonté qu'il y apporte. Il fit donc des études sérieuses en s'essayant à dessiner des portraits d'après nature, en même temps qu'il poursuivait ces travaux de burin qui prennent des années.²⁶¹

Il concetto di Calamatta riportato dalla Sand nella sua *Histoire de ma vie* si tradusse nella pratica in una notevole quantità di disegni dai maestri del Rinascimento in occasione dei suoi ripetuti viaggi in Italia e di ritratti dal vero, alcuni dei quali incisi, che coprono tutto l'arco della sua esistenza, andati in massima parte dispersi²⁶² e che solo ora cominciano a riaffiorare nelle collezioni pubbliche e sul mercato antiquario. Perdendosi le loro tracce nel corso degli anni, con essi era andata dimenticata anche la rilevanza assunta da Calamatta come eccellente disegnatore che, invece, emerge dalla corrispondenza (in particolare da

²⁶⁰ *Idem*, p. 78. Ternois ha presupposto una datazione dell'estate del 1829: dai riscontri effettuati, la lettera potrebbe essere datata con maggior precisione nel mese di marzo di quell'anno. Sull'interesse che il dipinto suscitò nell'ambiente dei pittori francesi nell'Ottocento ancora negli anni Quaranta cfr. S. Silvestri, *Quanto Iddio le ha fatto bella l'anima.... I pittori francesi dell'Ottocento di fronte alla Pietà di Sebastiano del Piombo*, in *La Pietà di Sebastiano a Viterbo: storia e tecniche a confronto*, a cura di C. Barbieri, E. Parlato, S. Rinaldi, Roma 2009, pp. 66-83.

²⁶¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, IX, Paris 1856, t. IX, pp. 213-214.

²⁶² Dal catalogo di vendita all'asta di disegni e studi di Calamatta i lotti dedicati ai disegni (tra disegni preparatori alle incisioni, ritratti dal vero e composizioni o particolari tratti dai maestri del passato) risultano 107, ma i disegni sono in numero superiore poiché alcuni lotti comprendono più unità (cfr. *Dessins et études laissés par Calamatta et tableaux et dessins de maîtres des divers écoles formant sa collection particulière et objet de curiosités*, catalogue de vente, Paris 1871, pp. 3-14).

quella di Ingres), dalla pubblicistica dell'epoca²⁶³ e dai cataloghi delle esposizioni, soprattutto dei Salon parigini²⁶⁴ ai quali il Nostro partecipò nella duplice veste di artista disegnatore e incisore a partire dal 1831, arrivando addirittura ad esporne in maggiore misura rispetto alle incisioni, come ad esempio nel 1837 quando accanto al *Voto di Luigi XIII* presentò sei disegni di ritratti.

Scorrendo i titoli e le succinte descrizioni delle opere nei cataloghi si nota che tra i soggetti presentati sono sei i disegni, su poco più di sedici, tratti da alcune opere di Raffaello o ritenute tali dallo stesso Calamatta. Mantenendo una continua frequentazione anche privilegiata con le opere del Maestro, egli aveva addirittura acquisito nell'ambiente collezionistico nordeuropeo la fama di esperto conoscitore delle opere del Rinascimento.²⁶⁵ A tal proposito si segnala il ritrovamento del soggetto di uno dei disegni che furono esposti al Salon del 1846 col titolo *La Pace*, attribuito dall'incisore a Raffaello, ma ascrivibile alla sua cerchia,²⁶⁶ identificato in una fotografia intitolata *L'Ange*²⁶⁷ (fig. 47) fatta eseguire da lui

²⁶³ Come ad es. due articoli del giornale "L'Artiste" dedicati al Salon del 1837 che citano alcuni disegni prima rifiutati e successivamente esposti nella sezione di pittura: "Nous ne parlons pas des tableaux exposés [...] ; mais les tableaux refusés ! [...] Calamatta, le hardi dessinateur, un des premiers graveurs de ce temps-ci, le généreux traducteur de M. Ingres, à qui il a rendu plus que M. Ingres ne lui avait donné, voit rejeter sans y croire lui-même, plusieurs petits dessins d'une exquise finesse où se révélait toute la grâce si ferme et si facile d'un talent original. [...] Henriquel Dupont et Calamatta deux grands maîtres l'un qui a gravé le Gustave Wasa l'autre qui a gravé le Vœu de Louis XIII de M. Ingres ont envoyé de charmans pastels." (*Salon de 1837*, in "L'Artiste", vol. 13, 1837, p. 49-50, 52) ; "Les portraits a la mine de plomb de M. Calamatta ne doivent pas être oubliés ; ils sont surtout remarquables par la pureté des contours et par la justesse de l'expression" (*Salon de 1837. Portraits*, in "L'Artiste", vol. 13, 1837, p. 166). Come viene trasmesso da un altro articolo dedicato allo stesso Salon della "Revue des deux mondes" scritto da Auguste Barbier, due di essi erano il ritratto di George Sand (quello eseguito nel 1837 per l'incisione pubblicata nella "Revue des deux Mondes", sul quale si tornerà più avanti) e il ritratto di Liszt, entrambi a mezzo busto eseguiti a grafite, matita nera acquerellata e rialzi a pastello bianco: "M. Calamatta a exposé en outre une série de portraits au pastel, parmi lesquels on remarque celui de George Sand et celui de M. Liszt. Ces deux morceaux se distinguent par la grâce et l'élévation du style, et sont empreints d'un sentiment vraiment poétique." (A. Barbier, *Salon de 1837*, in "Revue des deux Mondes", vol. 10 1837, p. 173).

²⁶⁴ Ai Salon di Parigi partecipò come disegnatore negli anni: 1831, 1834, 1835, 1837, 1840, 1842 (nn. 279. *La Vierge à la Chaise*, d'après Raphael, 280. *La Vision d'Ezechiel*, d'après Raphael, accompagnati dall'indicazione : "ces deux dessins sont destinés à être gravés"), 1846, 1859 (cfr. Apparati, *Partecipazioni al Salon e all'Esposizione Universale di Parigi*).

²⁶⁵ Tale aspetto emerge a più riprese nella corrispondenza epistolare.

²⁶⁶ Nell'*Elenco delle opere della raccolta Alessandro Cialdi* redatto dall'ING al momento della consegna delle opere restaurate al Comune di Civitavecchia il 6 febbraio 2001 l'opera rappresentata viene attribuita a Timoteo Viti (Urbino, 1469 – 1523), collaboratore di Raffaello a Roma negli affreschi di Santa Maria della Pace.

²⁶⁷ Fotografia all'albumina, misure: 281x153 mm, conservata nella collezione Cialdi di Civitavecchia. Nel documento manoscritto *Catalogo dell'intera Collezione di Stampe che possiede ...il colonnello Alessandro Cialdi* (BHVP, Fond Sand J 221). la fotografia è segnalata al n. 83, datata al 1835, con la seguente dicitura: "La Pace, preso dal dipinto di Raffaello, fotografia secondo il disegno di Calamatta". La datazione risulta errata in seguito alle ricerche effettuate in questa sede. A proposito di questo e degli altri due disegni presentati da Calamatta al Salon del 1846 si segnala il giudizio di Théophile Thoré: "La *Fornarina* de Calamatta d'après Raphaël est un dessin de maître un peu minutieux comme il convient à la gravure mais ferme et bien modelé. Calamatta a encore exposé une figure de femme nue tenant une branche de laurier, d'après une peinture

stesso a Parigi forse nel 1855 in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi.²⁶⁸ Alla luce di quanto finora detto, è significativo leggere le impressioni ch'egli comunica in una lettera a Mercuri inviata da Bruxelles del 19 ottobre del 1845 al momento della visione del dipinto:

Baldeschi ti avrà parlato d'una figurina, esibendomi di portarmela perché veniva a Bruxelles. A me non parve di Raffaele; ma siccome era graziosa, gli risposi che se non lo incomodava molto, ne avrei fatto un disegno senza pigliare l'impegno d'inciderla. Egli me l'ha portata, ed ora che ho visto il quadro, son persuaso che sia un Raffaele. Mi ha anche portato a far vedere un magnifico Tiziano ed un Botticelli. Questo è una figura allegorica, grande al vero con due putti, ed è bella. Il Tiziano è *Lucrezia e Tarquinio*, grandi al vero, della più grande bellezza: è conservatissimo. Mi farebbe gran piacere che li vedessi. Il Raffaele è una *Pace* nuda con un ramo d'olivo in mano. È stato comprato a Siena, e sarebbe una delle prime cose di Raffaele. Ci son molti difetti, ci è del Perugino; ma ci è una grazia, un'amenità, una candidezza che non mi sembrano appartenere che al divino e grande come mezza natura. L'ho lucidato e lo disegno.²⁶⁹

Altri disegni esposti al Salon furono invece eseguiti da alcune opere che Ingres fece realizzare a Calamatta come preparatori per future incisioni che non videro mai la luce. Di essi, restano per ora tracce solo nell'epistolario e nella pubblicistica coeva che ne diede ampia risonanza. Il più noto è quello eseguito dalla *Madonna dell'Ostia*²⁷⁰, promesso subito da Ingres a Calamatta per trarne un'incisione a bulino, molto ammirato sia nella cerchia privata degli amici che ai Salon del 1843²⁷¹ e del 1846, dove in quest'ultimo, non a caso,

originale, attribuée à la jeunesse de Raphaël, et le portrait de Rubens, d'après le grand peintre flamand" (cfr. T. Thoré, *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, avec une préface par W. Bürger, Paris 1868, p. 368).

²⁶⁸ Ritrovata assieme ad altre undici nella collezione Cialdi di Civitavecchia: *Ritratto di una bambina di Belgioioso* (1868); *Madonna detta del Garofano*, da Raffaello (1823), *Madonna di Porta a Pinti*, da Andrea del Sarto, *Tentazione di Eva nell'Eden*, da Josephine Rochette, *Ritratto del cardinale Antonio Cioocchi del Monte*, da Sebastiano del Piombo (identificato da Calamatta come opera di Raffaello), *Susanna e i vecchioni* (1835), *Testa di dannato*, da Michelangelo, *La visione di Ezechiele*, da Raffaello (esposto al Salon del 1842), *Ritratto femminile* (1835). Tali fotografie, oltre ad avere un valore intrinseco, sono di fondamentale importanza documentaria per la ricostruzione del catalogo dell'autore.

²⁶⁹ Ciampi, 1879, p. 172.

²⁷⁰ Incisa solo a contorno da Réveil nel 1851 (cfr. Ternois, 1980, p. 106, nota 27).

²⁷¹ "Nommons d'abord M. Calamatta, pour sa belle gravure de Françoise de Rimini d'après M. Ary Scheffer. M. Calamatta, nourri de fortes études, élève de M. Ingres, cherche le style et le caractère. Lui et M. Mercuri, son compatriote romain, sortant de la vieille ornière académique, qui faisait consister le mérite premier du graveur dans la régularité de la taille, cherchent avant tout le dessin, la forme et l'effet du clair obscur, leur subordonnant le travail du burin ; c'est comprendre le but et les vrais principes de l'art de la gravure. Il est à regretter toutefois que M. Calamatta n'ait pas choisi un sujet plus sévère, une œuvre plus grave que la Françoise de Rimini de M. Scheffer. Sous ce rapport, nous préférons le dessin du même graveur, de la *Vierge à l'hostie* d'après M. Ingres, tout en blâmant l'exagération des détails de la figure du saint Nicolas, déjà

venne esposto fuori catalogo assieme a quello del *Voto* e de *Il martirio di San Sinfioriano*²⁷² nell'anticamera della sala dei dipinti di Ingres, come si legge dalla cronaca di un critico dell'epoca Théophile Thoré, operazione che ancora una volta sottolinea il 'trattamento speciale' che il pittore riservò al suo grande interprete:

Pour compléter son œuvre, on a exposé en dans la rotonde d'entrée trois beaux dessins de M. Calamatta, d'après le *Vœu de Louis XIII*, exposé en 1824, d'après le *Saint Symphorien* et d'après la *Vierge à l'hostie*, qui est maintenant à Saint-Petersbourg²⁷³

A proposito della *Madonna dell'Ostia*, esiste un disegno acquerellato di Ingres poco noto, conservato attualmente alla Wallace Collection di Londra, che riporta una dedica a Calamatta (Fig. 48). Esso raffigura nei tondi due delle tre virtù teologali, la *Speranza* e la *Carità*, affiancate da due angioletti, copiate dalla predella della *Pala Baglioni* di Raffaello (Roma, Musei Vaticani). Il disegno fu presumibilmente eseguito a Roma durante le fasi di preparazione del dipinto della *Madonna dell'Ostia* (oggi al Museo Puškin di Mosca) (Fig. 49) tra il 1836, data della commissione da parte del futuro czar Alessandro II, e il 1841. In questo stesso anno Ingres scriveva a Calamatta, preso dall'entusiasmo di comunicargli subito la sua volontà di farne trarre da lui un'incisione, poiché nessun altro poteva meglio interpretare il volto raffaellesco della Vergine (peraltro molto simile a quello della *Madonna del Voto di Luigi XIII* che Calamatta conosceva bene):

On vous a dit a rome [sic] que j'ai peint une vierge qui deja vous enflamme et je vous en remercie certes qu'elle est toute à vous, mais la possibilité il y a un an et demi que le grand duc de Russie devait l'avoir ; je la porte à Paris pour la montrer a quelques amis, mais elle est payée, elle ne m'appartient plus : et le ministre de Russie ou l'ambassadeur, voudra naturellement la faire partir ; et vous ne pourrez d'ailleurs être à Paris que dans 3 mois ½, je vous laisse à penser.²⁷⁴

Alla luce di queste parole, la dedica di Ingres sul disegno tratto da Raffaello donato a Calamatta potrebbe essere interpretata come un ulteriore gesto che suggella la loro fedeltà incondizionata al grande nume, fonte inesauribile d'ispirazione. Purtroppo, Calamatta ricavò solo il disegno dalla *Madonna dell'Ostia* a causa del poco tempo a disposizione, poiché nel

passablement exagérés dans la peinture originale". (*Salon de 1843. 4e et dernier article. Sculpture Gravure Dessin Aquarelles Architecture*, in "La Revue indépendante" P. Leroux, G. Sand, L. Viardot, vol. 8, Paris 1845, p. 75)

²⁷² L'incisione venne ricavata da Alphonse François che la terminò solo nel 1872 (cfr. S. Bann, 2000, p. 707; Id., 2009, p. 353).

²⁷³ cfr. Thoré, 1868, p. 253.

²⁷⁴ Lettera di Ingres a Calamatta, Firenze, 21 aprile 1841 (cfr. Ternois, 1980, p. 81).

1842 l'opera partì per San Pietroburgo con grande dispiacere di Ingres, che esprime le sue lagnanze in un'altra lettera più tarda del 1847:

Je suis bien fâché que ce ne soit pas votre beau burin mais rendez moi votre beau dessin dont je suis fier et je serai bien content.²⁷⁵

Un'ultima traccia che sottolinea ancora il rapporto di “discepolato” che Calamatta ebbe nei confronti del maestro è da individuare in un suo inedito taccuino di viaggio utilizzato in occasione di un soggiorno in Italia tra Roma e Firenze nel 1841.²⁷⁶ Tra una serie di schizzi e studi, compaiono due interpretazioni a penna della *Lestrigone* o *Ciclope* (Figg. 50, 51) tratte dalle tavole che Flaxman eseguì per le illustrazioni dell'*Odissea* incise a contorno dal Piroli nel 1793 (Fig. 51a) e due studi di *Paolo e Francesca* (Figg. 52, 53). Questi ultimi, sebbene diversi nella posizione dei corpi, si riferiscono esplicitamente ad una delle versioni dipinte da Ingres tra il 1814 e il 1820 (Fig. 54). Pur essendo i soggetti di Calamatta completamente differenti tra loro e non avendo nulla in comune (tranne la data e il luogo di esecuzione), essi rappresentano due tappe dello stesso percorso di semplificazione formale della linea disegnativa indicato sicuramente da Ingres. È noto, infatti, che Ingres sin dai primi anni del suo trasferimento a Parigi aderì alle teorie dei cosiddetti “primitivi” o “*Barbus*” che predicavano la sinteticità lineare dei contorni ispirata alle pitture vascolari dell'antica Grecia rivitalizzate, appunto, dalle illustrazioni di Flaxman la cui *imagerie* divenne per il maestro francese una costante fonte d'ispirazione durante tutto l'arco della sua vita,²⁷⁷ ma anche una indicazione guida verso l'astrazione lineare del disegno che emerge soprattutto nei suoi schizzi e studi eseguiti a penna (Fig. 55).

2.3.3. Il Voto di Luigi XIII

La vicenda della prima opera compiuta da Calamatta per Ingres merita di essere ricostruita in dettaglio non solo per l'importanza e la quantità di materiale documentario ritrovato, delle fonti e della risonanza nella pubblicistica coeva e nella bibliografia – che già di per sé giustificerebbe questa scelta – ma soprattutto perché essa risulta rappresentativa del rapporto tra Ingres e Calamatta e, di conseguenza, del nuovo modo di considerare l'incisore

²⁷⁵ Lettera di Ingres a Calamatta, Dampierre, 30 novembre 1847 (cfr. Ternois, *cit.*, 1980, p. 84).

²⁷⁶ BHVP, Fond Sand, J 133. Diversi fogli presentano l'indicazione della data e del luogo. Dalla ricostruzione biografica Calamatta compì un lungo soggiorno in Italia con la moglie Joséphine – che per la prima volta era in visita – durato dall'inizio di aprile alla fine di luglio del 1841.

²⁷⁷ Cfr. S. Symmons, *J.A.D. Ingres, the apotheosis of Flaxman*, in “The Burlington magazine”, n. 121 (1979), pp. 721-725.

di riproduzione negli anni Trenta, quando, nel momento in cui il mercato dell'incisione era al suo acme,²⁷⁸ Calamatta incarnò il genere di incisori che da abili artigiani vennero elevati al rango di veri e propri artisti e, come tali, premiati ed osannati dal pubblico e dalla critica.

Plusieurs artistes se présentèrent pour consacrer par la gravure le succès du maître, mais Ingres, qui avait en peinture des idées italiennes, fut porté à donner la préférence à Calamatta, indépendamment de l'amitié qu'il avait pour lui.²⁷⁹

2.3.3.1. Il disegno

Stando alla testimonianza diretta di Blanc, fu proprio “l'italianità di matrice raffaellesca” a convincere Ingres nello scegliere il giovane e sconosciuto Calamatta nel 1823 per la traduzione del *Voto di Luigi XIII*,²⁸⁰ (fig. 55) solo dopo che quest'ultimo riuscì a farsi concedere il privilegio di trarre un disegno dal grande dipinto (Fig. 56). L'episodio è narrato da Calamatta nelle sue memorie con enfasi e dovizia di particolari dai quali si percepisce quanto per lui quest'opera segnò il momento più importante della sua vita:

Quando passai da Firenze, Taurel mi fece conoscere Ingres e vidi nel suo studio il quadro incominciato del *Voto di Luigi XIII* che portò più tardi all'Esposizione di Parigi. Venne ad abitare in casa di Taurel ed io gli cedetti la mia cameruccia ed andetti in cucina. Questo quadro ebbe gli onori dell'Esposizione e fu accolto da unanime applauso resi ancor più vivi a causa dell'accanita lite esistente nei due campi, di quasi eguali forze, *Classici e Romantici*: questi dicevano – bravo, evviva, che la scuola di David disegni così e faccia di tali opere ed allora le accetteremo. – Ecco dove si arriva con il disegno – dicevano gli altri – farete mai niente che gli assomigli voialtri Romantici, con i vostri pasticci di colori senza forma. – E così essendo innalzato dai due lati si trovò sopra di tutti, posto che conserva ancora e conserverà anche dopo la sua morte chi sa per quanto tempo. [...]

Io rimarcai nel *Voto* quelle qualità necessarie all'incisione, *fermezza di disegno e varietà di oggetti*. L'idea mi venne d'inciderlo. Ma come fare? Ingres era forse più povero di me e ci volevano circa cinque anni per inciderlo. Mi dissi: – Dio provvederà, cominciamo a domandargli di fare il disegno. – Rifiuto completo! Non

²⁷⁸ Bann, 2001, p. 6.

²⁷⁹ Blanc, 1876, p. 105.

²⁸⁰ Bulino, acquaforte, puntasecca, acquatinta; misure: mm 705x490 (lastra), 585x395 (inciso). La lastra è attualmente conservata nella calcoteca dell'Istituto Nazionale per la Grafica assieme ad una seconda incisa ad acquatinta esclusivamente per il fondo(inv. CI 498/1-2). Esse furono acquistate presso la figlia Marcellina Calamatta assieme con altre lastre (BHVP, Fond Sand, J 264: per la vendita delle lastre del *Voto di Luigi XIII* (lastra di figure e di tinta) alla Calcografia di Roma per quattromila lire, comprese nella terza tranche della vendita complessiva di 15 rami madre più galvano concordata il 1 giugno 1887 (BHVP, Fond Sand, J 276). Per l'intera operazione si veda più avanti.

mi sgomentai: quando voglio, voglio!... “non sono sicuro del vostro talento – mi disse – e se mi mancate il disegno, il quadro dovendo partire, non avrò più il tempo di farne una copia”. – “accordatemi un mese solo: mi basterà per fare il contorno ed un pezzo completo e, se non sarete interamente soddisfatto, ci rinunzio.” – Suo malgrado consentì. Incominciai il disegno con un certo batticuore, sentendo Ingres essere alquanto severo per gli altri incisori. Il giorno prefisso avevo terminato una delle grandi tende. Ingres venne e... è uno dei giorni più felici della mia vita, egli guarda il disegno, mi guarda, guarda intorno nella stanza come per vedere se un altro avesse potuto fare quello che vedeva, tanto era sorpreso e contento. Ci lavorai cinque altri mesi e lo finii. Mi disse – io non posso pagarvelo, ma non voglio neanche lasciarvelo, perciò vi contenterete di seicento franchi: ero arcipagato per gli elogi e gl’incoraggiamenti che m dette. Nessuno sa, come lui, stimolare e inebriare un artista: vi innalza al di sopra della fanga moderna e vi apre gli occhi per farvi guardare in faccia i nostri veri Dii, *Fidia e Raffaello*.

Ingres sperava che Desnoyers gli domandasse a incidere il suo quadro: per mia fortuna il Barone non si bassò; allora furioso contro tutti i primi incisori, disse: – “*La faremo noi*” – Ma i nostri belli progetti sarebbero andati al monte, se un suo amico ed ora anche mio, M. Marcotte non fosse venuto al nostro soccorso, avanzandoci i quindici mila franchi, che io giudicavo necessari per fare il rame.²⁸¹

Il *Voto*, nel quale il richiamo a Raffaello si rende esplicito nella citazione della *Madonna Sistina*, negli angeli reggi-cortina e nei putti che sorreggono l’iscrizione – tanto da essere bollato da Stendhal come un “centone degli antichi pittori d’Italia”²⁸² –, si rivelò una fortuna reciproca poiché era la prima grande opera che sanciva il successo di Ingres col dipinto al Salon del 1824 (capovolgendo il giudizio negativo e l’umiliazione inflitta al Salon del 1806 con il *Napoleone in trono*, sbeffeggiato da tutta la critica ufficiale) e quello di Calamatta con l’incisione esposta nel 1837, successi coronati per entrambi con la nomina a Cavaliere della Legione d’Onore.

Tornando al racconto di Calamatta, Bann sofferma la sua attenzione sul fatto che, nonostante il dipinto avesse trionfato all’esposizione, nessun incisore accademico di fama si era offerto

²⁸¹ *Memorie* in Corbucci, 1886, pp. 53-55. Ingres volle che alla sua morte il disegno tornasse nelle mani del suo artefice lasciandoglielo in testamento. Nell’*Inventario dei beni di Calamatta* il disegno, valutato da Mercuri 10.000 lire (cfr. *Inventario dei beni ereditari della Bona Memoria Commendatore Luigi Calamatta*, manoscritto inedito stilato, nell’abitazione di via di Ripetta, 80 - Roma, tra l’8 aprile e il 6 giugno 1869; BHVP, Fond Sand, J 189, VII sessione, n. 37 bis), fu venduto all’asta del 1871 al prezzo di 1000 franchi (cfr. *Catalogue des dessins et études*, 1871, p. 3, n.1). L’attuale collocazione risulta sconosciuta.

²⁸² Cfr. De Stendhal, *Mélanges d’art et de littérature*, Paris 1867, p. 222.

di prestare il proprio bulino, neanche il Barone Auguste Boucher-Desnoyers che già aveva collaborato con lui in due precedenti occasioni.²⁸³ Dunque Ingres, per il quale la buona riuscita di una traduzione a stampa si rivelava in quel momento di capitale importanza – non solo per perpetuare la celebrità del suo nome ai posteri ma anche per diffondere l'iconografia del dipinto, che dopo il Salon sarebbe stato trasferito definitivamente in una cattedrale di provincia quale era Montauban, suo paese natìo – si trovò nella condizione di cedere alle pressioni di Calamatta per necessità e, in un certo senso, per rivalsa nei confronti dell'ambiente accademico a lui non ancora completamente aperto.

Quasi certamente, a convincerlo contribuì l'ottima impressione e la profonda stima nutrita per il giovane incisore da parte di Taurel, che alloggiando già Calamatta nella sua casa in rue de Bourbon, ospitò anche Ingres quando giunse a Parigi il 2 novembre del 1824. Per Ingres come per Taurel, i dubbi e le titubanze iniziali si sciolsero²⁸⁴ e il rapporto di lavoro con Calamatta si trasformò in uno stretto sodalizio professionale e d'amicizia fondato sulla lealtà e stima reciproca, quasi venerazione da parte del giovane incisore, agevolato anche dalla stretta convivenza dei due in quel periodo a casa Taurel. Tanto che, dopo qualche mese, Calamatta prestò persino dei soldi al maestro e gli procurò un piccolo appartamento nello stesso palazzetto dove lui si era trasferito, al n. 11 di rue du Bac, Passage Sainte-Marie, come è riferito da Blanc e attualmente confermato dai documenti di entrambi gli artisti:²⁸⁵

Mais lorsque Ingres vint à Paris en 1824, pour y exposer le *Vœu de Louis XIII*, Calamatta l'y avait précédé, à telles enseignes que ce fut chez lui, au passage Sainte-Marie, rue du Bac, que Ingres descendit. Ingres était pauvre: Calamatta lui prêta quelque argent et lui procura un petit appartement dans une maison voisine.²⁸⁶

Amaury Duval, raccontando la sua prima visita al maestro nell'appartamento di rue du Bac avvenuto nel 1825, lascia un ricordo emozionante nel quale si comprende in quanta considerazione Ingres teneva il disegno del *Voto* da poco terminato:

[...] gagnant un matin la rue du Bac, j'entrai dans le passage Sainte-Marie, au fond duquel je sonnai à la porte d'une petite maison... [...] l'on me fit entrer dans une

²⁸³ Bann, 2009, pp. 350-351.

²⁸⁴ Secondo Ojetti, il fatto che Calamatta avesse già disegnato per Thorvaldsen appagando le sue esigenze, rappresentava per Ingres una garanzia di qualità (Ojetti, 1876, p. 10). Per il rapporto con Thorvaldsen si veda *supra*, cap. II, par. 2.1.

²⁸⁵ L'indirizzo viene indicato da Calamatta a Mercuri nella lettera del 14 agosto 1826: "P.S.: Per accorciare l'indirizzo mettimi Rue du Bac, Passage S. Maril [sic] n. 11", ma compare anche nel catalogo del Salon del 1827. Per quanto riguarda Ingres, esso lo indica in una lettera a Constantin del 10 dicembre 1825 e lo terrà fino a maggio 1827 (cfr. Bertin, 2006).

²⁸⁶ Blanc, 1876, p. 103.

petite pièce au rez-de-chaussée, que je reconnus pour une salle à manger au poêle que se trouvait dans un enfoncement. [...] Au milieu, sur un chevalet, le dessin du *Vœu de Louis XIII* par Calamata [sic]. ... Ce qui me toucha à me faire battre le cœur, ce fut le dessin de Calamata [sic]. Je ne croyais pas que la main d'un homme pût atteindre une telle perfection, et j'étais en extase...quand la porte s'ouvrit.

Je vis venir à moi M. Ingres [...] Et comme mes yeux se portaient sur le dessin du *Vœu de Louis XIII* : « Vous regardez ce dessin ?... C'est bien beau, n'est-ce pas ?... Je ne parle pas du tableau, bien entendu; – le tableau, disent les journaux, est un pastiche, une copie de Raphaël... » Il s'animait en parlant, ses yeux commençaient à briller singulièrement. « Eh bien ! non, ce n'est pas un pastiche, ce n'est pas une copie...j'y ai mis ma griffe ».²⁸⁷

Invece, è ancora Blanc a fornire una descrizione piuttosto dettagliata del disegno soffermandosi soprattutto sul procedimento tecnico utilizzato da Calamatta:

Les grandes ombres avaient été préparées par un léger dessous de lavis. A cette préparation le crayon était venu donner du gras et du corps en formulant avec la dernière précision et la plus scrupuleuse fidélité les draperies, le fond et l'autel. Le blanc du papier n'était ménagé que dans le modelé des chairs, et la partie lumineuse du tableau paraissait plus lumineuse encore dans le dessin, en s'enlevant sur des ombres qu'une couche de lavis avait tranquillisées et assourdies. Ingres était plus que satisfait du dessin de Calamatta, il en était fier.²⁸⁸

In assenza del grande dipinto, Ingres continuò ad esporre il disegno di Calamatta nel suo nuovo atelier,²⁸⁹ affinché i visitatori potessero ammirarlo, contemplarlo nel ricordo dell'opera che gli aveva dato successo e, allo stesso tempo, ricordare che Calamatta, divenuto il suo più stretto collaboratore, stava lavorando alacremente per trarne una elaborata incisione a bulino “a tutto effetto”.

2.3.3.2. Il contratto e l'esecuzione della lastra

Come si è inteso dalle stesse parole di Calamatta, il lavoro della lastra non avrebbe visto la luce se non ci fosse stato l'intervento finanziario di un amico di Ingres, Marcotte

²⁸⁷ Amaury Duval, 1878, pp. 15-17.

²⁸⁸ Blanc, 1876, p. 105.

²⁸⁹ « Lorsqu'il ouvrit son école rue des Marais-Saint-Germain, dans un atelier contigu à celui qu'il avait loué pour lui-même ..., [Ingres] y exposa le dessin [du *Vœu*] de [Calamatta], et il le faisait admirer à tous les visiteurs » (Blanc, *cit.*, 1876, p. 105). Blanc inserisce la notazione anche nella biografia di Ingres : « La première chose qu'on voyait en entrant chez lui, c'était un admirable dessin de Calamatta, d'après le *Vœu de Louis XIII*, le dessin dont l'illustre graveur a fait une estampe magistrale, un chef-d'œuvre. Ingres était fier de ce dessin, et il le montrait avec enthousiasme à tous les visiteurs » (Id., *Ingres. Sa vie et ses ouvrages*, Paris 1870, p. 90).

d'Argenteuil (Fig. 40a).²⁹⁰ Dalle recenti scoperte documentarie,²⁹¹ si è chiarito che in un primo momento Ingres e Calamatta firmarono un iniziale contratto stipulato tra loro il 5 dicembre 1825. Esso prevedeva un lavoro di cinque anni per 15.000 franchi, pagati da Ingres a Calamatta in dieci rate semestrali a partire dal 1° aprile 1826, somma che doveva essere successivamente rimborsata al pittore attraverso la vendita delle stampe, al termine della quale entrambi gli artisti sarebbero rimasti proprietari della lastra in parti uguali.

Contrariamente a quanto finora noto, il sostegno di Marcotte giunse più tardi, alla scadenza della prima rata, quando probabilmente il pittore si rese conto di non riuscire a sostenere il carico della spesa. Pertanto, il 1° aprile 1826 venne firmato un secondo contratto ad integrazione del primo, concluso tra le parti Ingres/Calamatta e Marcotte, nel quale quest'ultimo dichiarava l'intenzione di "assecondare il desiderio che M. Ingres aveva di far incidere il suo quadro del Voto di Luigi XIII" subentrando al pittore nel pagamento della somma pattuita con in più gli interessi al 5% (3.000 franchi), secondo la modalità già prestabilita dal precedente contratto, lasciando la proprietà ad entrambi e ottenendo successivamente il rimborso ricavato dalle sottoscrizioni e dalla vendita delle stampe.²⁹² Nel caso in cui queste non sarebbero state sufficienti a saldare il debito, il solo Ingres avrebbe dovuto provvedere al rimborso del restante debito entro l'anno fissato per la pubblicazione della lastra e dunque non oltre il 1° aprile 1831.

Una imprescindibile condizione imposta a Calamatta già nel primo contratto (e dunque anche da Ingres stesso e non solo da Marcotte, come invece afferma Calamatta nelle sue memorie) fu quella dell'obbligo di residenza a Parigi durante tutto il periodo dei cinque anni di esecuzione del lavoro, vincolo che Calamatta accettò con grande sacrificio poiché doveva

²⁹⁰ Charles-Marie-Jean-Baptiste Marcotte, detto Marcotte d'Argenteuil (1773-1864), Conobbe Ingres a Roma nel 1810, quando era al servizio di Napoleone I come ispettore delle acque e foreste e da allora lo stretto legame familiare restò saldo fino alla morte (biblio : *Obsèques de M. Marcotte ancien directeur des eaux et forêts* (extrait de la « Revue des Eaux et Forêts », n. mars 1864), Paris 1864; Naef, *cit.*, 1978, II vol., pp. 503-533 ; D. Ternois, 1999 ; Id., 2001 ; *Ingres & Marcotte. Lettres, documents, dessins et gravures*, préface et rédaction cat. Mária van Berge-Gerbaud Paris, Hôtel Turgot, 2001.

²⁹¹ "Contratto tra Calamatta e Ingres per incisione Voto Luigi XIII", del 3 dicembre 1825; "Contratto tra Calamatta/Ingres e Marcotte per il pagamento della lastra del Voto Luigi XIII", del 1 aprile 1826; "Liste des souscripteurs pour la gravure du Voeu de Louis XIII", s.d. (BHVP, Fond Sand, inv. J 207) ed infine, una ricevuta delle somme versate da Calamatta a Ingres (per tramite di Gatteaux) per entrare interamente in possesso della lastra, datata il 1 marzo 1839 (v. Apparati, *Trascrizioni* nn. 1, 2, 10).

²⁹² La lista è divisa in due colonne per le prove avanti lettera su carta Cina (100fr.) e con le lettere "in lettere grigie" (50 fr.). Tra i nomi della prima colonna compaiono anche quelli del pittore Théodore Chasseriau, del ministro Martin, il conte Molé, Charles Thévenin (due prove avanti e con la lettera); mentre nella seconda colonna vi sono i nomi di Nanteuil scultore, Raoul-Rochette, Gavard scultore, Giraud "statuario", Paul Grand, Pastoret, Maillot, Garibaldi, Doré.

rinunziare al rientro a Roma e alla frequentazione delle sue antiche amicizie, come lui stesso riferisce nelle memorie e in una lettera all'amico Mercuri inviata il 12 gennaio 1826:

Il mio desiderio era quello di andare a Roma ad incidere il *Voto*. Io desideravo tanto ritornarvi e Ingres acconsentì, ma colui che aveva aperto la sua borsa non mi conosceva e non volle lasciarmi partire. Dopo tre o quattro anni di lavoro assiduo io mi ammalai e per circa quattro anni io soffrì più o meno di fastidiosi reumatismi.²⁹³ [...] Povero me! Chi sa quante me ne dici contro, per aver sottoscritto di non più vederti per cinque anni! Mi lusingo un poco pensando che sei artista, e perciò devi conoscere che importanza ha per un incisore un gran rame, del quale si è fatto il disegno da se stesso. Per tanto, con tutti questi bei vantaggi, ti dirò che ho tardato otto o dieci giorni per sottoscrivere il contratto, nel quale ho dovuto obbligarmi a incidere il rame a Parigi. Questa è l'unica cosa che m'inquieta, e sii certo che non è poco.²⁹⁴

Nonostante questa rinuncia, Calamatta attese alla lastra con grande fervore e soddisfazione, ma solo a partire dall'estate del 1827,²⁹⁵ per poi interrompere nella primavera del 1829 a causa del suo primo attacco reumatico che gli comportò una lunga interruzione durata circa quattro anni. Da una lettera di Ingres inviata a Roma a marzo di quell'anno si apprende che proprio a causa di questa malattia egli ruppe l'obbligo di residenza a Parigi per scendere in Italia soggiornandovi a lungo durante la primavera e l'estate per curarsi alle terme in un clima più asciutto.²⁹⁶ Ma questo non fu l'unico allontanamento da Parigi nel periodo di tempo calcolato per l'incisione della lastra,²⁹⁷ né l'unico imprevisto che rallentò notevolmente il lavoro. Esso terminò solo agli inizi del 1837, poiché almeno fino a novembre del 1836 Calamatta era ancora alle prese con la lastra, secondo quanto riferisce ancora Ingres a Marcotte:

Enfin ce brave Calamatta est toujours sous l'influence des contrariétés. Quand cesseront-elles et que cette belle gravure nous donne de mal!²⁹⁸

²⁹³ *Notice biographique*, f. 19 (traduz. dell'A.), brano inedito. In due lettere a Mercuri inviate da Parigi nellei'estate del 1830 (cfr. Ciampi, 1879, pp. 116-117), Calamatta lo aggiorna sul suo stato di salute dicendo di stare meglio e di riuscire a camminare quasi libero in certi momenti. Questo è il suo primo episodio di infiammazione reumatica, malattia di cui soffrirà durante tutta la sua vita, rendendolo periodicamente inattivo, per la quale si curava con soggiorni termali in Italia.

²⁹⁴ Lettera di Calamatta a Mercuri, Parigi 12 gennaio 1826 (cfr. *Ibid.*, 1879, p. 105).

²⁹⁵ Lettera di Calamatta a Mercuri, Parigi, 13 agosto 1827: "Ora incido con estremo piacere il disegno che ho fatto dappresso il quadro di Mr Ingres, il quale a te certo non piacerebbe" (cfr. *Ibid.*, p. 111).

²⁹⁶ Cfr. lettera di Ingres a Calamatta, Parigi, marzo (e non estate) 1829 (cfr. Ternois, *cit.*, 1980, pp. 77-78).

²⁹⁷ Nel 1832 Calamatta compì un soggiorno nei Paesi Bassi (v. *infra*, cap. II, par. 2.2.).

²⁹⁸ Lettera di Ingres a Marcotte, Roma, 3 novembre 1836 (*Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome. Directorat de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1835-1841)*, t. VI, par F. Fossier éditions en

In realtà, il ritardo fu dovuto anche all'incessante ingerenza di Ingres nel lavoro di Calamatta per apportare continue modifiche e correzioni che provocarono alla lastra anche alcuni problemi in fase di stampa, come Blanc ci racconta da diretto testimone:

[Ingres] était devenu d'une exigence fatigante pour le graveur. Chaque jour il venait lui apporter quelques retouches faites sur des calques. Tantôt c'était une draperie dont il voulait changer ou agrandir les plis; tantôt il prétendait modifier le mouvement de la jambe dans la figure de l'enfant Jésus ou raffiner le contour du bras ; tantôt il désirait corriger le pied d'un des petits anges qui, placés à côté de Louis XIII, tiennent la tablette de l'inscription votive.

Ces calques multipliés, ces continuels repentirs, apportés par Ingres, Calamatta les recevait avec impatience, non seulement parce que tout amendement lui paraissait inutile dans un tableau qu'il trouvait excellent de tout point, mais aussi parce qu'il est extrêmement difficile, désagréable et coûteux, d'exécuter des corrections sur une planche de cuivre pour peu que le travail en soit avancé. La seule ressource du graveur, en pareil cas, est de gratter la partie qui doit être soumise aux retouches, et comme cette partie ne peut être grattée complètement sans former un léger creux, il est nécessaire de rétablir le niveau du cuivre en le remettant sous l'enclume du planeur, qui le frappera par derrière à coups de marteau jusqu'à ce qu'il ait fait disparaître entièrement la dépression causée par le grattage. On conçoit qu'une opération de ce genre ne peut être strictement limitée aux parties que le peintre a remaniées, et que les parties environnantes doivent se ressentir des coups de marteau par lesquels on a replané le métal. Ces difficultés matérielles expliquées à Ingres ne l'avaient pas converti. Enfin, Calamatta, après deux ou trois concessions qui lui avaient été arrachées par des cajoleries ou des emportements, s'était refusé à toute amélioration, d'architecture et avait déclaré net qu'il abandonnerait sa planche plutôt que de la recommencer ainsi partiellement, toutes les fois qu'il prendrait fantaisie à Ingres de perfectionner sa composition. Cette déclaration formelle n'empêchait pas le peintre d'apporter encore de temps à autre un nouveau calque, ou, comme l'on dit dans les ateliers, une nouvelle *retombe*, qui restait entre les mains du graveur, sans trouver place sur la gravure.

[...] Cependant, la planche du *Vœu de Louis XIII* était revenue de chez l'imprimeur Chardon et les épreuves en étaient fort belles, mais un certain nombre présentaient

ligne (2006). In una precedente lettera inviatagli il 16 gennaio, Ingres si lagnava con l'amico del ritardo della lastra, pur comprendendo le ragioni di Calamatta : "Je ne vous parle pas cette fois de notre bon Calamatta. Notre Vierge ne finit donc pas, mais je me mets à sa place et suis bien sûr qu'il fait en tout ce qu'il peut, ce brave ami." (*Ibidem*).

des taches blanches dans les parties noires, sans doute parce que le papier avait été égratigné en certains endroits qui n'avaient pas été suffisamment ébarbés. Nous fûmes employés à réparer ces défauts avec l'encre de Chine et la pierre d'Italie.²⁹⁹

Durante questo lungo periodo, protratto in quasi 10 anni – e non sette come invece afferma la pubblicistica dell'epoca – il disegno del *Voto* fu esposto da Ingres in varie occasioni per soddisfare la curiosità del pubblico e le attese dei sottoscrittori, addirittura anche in occasione di una raccolta di fondi a favore dei feriti nella Rivoluzione di Luglio del 1830.³⁰⁰ Ma quando la lastra fu terminata, data allo stampatore Chardon³⁰¹ per essere moltiplicata e agli editori Rittner & Goupil per ottenere la più ampia diffusione, al Salon del 1837 riscosse un immediato successo di pubblico e di critica che ne diede ampia risonanza, anche in virtù del fatto che con il *Voto* Calamatta fu premiato con la medaglia d'oro di prima classe e ricevette il titolo di Cavaliere della Legione d'Onore,³⁰² cosa non comune per gli incisori³⁰³ per di più stranieri.

²⁹⁹ Blanc, 1876, pp. 106-107 e 111. In una lettera di Calamatta a Mercuri del 4 luglio 1836 inviata da Firenze, parlando delle prove di stampa che stava facendo effettuare dallo stampatore ed editore Lorenzo Bardi dice a proposito delle difficoltà del rame: "l'affare delle prove mi fa danno, non volendo farne tirare tutti i giorni; da n lato vorrei avere una prova da chi la deve stampare, per sapere che cosa ci devo fare. Ho ripreso gli angioli di sotto, ma mi son servito delle prove di Chardon" (Ciampi, 1876, p. 140). La Bibliothèque nationale de France conserva una serie molto interessante di dodici stati intermedi della lastra, tra i quali il foglio del nono con le iscrizioni di Ingres (cfr. *supra*), donate nel 1872 dalla vedova Calamatta (BnF, Rés. AA-5 [CALAMATTA], C 3220).

³⁰⁰ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins, lithographies exposés dans la Galerie de la Chambre des Pairs, au profit des blessés de 27, 28, 29 Juillet 1830*, Paris 1831, p. 66, n. 402. Assieme al disegno del *Voto*, Calamatta espose anche quello del *Ritratto della Gioconda* (n. 403) e ad altri cinque ritratti (n. 404). L'esposizione pubblica ebbe luogo il 14 ottobre 1830. Un'altra breve segnalazione dell'esposizione del disegno si trova in una pubblicazione dell'epoca dalla quale sembra che fosse stato esposto al Salon del 1827, ma ciò non trova conferma nel catalogo ufficiale dell'esposizione: "Je n'ai pas assez d'éloges à donner au Vœu de Louis XIII d'après M. Ingres par M. Calamatta, graveur italien; c'est un morceau admirable. Le style et jusqu'à la couleur du maître sont reproduits dans cette copie à l'estompe et au crayon noir". (cfr. A. Jal, *Esquisses, croquis, pochades, ou, Tout ce qu'on voudra, sur le Salon de 1827*, Paris 1828, p. 528).

³⁰¹ Come si è visto, Calamatta provò a farla tirare anche in Italia a Firenze da Bardi, ma preferì Chardon per la qualità del risultato che giudicò più "pulito" (lettera di Calamatta a Mercuri Firenze, 7 giugno 1836; cfr. Ciampi, 1876, p. 139).

³⁰² Nel Fond Sand si conservano le comunicazioni del Ministro dell'Interno e gli attestati relativi alle due onorificenze (v. Apparati, *Trascrizioni*, nn. 8-9). A proposito del giuramento che Calamatta doveva prestare al re di Francia al momento del ritiro della croce d'onore, Blanc racconta un episodio rivelatore del livello di patriottismo dell'artista italiano: "Le Vœu de Louis XIII valut à Calamatta la croix d'honneur ; mais quand il l'a reçu des mains de M. de Cailleux, je crois, il refusa de prêter un serment qu'on lui demandait. Patriote en Italie et lié en France avec tous les hommes éminents du parti républicain, il lui répugnait de prêter serment à un roi. Il s'en expliqua nettement et il se prévalut de sa qualité d'étranger non naturalisé. Cette qualité fut ce qui l'empêcha d'entrer à l'Institut, où sa place eût été marquée. Il ne put être nommé que correspondant de l'Académie des beaux arts" (Blanc, 1876, pp. 112-113).

³⁰³ Prima di lui solo Charles Bervic era stato decorato cavaliere della Legione d'onore nel 1819 (cfr. Béraldi, 1886, p. 58).

La gravure [...] fit une grande sensation dans le monde des arts. On reconnut qu'il était impossible de mieux conserver le caractère d'un maître, de mieux exprimer le sentiment d'un peintre. Ingres, disait-on, s'il savait tenir le burin, ne ferait pas mieux ; il ne serait pas plus semblable à lui-même.³⁰⁴

2.3.3.3. Al Salon del 1837: il successo e la critica

A proposito dell'alta onorificenza è divertente, ma allo stesso tempo rivelatrice, la considerazione che Ingres esprime direttamente in italiano, quasi romanesco, nella lettera di congratulazioni a Calamatta inviata da Roma a settembre dello stesso anno:

Mon cher Calamatta, mon confrère en chevalerie, *E viva*. Voilà une croix bien placée, une chose bien faite. *Che possi far crepare tutti li invidiosi, la pesta di mediocrità!* Oui, mon ami, je suis heureux de votre bonheur qui vient bien de vous, de votre haut mérite et tout ce qui le suit. Vos éloges ne sont pas moindres pour moi, car je n'aime naturellement que ceux qui me viennent de bonne part. Je me laisse donc faire par vous et M^{me} Sand à qui je vous prie de présenter mes nouveaux hommages et remerciements.³⁰⁵

³⁰⁴ Blanc, 1876, pp. 111-112. Il biografo prosegue lasciando una interessante descrizione tecnica della lastra che ebbe occasione di confrontare direttamente col dipinto esposti entrambi nella mostra retrospettiva del 1867 su Ingres: "Nous avons pu en juger, il y a deux ans, lorsque le *Vœu de Louis XIII* a été exposé avec tous les ouvrages d'Ingres à l'École des beaux arts. La franchise de l'effet dans la peinture originale autorisait le graveur à partir d'un ton très-soutenu pour conduire l'œil à la lumière éclatante produite par le blanc pur. Il est remarquable, cependant, que les ombres les plus fermes, les plus résolues, sont obtenues avec deux tailles seulement ou même avec une seule taille. C'est ainsi que le manteau de la Vierge qu'il fallait tenir un peu foncé pour faire briller la gloire lumineuse qui environne le principal groupe, est attaqué avec une seule taille, à peine croisée dans quelques ombres, mais d'une simplicité, d'une fierté admirables, et qui produit tout le ton voulu, sans étouffer la transparence du papier. Les draperies plus fines, la robe de la Madone et ses manches sont traitées avec des lignes et des points de diverses profondeurs, de manière à figurer une étoffe moelleuse et délicate sans trop s'écarter pourtant de la sobriété que s'était imposée le peintre. Pour ce qui est des chairs, le graveur a usé d'un travail fin et précieux, tel qu'il aurait pu convenir même à une peinture plus savoureuse que celle d'Ingres ; il les a exprimées avec des tailles légères, séparées par un chapelet de points, en guise d'entretailles. Il a ainsi évité ce désagréable losange, bouché par un trait, que les graveurs de la décadence italienne ont tant de fois mis en œuvre. En quelques passages, surtout dans les figures secondaires, celles des deux séraphins qui écartent les rideaux de l'autel, Calamatta au lieu de faire suivre à son burin les sinuosités de la routine, lui trace brusquement une marche directe, accusant l'austérité mâle de l'original. Quelquefois il arrive au charme de certaines demi teintes, sans autre ressource que celle de la pointe sèche, procédé peu usité en France mais familier aux graveurs italiens et heureusement employé par Raphaël Morghen".

³⁰⁵ Lettera di Ingres a Calamatta, Roma, 28 settembre 1837 (Ternois, 1980, p. 79). Anche in una precedente lettera inviata all'amico Marcotte qualche giorno prima l'artista esprime tutta la stima e l'affetto per il suo amico che finalmente è giunto ad un traguardo meritato: "Notre Calamatta vient d'obtenir la croix ; elle est bien gagnée et bien donnée ; nous en sommes bien joyeux. Le voilà à la tête de beaux travaux, du solide. Qu'il sache en jouir et sans se plaindre!" (Ingres a Marcotte, Roma 9 e 14 settembre 1837; cfr. Fossier, 2006). In una lettera di George Sand a Calamatta del 12 luglio 1837 la scrittrice si compiaceva del ringraziamento di Ingres: "Je suis bien touchée de la gratitude que M. Ingres croit me devoir. Je n'ai obéi qu'à la vérité en le plaçant à la tête des artistes et en louant son œuvre magnifique. Ce faible hommage étant arrivé jusqu'à lui, je ne refuse pas ses remerciements: je les reçois, au contraire, avec un grand sentiment d'orgueil et de joie." (cfr. G. Sand, *Correspondance*, par G. Lubin, IV, Paris 1967, p. 149).

Il sarcasmo della battuta, quasi uno sfogo liberatorio, è da collegarsi probabilmente al fatto che i tempi lunghi per la preparazione dell'opera non avevano certo contribuito a creare un clima sereno di fiducia nella riuscita, anche se Calamatta si era già presentato al pubblico nei Salon precedenti³⁰⁶ e, soprattutto con la *Maschera di Napoleone* nel 1834 (fig. 80a), aveva già dimostrato di essere all'altezza del compito di cui si era gravato. Al di là di questa considerazione, l'altro punto su cui focalizzare maggiormente l'attenzione è il ringraziamento e gli omaggi a "M.me Sand": la famosa scrittrice ebbe un ruolo di primissimo piano nella gestione del successo pubblicitario dell'opera, intervenendo sulla critica più influente del momento con tutti i suoi mezzi a disposizione per colui che solo dall'anno precedente³⁰⁷ era divenuto uno dei suoi più grandi amici:

Carissimo,

[...] J'ai écrit a Planche, non de votre part, mais de mon fait, qu'il eût à faire un grand et excellent article sur vous dans la *Revue des Deux Mondes*. Je suis presque sûre qu'il le fera.³⁰⁸ J'ai écrit aussi une longue lettre à Janin. Je ne réponds pas de lui, quoique je l'aie *flagorné* à votre intention. Il est très bon, mais fantasque et oublieux. Vous feriez bien, dans deux ou trois jours, d'aller le voir. C'est un homme qu'il faut traiter rondement.

Ne lui lâchez pas votre gravure sans avoir l'article; promettez-la-lui, sans condition. Il n'est pas connaisseur; peut-être sera-t-il plus désireux, du *Napoléon* à cause du sujet; je crois qu'il ne l'a pas. Au reste, je lui ai entendu dire plusieurs fois que vous étiez le plus grand graveur de l'Europe. Un article de lui dans les *Débats* vous vaudrait mieux pour la vente que tous les autres. – Le mien paraîtra dans *le Monde*; il y sera le 20. Vous en aurez un dans *l'Artiste*. [...]

Pour moi, je suis, beaucoup plus occupée de votre succès que je ne l'ai jamais été d'aucun de mes ouvrages, et, si vous réussissez autant que vous le méritez, j'en aurai

³⁰⁶ Nel 1827 aveva debuttato esponendo, oltre alla stampa già citata di *Bajzet et le berger*, anche i ritratti incisi da Devéria, *Portait du chantant Cheron* e *Portait de l'actrice Helever*; nel 1831 si presenta con alcuni disegni e l'incisione del *Ritratto di Paganini*, da Ingres, che inaugura la fortuna dei suoi ritratti in 'fac-simile'; nel 1833 espone alcune litografie di ritratti eseguiti durante il suo soggiorno nei Paesi Bassi sotto il titolo *Tetes de femmes hollandaises*; nel 1834, oltre all'incisione della *Maschera di Napoleone* presenta un disegno non ancora identificato, *Portrait d'homme*; nel 1835 espone il disegno della *Maschera di Napoleone* e l'incisione di un ritratto da Ingres (probabilmente il Dottor L. Martinet oppure quello di Alexandre-Victor Martin (v. Bertin, 2006).

³⁰⁷ In occasione del suo ritratto che fu commissionato nel 1836 dall'editore Buloz a Calamatta per inserirlo nella *Revue des deux Mondes* (si veda più avanti, cap. III. Par. 3.1.2.1.).

³⁰⁸ Lettera di George Sand a Planche del 17 febbraio 1837 (v. più oltre). Il critico le risponde con una lettera (27 febbraio 1837) nella quale gli dice che sarà obbligato a scrivere nel giornale "Cronique de Paris" e non su "La Revue des Deux Mondes", anche se poi l'articolo comparirà in quest'ultimo (cfr. *Correspondance*, III, pp. 694-696).

plus de joie que s'il s'agissait de moi-même. [...] Espérons que vous trouverez la justice qui vous est due. Moi qui déteste le public et qui le personnifie sous l'épithète de *giumento*, je voudrais aujourd'hui le personnifier dans ma personne, afin de poser sur vous la plus belle des couronnes.³⁰⁹

Gli effetti della sua influenza non tardarono a portare i loro risultati. Primo fra tutti il suo stesso articolo pubblicato su *Le Monde* il 2 marzo;³¹⁰ poi, a seguire, una lunga citazione in un articolo non firmato sul Salon apparso ne *L'Artiste* del 5 marzo, dove Calamatta viene considerato un grande maestro d'incisione assieme ad Henriquel-Dupont, suo diretto rivale;³¹¹ nel *Journal des Débats* del 16 aprile, nel quale non compare l'articolo richiesto dalla Sand a Janin, ma il *feuilleton* dedicato al Salon firmato "D" si conclude con un lunga descrizione della stampa e un elogio al suo artefice.³¹²

Leggendo le recensioni, ci si accorge che sono soprattutto alcuni gli aspetti sui quali l'attenzione della critica contemporanea si è soffermata: innanzi tutto, il servizio reso dall'incisione per rendere visibile attraverso di essa il dipinto di Ingres; la fedeltà al modello, non solo nei dettagli, ma anche nell'insieme della composizione; la salvaguardia di una "maestosa unità d'insieme", nonostante la lastra presentasse difficoltà quasi insormontabili essendo divisa in più parti; l'abilità nell'utilizzo di varie combinazioni di strumenti e tecniche; il fatto che all'incisione sia sotteso un ottimo disegno eseguito dallo stesso artista, che sapeva scegliere in modo adeguato le composizioni dei grandi maestri più consone ad esaltare la sua abilità di "*buriniste*" e al contempo quella del pittore; infine, che con questi capolavori di traduzione si allontanava la minaccia della scomparsa dell'arte incisoria assediata giorno dopo giorno dalla fotografia.³¹³

Ma è soprattutto l'articolo dell'eminente e severo critico letterario Gustave Planche – anti-romantico per eccellenza, nonostante il legame di affetto e di amicizia che lo legò alla Sand

³⁰⁹ Lettera di Sand a Calamatta, Nohant, 17 febbraio 1837 (cfr. Sand, *Correspondance*, 1967, pp. 696-697).

³¹⁰ *Monsieur Ingres et Monsieur Calamatta*, in « le Monde », 2 marzo 1837, ripubblicato col titolo *Ingres et Calamatta* in *Questions d'art et de littérature*, Paris 1878, pp. 65-71.

³¹¹ *Salon de 1837*, in "L'Artiste", 5 marzo 1837 (t. XIII), p. 52. I due vengono citati anche a proposito dell'invio al Salon di alcuni bei pastelli.

³¹² D., *Salon de 1837*, in « Journal de Débats », 16 avril 1837, p. 3.

³¹³ Sull'onda della grande eco che l'incisione ebbe nell'ambiente parigino, anche la stampa internazionale ne dette risonanza fino agli anni Quaranta, e il *Voto di Luigi XIII* entrò nel 'gotha' delle incisioni che non dovevano assolutamente mancare in una collezione di stampe degna di considerazione. Di un certo interesse si rivela un articolo pubblicato sul suolo italiano da F. Gerardi, nel giornale "La Pallade" (n. 24) dal titolo *Il voto di Luigi 13: quadro del signor cavaliere Gio. Domenico Agostino Ingres ... disegnato ed inciso in rame dal cavaliere Luigi Calamatta*, ripubblicato dalla Tipografia Salviucci come estratto nel 1839.

– apparso nella *Revue des Deux-Mondes* il 1° aprile³¹⁴ ad offrire ulteriori spunti critici, non già nelle lodi dirette all’incisione – che, sebbene non esenti da un appunto su due microscopiche imperfezioni, rimarcano più volte la fedeltà e la precisione del bulino e soprattutto l’effetto d’insieme dell’opera ottenuto dalla cura minuziosa di ciascuna parte compositiva, esaltato dalla purezza del disegno e dall’armonia dei toni –, ma nel premettere all’analisi della lastra (piuttosto stringata) una lunga riflessione sulle radici raffaellesche della “reazione lineare” tentata da Ingres attraverso la pittura religiosa per la quale, tra le quattro “scuole” più importanti dell’antichità, la “veneziana”, la “fiamminga”, la “spagnola” e la “romana”, solo quest’ultima soddisfa tutte le condizioni necessarie. Ingres, dunque, riaccostando l’arte francese alla “scuola romana” rinascimentale (massima espressione del classicismo) attraverso il percorso naturale della pittura religiosa, esercita un’influenza benefica con la sola potenza disegnativa e riconduce a saggezza tutta la “scuola francese”, in special modo i “discepoli di Veronese e di Rubens” (i romantici), per i quali è sufficiente l’effetto cromatico “del ferro e del velluto per ottenere il consenso del pubblico”, con ciò volgendosi rapidamente verso una “vergognosa puerilità”. E dunque, a suo parere, il *Voto di Luigi XIII* che Calamatta aveva appena terminato d’incidere, era di per sé sufficiente a provare la sua proposizione. In merito a tali considerazioni è interessante accostare il giudizio del critico a quello di Calamatta espresso, tempo dopo, nelle sue memorie proprio in riferimento alla reazione che il dipinto del *Voto* suscitò al Salon, per sottolinearne la non casuale contiguità d’intenti:

Il dipinto ebbe gli onori all’Esposizione e fu accolto da unanime applauso, resi ancor più vivi dalla lotta accanita nei due campi, di quasi eguali forze, *Classici e Romantici*: questi dicevano: – bravo, evviva, che la Scuola di David disegni così e faccia di tali opere ed allora le accetteremo. – Ecco dove si arriva con il disegno – dicevano gli altri – farete mai niente che gli assomigli voialtri Romantici, con i vostri pasticci di colori senza forma. – E così, essendo innalzato dai due campi, Ingres si trovò piazzato al di sopra di tutti, posto ch’egli conserva ancora e ch’egli conserverà anche dopo la sua morte.³¹⁵

³¹⁴ G. Planche, *Le Vœu de Louis XIII, MM. Ingres et Calamatta*, in « *Revue des Deux-Mondes* », 1 aprile 1837, t. X, pp. 94-104.

³¹⁵ *Memorie*, in Corbucci, 1886, p. 52, nota 48.

III CAPITOLO
L'INCISIONE COME INTERPRETAZIONE:
IL RITRATTO

3.1. George Sand. Storia di una lunga intesa

Le hasard d'un portrait que Buloz fit graver pour mettre en tête d'une de mes éditions me fit connaître Calamatta, graveur habile et déjà estimé, qui vivait pauvrement et dignement avec un autre graveur italien, Mercuri, à qui l'on doit, entre autres, la précieuse petite gravure des *Moissonneurs* de Léopold Robert. Ces deux artistes étaient liés par une noble et fraternelle amitié. Je ne fis que voir et saluer Mercuri, dont le caractère timide ne pouvait guère se communiquer à ma propre timidité. Calamatta, plus italien dans ses manières, c'est-à-dire plus confiant et plus expansif, me fut vite sympathique, et peu à peu notre mutuelle amitié s'établit pour toute la vie. J'ai rencontré en vérité peu d'amis aussi fidèles, aussi délicats dans leur sollicitude et aussi soutenus dans l'agréable et saine durée des relations. Quand on peut dire d'un homme qu'il est un ami *sûr*, on dit de lui une grande chose, car il est rare de ne rencontrer chez une personne aimable et enjouée aucune légèreté, et chez une personne sérieuse aucune pédanterie. Calamatta, aimable compagnon dans le rire et dans le mouvement de la vie d'artiste, est un esprit sérieux, recueilli et juste que l'on trouve toujours dans une bonne et sage voie d'appréciation des choses de sentiment. Beaucoup de caractères charmants comme le sien inspirent la confiance, mais peu la méritent et la justifient comme lui. [...]

Parmi ceux de mes amis qui m'ont enseigné par l'exemple soutenu (la meilleure des leçons) qu'il faut étudier, chercher et vouloir toujours aimer le travail plus que soi-même, et n'avoir pour but dans la vie que de laisser après soi le meilleur de sa propre vie, Calamatta est aux premiers rangs, et, à ce titre, il garde dans mon âme une bonne part de ce respect qui est la base essentielle de toute amitié durable.³¹⁶

Le parole di apertura e chiusura delle pagine che George Sand dedica a Calamatta nella sua *Histoire de ma vie* per tracciare il profilo di una delle persone con le quali condivise un'amicizia incondizionata durante gran parte della sua vita, non avrebbero necessità di essere spiegate. Esse racchiudono in poche battute ciò che oggi necessiterebbe di una approfondita attenzione e analisi per la vastità della documentazione esistente, solo in parte esplorata, e per i molteplici campi d'interesse che i due parteciparono nell'arco di circa trentacinque anni, consolidati e rafforzati dal legame familiare che li unì dal 1862, anno di matrimonio dei loro rispettivi figli, Marcellina Calamatta e Maurice Sand.

Pertanto, in questa sede l'attenzione si sofferma solo su alcuni aspetti che i due condivisero in campo d'arte. Da un lato, l'interesse che la Sand sviluppò per due postulati, proprio a

³¹⁶ G. Sand, 1855, pp. 19-23.

partire dall'incontro con Calamatta: un nuovo concetto della riproduzione dell'immagine che "riabilita l'artigianato dell'incisore" e, come conseguenza, l'annullamento delle gerarchie accademiche tra le differenti tipologie dei manufatti artistici. Dall'altro, il risultato di tali assunti nell'opera di Calamatta, in special modo quella dedicata ai suoi ritratti, che si manifesta nell'affrancamento del ruolo dell'incisore attraverso la libertà d'interpretazione dal modello derivato e nella autonomia di scelta come disegnatore ritrattista.

Nicole Savy, in tre recenti contributi dedicati al rapporto della romanziera con le arti visive,³¹⁷ ha evocato la presenza di Calamatta in alcune delle sue opere come uno dei moventi di tale processo di elaborazione teorica, ma la trattazione si sofferma al solo punto di vista della Sand. In questa sede ci si propone di servirsi di questi e altri studi presenti nella vasta bibliografia internazionale – in special modo quelli di Annarosa Poli sul rapporto tra la Sand e l'Italia che rivestono ancora oggi un'importanza capitale per la loro completezza³¹⁸ – spostando il punto di vista anche dalla parte di Calamatta. È necessario allargare lo sguardo ad altri scritti della Sand che richiamano Calamatta, finora non presi in considerazione, supportati dalla lettura di tutta la corrispondenza Sand-Calamatta,³¹⁹ con l'irrinunciabile analisi delle opere dell'incisore che interessano direttamente e indirettamente la scrittrice, cioè i ritratti suoi e dei personaggi del suo *entourage*, almeno quelli finora noti.

³¹⁷ N. Savy, *Une table à dessin ou un bureau? George Sand et les arts visuels*, in *Mélanges en hommage à Françoise Cachin*, comité de réd.: H. Loyrette, M. Ozouf, ecc., Paris 2002, pp. 92-101; Id., *Les Maitres mosaïstes: la question de l'original et de la reproduction. George Sand et la hiérarchie des arts*, in *Présences de l'Italie dans l'œuvre de George Sand*, préface d'Annarosa Poli, Moncalieri (TO), Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia (C.I.R.V.I.), 2004, pp. 175-185; Id., *George Sand et les arts visuels: romantisme et nature*, Site Présence de la littérature - Dossier Littérature et arts visuels © SCÉRÉN-CNDP, 2004 (URL : <http://www.cndp.fr/presence-litterature>).

³¹⁸ I saggi: A. Poli, 2010; Id., 2004; Id., 1960 (nuova ediz. 2000); e gli articoli: Id., 1956, pp. 369-384; Id., 1959, pp. 503-524; Id., 1961, pp. 785-805; Id., 1980, pp. 91-93.

³¹⁹ Alla quale si aggiungono in questa sede un gruppo di sette lettere inedite. La prima dell'aprile 1840, è in relazione al fiasco dello spettacolo dell'opera teatrale della Sand *Cosima* al Theatre Français; due, dell'agosto e settembre 1852, si riferiscono ad una commedia *Le Démon du foyer*, rappresentata al Gymnase; infine, quattro inviate da Calamatta da Milano nel marzo 1862 sono da ricondursi al momento dell'intenso scambio epistolare tra loro intercorso per concordare il breve fidanzamento di Lina con Maurice prima del loro matrimonio celebrato poco dopo a Nohant il 17 maggio dello stesso anno (v. *Apparati Trascrizioni*, nn. 12, 18-19, 22-25).

3.1.1. Calamatta ritratto da George Sand

“Se George Sand ha consacrato numerosi scritti alla musica, [...] i suoi scritti sull’arte, le arti e gli artisti [...] sono notevolmente più rari.”³²⁰ La frase di esordio di uno degli articoli dedicati all’argomento apparso in occasione del bicentenario della nascita della scrittrice racchiude un concetto che si sta facendo strada nell’ambiente degli studi sandiani, nonostante la presenza degli articoli della Savy.³²¹ È probabile che l’esclusione a priori di un’analisi più ampia sugli artisti che vissero a stretto contatto con la Sand, in special modo Calamatta, sia dovuta all’assenza di uno studio aggiornato e sistematico sull’italiano il quale, in quanto incisore di riproduzione del XIX secolo, viene ancora considerato una semplice comparsa, in quanto appartenente ad una categoria di artisti a tutt’oggi trascurata dagli studi.³²² Ciò risulta più evidente se il confronto viene stabilito con Eugène Delacroix,³²³ al quale la Sand non consacrò nessuno scritto pubblico, ad eccezione del profilo biografico nelle pagine dell’*Histoire de ma vie* che precede quello di Calamatta.³²⁴

Nell’*entourage* di Nohant Calamatta è dunque l’unico artista al quale la Sand, oltre all’esteso ricordo appena citato, dedica ben tre recensioni su alcune delle incisioni capitali – il *Voto di Luigi XIII*, la *Gioconda* e la *Madonna della Seggiola* –, e lo considera fonte d’ispirazione per il personaggio di Valerio nel suo romanzo storico i *Maîtres mosaïstes*.³²⁵

³²⁰ B. Tillier, *George Sand et les peintres de son temps: un rendez-vous manque?*, in « Les Amis de George Sand », edizione del Bicentenario, nuova serie n. 26 (2004), pp. 15-33 (t. d. A.). Lo studioso prosegue affermando che in *Questions d’art et de littérature* raccolta dei suoi principali articoli, la Sand accorda più spazio al teatro e alla letteratura, che all’arte del suo tempo, “réduit à deux textes portant sur son ami le graveur Luigi Calamatta – sur ses talents de graveur de reproductions d’œuvres de Raphaël et d’Ingres –, auxquels on peut ajouter une contribution au débat sur le réalisme engagé par Champfleury, aux confins de la peinture et de la littérature” (pp. 15-16).

³²¹ Sempre in occasione delle manifestazioni del bicentenario dalla nascita, in un altro convegno internazionale dedicato a George Sand e le arti non si è voluto espressamente approfondire l’argomento che è stato circoscritto alla sola sfera del rapporto della scrittrice con la pittura di Delacroix (cfr. C. Moins, *George Sand et Delacroix*, in *George Sand et les arts*, actes du colloque international organisé du 5 au 9 septembre 2004, a cura di Marielle Caors, Association Château d’Ars, Centre du romantisme, Clermont-Ferrand (France) 2005, pp. 215-225).

³²² L’incisione di riproduzione nel XIX secolo in Francia è attualmente oggetto di attenzione da parte di pochi studiosi, tra i quali il già citato Stephen Bann e Robert Verhoogt, con il recente saggio (*Art in reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Amsterdam 2007) hanno fornito contributi rilevanti.

³²³ Anch’egli amico di lunga durata della Sand, con il quale ella alterna il suo giudizio a volte positivo, a volte negativo sulla scuola di Ingres (del quale Calamatta era considerato un adepto) negli scambi epistolari. Oltre al citato contributo di Moins, 2005, per la bibliografia su Delacroix e Sand si rinvia a Tiller, 2004, al quale si aggiunge F. Alexandre, *Sand Delacroix. Correspondance. Le rendez-vous manqué*, Paris 2005.

³²⁴ Ibid, p. 17. I riferimenti al suo giudizio sulla pittura di Delacroix pervengono soprattutto dalla corrispondenza tra i due.

³²⁵ G. Sand, 1837 (1878, pp. 65-71); Id., 1838; Id., 1855, pp. 19-23; Id., 1858, pp. 369-376; Id., 1863, pp. 494-496.

Ciò che le fornì motivazione di scrittura non furono soltanto il profondo affetto e stima che nutrì per lui o l'aspetto caratteriale (qualità ben evidenziate nell'apprezzamento lusinghiero nell'*Histoire de ma vie*), anche perché tali elementi da soli non sarebbero bastati a mitigare il suo giudizio sulla scuola di Ingres, ch'ella mutò nel corso degli anni dopo gli elogi nell'articolo del 1837,³²⁶ nonostante la notoria fedeltà di Calamatta al maestro.

La chiave di lettura negli scritti artistici deve cercarsi più nel profondo: oltre al fatto ch'ella accosta la traduzione dell'incisore alla traduzione letteraria, sentendosi in questo più a suo agio nella 'contiguità' dei due generi,³²⁷ l'interesse per i maestri del passato, unito all'apprezzamento dell'enorme sforzo di lavoro dell'incisore che maneggia il bulino secondo una tradizione plurisecolare, forniscono alla scrittrice spunti di riflessione e valide motivazioni per esprimere le sue concezioni teoriche sulla "Unità delle Arti", sull'annullamento delle gerarchie e sulla conseguente parità di riconoscimento tra gli artisti. Attuando questo proposito, la Sand arriva a porre sullo stesso piano pittori, scultori, musicisti, scrittori assieme a tutti coloro che venivano considerati dediti alle arti 'minori', cioè gli "artigiani", categoria nella quale rientravano anche gli incisori e i mosaicisti.³²⁸

Poiché, come ha evidenziato la Savy, secondo George Sand ciò che distingue un vero artista non è l'invenzione ma la qualità del lavoro nella realizzazione dell'opera,³²⁹ ed è per questo che anche incisori di talento come Calamatta 'dovevano' essere aiutati e sostenuti da chi aveva già ottenuto successo, affinché potessero meritare il giusto riconoscimento per sottrarsi ad una situazione d'indigenza ed avere maggiore libertà di esprimere al meglio il loro talento:

Avec de l'argent et du succès, quand on a le bon sens de ne pas se laisser enivrer, on arrive à plus de liberté, à plus de moyens de développer son talent.³³⁰

³²⁶ In realtà, il suo fu un atteggiamento inizialmente ondivago che venne esternato a partire dal 1840 soprattutto nella corrispondenza con Delacroix quando vide al Salon di quell'anno la *Stratonice* di Ingres. Sotto l'influenza di Delacroix si affermò nel corso degli anni seguenti, arrivando a condividere pienamente i feroci attacchi dell'amico in una lettera a lui indirizzata del gennaio 1846, a proposito della Esposizione al "Bazar Bonne-Nouvelle" inaugurata l'11 gennaio di quell'anno: "Mr Ingres a exposé toute sa boutique au profit des pauvres artistes [...] Quand je pense que j'ai admiré, dans l'enfance de mon sentiment des arts [...] je remercie le soleil du bon Dieu de m'avoir ouvert les yeux et les oreilles, car il faut être paralytique pour tomber dans de telles erreurs" (Sand, *Correspondance*, VII, 1970, pp. 245-246). Sulle diverse citazioni degli scritti della Sand a tal proposito, si veda Tiller, 2004, pp. 20, 23; ma anche Naef, 1978, p. 570, aveva già rilevato questo aspetto in relazione al rapporto Ingres – Calamatta.

³²⁷ Cfr. Sand, 1856, pp. 209-215.

³²⁸ "L'art n'est pas une étude de la réalité positive; c'est une recherche de la vérité idéale [...]. Un jour viendra où le laboureur pourra aussi être un artiste, sinon pour exprimer [...], du moins pour sentir le beau" (G. Sand, *L'auteur au lecteur*, in *La Mare au diable*, Bruxelles 1846, p. 9. La Savy nel suo saggio dedicato a *Le Maîtres mosaïstes* offre un'interessante interpretazione a proposito (cfr. Savy, *Les Maîtres*, 2004, pp. 180-183).

³²⁹ Cfr. Savy, *Les Maîtres*, 2004, p. 180.

³³⁰ Lettera della Sand a Calamatta, Nohant, 17 febbraio 1837 (Sand, *Correspondance*, vol. 3, p. 697).

3.1.2.1. *M. Ingres et M. Calamatta*

Questo intento, portato avanti soprattutto nei suoi primi scritti che riguardarono direttamente o indirettamente Calamatta, cominciò a rendersi manifesto già nella lettera con la quale la romanziera chiese a Gustave Planche di scrivere l'articolo sul *Voto di Luigi XIII* per il suo amico:

[...] vous placez Mr. Ingres à la tête de tous les peintres de cette époque, et vous avez bien raison. Calamatta mérite peut-être d'être placé à la tête de tous les graveurs. [...] Enfin il me semble en mon âme et conscience que c'est demander un acte de stricte justice que de vous prier d'aider par votre talent à mettre le sien en lumière. On ne s'occupe pas assez des services que l'art consciencieux du graveur rend à l'art sublime du peintre. [...] et puis, n'est-il pas doux d'avoir à remplir une tâche où l'équité dicte l'éloge et l'encouragement ? [...] Rendez service aux grands artistes. Ce sera faire plus pour l'art que de faire la guerre aux impuissants. Service, en ce cas-là c'est justice.³³¹

In effetti, il primo articolo della scrittrice sul *Voto* esplicita il proposito già nel titolo, ponendo sullo stesso piano i due artisti col semplice affiancamento dei nomi: "*M. Ingres et M. Calamatta*". Con un artificio degno della sua genialità, nella parte introduttiva evoca strategicamente il nome di Tiziano per accostarlo ad Ingres sul piano iconografico e compositivo attraverso il paragone delle due pale d'altare, l'*Assunta* dei Frari (Fig. 58) e il *Voto*, giungendo addirittura ad un apprezzamento *naïve* per il colore di Ingres che, sebbene "meno ricco di quello di Tiziano, è tuttavia distribuito con più scienza nel *Voto* che nell'*Assunta*".³³² Al di là dello spunto critico del tutto fuorviante – suggerito più dal ricordo ancora vivo delle opere del maestro veneto viste nel recente viaggio a Venezia del 1834, che da un'analisi storica dell'arte alla quale si era sempre sottratta³³³ – il nome del maestro veneto le serve da pretesto poiché il confronto tra Tiziano ed Ingres risulta funzionale per quello tra i loro traduttori, Natale Schiavoni³³⁴ (fig. 59) e Calamatta nella seconda parte

³³¹ Lettera della Sand a Planche, Nohant, 17 febbraio 1837 (Sand, *Correspondance*, vol. 3, p. 695).

³³² Sand, 1878, pp. 66, 68 (t. d. A.).

³³³ Le ragioni della scelta di non volersi occupare d'arte sono da lei stessa motivate a più riprese nei suoi scritti (cfr. Tillier, 2004) e, in alcuni casi, come ad es. nell'articolo sull'incisione della *Madonna della seggiola* di Calamatta, riporta i pareri degli 'esperti del settore' quando entra nel merito del giudizio dell'opera (cfr. Sand, 1863, p. 496). La Poli usa per la Sand l'espressione calzante di "interpretazione critica di sentimento" (cfr. A. Poli, 1980, p. 68).

³³⁴ Il bulino tratto dall'*Assunta* fu eseguito negli anni Venti. Natale Schiavoni (1777-1858) pittore e incisore italiano, dotato di notevole talento naturale, dopo gli esordi da autodidatta a Chioggia sia nel disegno che nell'incisione, si perfezionò in quest'ultima a Firenze con Raffaello Morghen. Nel 1797 si trasferì a Venezia dove si iscrisse all'Accademia divenendo allievo del pittore Francesco Maggiotto. Con la restaurazione austriaca, Schiavoni fu chiamato a Vienna dall'imperatore Francesco I, come ritrattista di corte. Dal 1824 si trasferì in palazzo Giustiniani a Venezia, dove costituì una celebre galleria d'arte e continuò una intensissima

dell'articolo. Qui, portando il discorso sul piano a lei più confacente di 'problematica sociale', giunge all'obbiettivo che si era preposta:

S'il nous est permis de poursuivre le parallèle entre l'*Assomption* du Titien et le tableau de M. Ingres, nous dirons que Schiavoni a fait sa fortune en gravant l'*Assunta* et quelques autres tableaux classiques. Schiavoni fus dans la haute faveur de l'empereur d'Autriche, e tous les étrangers vont voir sa galerie de tableaux. Nous ne blesserons pas la modestie de Calamatta en disant quelle stoïque existence il a embrassée pour se consacrer sans relâche à un travail consciencieux [...] Mais nous sommes forcés de dire que son talent et son œuvre sont, par rapport à ceux de Schiavoni, ce qu'est Raphael à Bassano. M. Calamatta conserve les traditions inflexibles du dessin correct de M. Ingres [...] L'enthousiasme touchant qui le porte à s'effacer sans cesse derrière ce grand maitre, ne peut empêcher les amis de l'art d'apprécier le mérite personnel de son travail et de lui vouer une haute reconnaissance pour la reproduction du *Vœux de Louis XIII*.³³⁵

Indicando anche l'inseparabile Mercuri, che condivideva in quegli anni l'atelier con Calamatta,³³⁶ la scrittrice chiude l'articolo spostando la propria attenzione anche sul piano politico con l'esortazione della Francia ad essere "patria ai due bei talenti", dal momento che il papa proibiva l'ingresso delle loro opere nel suo Stato.³³⁷ Concetto ripreso anche tre anni dopo in un altro articolo dedicato al teatro italiano, dove la scrittrice sottolineava che la Francia non poteva tradire coloro che, venuti da lontano, la consideravano la "vera patria degli artisti":

Où est l'école romaine aujourd'hui ? dans l'atelier de M. Ingres. [...] Où est la gravure anglaise ? A Paris, dans la mansarde de Calamatta et Mercurj, dont le génie s'est naturalisé français ; car les plus grands artistes étrangers l'ont dit, et ce mot est devenu

produzione pittorica (cfr. A. Nave, *Natale Schiavoni incisore, miniatore, pittore*, in "Chioggia. Rivista di studi e ricerche", 33, ottobre 2008, pp. 125-177).

³³⁵ Sand, 1837, p. 71.

³³⁶ Dal 1830 al 1848 Mercuri soggiornò a Parigi chiamato da Calamatta che si preoccupò di procurargli lavoro e visibilità negli ambienti artistici e culturali da lui frequentati. Condivisero insieme lo stesso appartamento-atelier situato nella mansarda di un palazzo in 27, rue de Londres, passage de Tivoli. Nelle lettera a Mercuri del 5 giugno 1830 Calamatta fornisce una descrizione sommaria e gli chiede di andare ad abitare con lui per dividere l'affitto: "... mi è convenuto cercar casa, ed ho preso quella che avevo in mira, mezzo gotica, che sta incontro dove stavo. Questa ha un inconveniente, ed è la pigione cara. Per ripararlo non trovo altro modo, se non che tu venga ad abitar con me e paghi la porzione tua; tanto più che, non essendomi mai trovato solo, non mi ci posso vedere." (Ciampi, 1879, p. 116).

³³⁷ In riferimento all'incisione di Calamatta *La maschera di Napoleone* del 1834.

proverbial : la France est la vraie patrie des artistes. Et maintenant nous voudrions répudier nos maitres !³³⁸

3.1.2.2. *Les Maîtres Mosaïstes*

L'accenno al sodalizio tra Calamatta e Mercuri, entrambi artisti di talento che condivisero un'esistenza fatta di privazioni e sacrifici in nome dell'arte, è già nell'articolo un primo richiamo al secondo scritto che la Sand dedica a Calamatta, *Les Maîtres Mosaïstes*, questa volta sotto forma di romanzo storico pubblicato a partire dal 15 agosto del 1837 sulla "Revue des Deux Mondes". È la storia dei fratelli Zuccati, Francesco e Valerio, maestri mosaicisti della fabbrica di San Marco a Venezia, e del processo che li opporrà nel 1563 alla scuola rivale dei Bianchini. Grazie al talento di mosaicisti, riconosciuto dal Tintoretto e dal Tiziano, ed anche alle doti di pittori capaci di disegnare "figure" e ritratti, alla solidarietà fraterna e alla generosità, essi finiscono per trionfare sui loro detestabili nemici che li avevano fatti imprigionare con l'accusa mistificante di essere solo dei semplici frescantì.

Lo spunto della trama sembra essere stato tratto dalla situazione nella quale vissero i due incisori italiani fino al raggiungimento della notorietà. E fu proprio George Sand ad esplicitare il riferimento diretto in una lettera inviata allo stesso Calamatta il 12 luglio 1837:

Lisez, dans le prochain numéro de la *Revue*, *les Maîtres mosaïstes*. C'est peu de chose; mais j'ai pensé à vous en traçant le caractère de Valério. J'ai pensé aussi à votre fraternité avec Mercuri. Enfin, je crois que cette bluette réveillera en vous quelques-unes de nos sympathies et de nos saintes illusions de jeunesse.³³⁹

Ma già in una lettera di maggio dello stesso anno gli annuncia il romanzo e gli chiede di procurarle alcune descrizioni dei "costumi" veneziani eseguiti da Mercuri per le tavole della imponente raccolta *Costumes historiques des XII, XIII, XIV et XV siècles*³⁴⁰ che le servivano per le descrizioni dettagliate nel suo romanzo:

³³⁸ G. Sand, *Le Théâtre Italien et M^{lle} Pauline Garcia*, in "Revue des deux mondes", t. 21, a. 1840, p. 584. La frase finale fa da controcanto a quella pronunciata da Giangiacomo nella lettera a Mercuri del 5 luglio 1838: "Roma è il paese delle arti e non degli artisti" (Ciampi, 1879, p. 147). È probabile che l'espressione proverbiale riferita dalla Sand sia stata pronunciata proprio dai suoi amici italiani.

³³⁹ La lettera prosegue chiedendogli di ringraziare Giovanni Thévenin, l'altro figlio di Charles Thévenin nonché allievo di Mercuri, per avergli inviato alcuni disegni di costumi veneziani dell'epoca che le servirono per l'ambientazione del romanzo: "J'ai reçu les dessins et je vous prie d'en remercier le *signor Nino*. Ils ne m'ont pas servi pour ce que j'étais en train de faire; mais ils vont me servir pour ce que je fais maintenant; car je ne puis m'arracher de ma chère Venise." (cfr. Lettera della Sand a Calamatta, Nohant, 12 luglio 1837; Sand, *Correspondance*, vol. IV, p. 148).

³⁴⁰ *Costumes historiques des XII, XIII, XIV et XV siècles [...] dessinées et gravées par P. Mercurj, avec un texte historique et descriptif par C. Bonnard*, première édition française, Paris, Goupil & Vibert, 1845. la raccolta fu pubblicata tutta insieme in tre volumi solo nel 1845, ma Mercuri, che disegnò ed incise per essa

Veillez jeter les yeux sur les belles gravures coloriées des costumes de Mercuri, et me dire quel était à Venise le costume des artistes du temps de Titien, et de Tintoret? Presque tous les portraits que j'ai vus de cette époque sont tout en noir. Vous avez un costume *dei compagni della calza*, et, je crois, celui d'une autre compagnie, que vous seriez bien gentil de me décrire sans vous donner d'autre peine que celle de dire: *maniche rosse, bianche, etc., calze gialle, lunghe, etc.* Le texte joint aux numéros de costumes de ces compagnies me serait aussi fort utile. [...]

Je fais sur cette époque un petit conte, *les Maîtres mosaïstes*, qui vous plaira, j'espère, non pas qu'il vaille mieux que le reste, mais parce qu'il est dans nos idées et dans nos goûts, à nous *artistes*. Non, cher ami, personne aujourd'hui ne méprise les artistes. Tout le monde les envie au contraire, et l'artiste ne doit jamais croire qu'on ait seulement la pensée d'une pareille extravagance. Il est vrai que bien des artistes soutiennent mal la dignité de leur rang; mais il en est qui réhabilitent la profession, et, aux yeux de tous; comme aux miens, vous êtes des premiers parmi ceux dont on se glorifie d'être de la famille.³⁴¹

Oltre alla richiesta tecnica delle spiegazioni dei costumi veneziani, è interessante rilevare le parole che fanno sèguito all'annuncio del racconto: in esse traspare quanto il progetto di scriverlo sia scaturito proprio dalla conoscenza e dalla assidua frequentazione di Calamatta in quel periodo,³⁴² al quale la romanziera rimproverava di avere poca fiducia nel pubblico che, al contrario di altri artisti scorretti che avevano messo in cattiva luce tutta la categoria, ne aveva riconosciuto il suo talento e lo apprezzava.

Parole profetiche o che lasciano intendere qualcosa di cui lei poteva essere già al corrente? Poiché il mese successivo, il 9 giugno, Calamatta viene premiato dal giurì del Salon con la medaglia d'oro di prima classe da parte del Direttore dei Musei Reali,³⁴³ coronando il suo

200 tavole, vi attese dal 1830, anno del suo trasferimento a Parigi e dei viaggi compiuti tra aprile e agosto dello stesso anno nel Lombardo-Veneto per trarre ispirazione dalle opere d'arte degli antichi maestri (cfr. Ciampi, 1879, p. 33). Come si evince dalla lettura epistolare tra Mercuri e Calamatta, fu quest'ultimo che s'interessò per fare entrare in contatto il suo amico con il pittore e scrittore Camille Bonnard (1793-II metà 1800). Con quest'opera imponente, Mercuri ottenne il suo primo riconoscimento del pubblico e della critica.

³⁴¹ Lettera della Sand a Calamatta, Nohant, metà maggio 1837 (Sand, *Correspondance*, vol. IV, p. 68).

³⁴² La Poli afferma che i due si conobbero nel 1835 in occasione del suo ritratto commissionato a Calamatta dall'editore Bouloz (cfr. Poli, 1960, p. 171), anche se dalla corrispondenza della Sand il nome di Calamatta è citato per la prima volta in nota ad una lettera della scrittrice a Charles d'Aragon del 2 aprile 1836 nella quale Lubin afferma che Calamatta faceva parte in quel periodo dei "famigliari" della cosiddetta "mansarde bleu" della scrittrice, cioè la casa di Parigi sul Quai Malaquais lungo la Senna nei pressi del Pont des Arts, dove ospitava amici intellettuali e artisti.

³⁴³ V. Apparati, *Trascrizioni*, n. 8.

successo il 9 agosto con la nomina a Cavaliere della Legione d'Onore.³⁴⁴ E la scrittrice se ne compiace:

C'est bien tard venir vous féliciter de votre *fortune*; mais vous savez bien quelle part j'y prends, mon bon vieux, et combien elle m'est plus agréable que tout ce qui me serait personnel en ce genre. Il était bien temps que vous fussiez récompensé, par un peu d'aisance, d'une vie si laborieuse et si stoïque. C'est la première fois que ces gens-là font quelque chose à propos. [...]

Le seul mauvais côté que j'y trouve, c'est que tous ces voyages et tous ces travaux vous empêcheront de venir me voir. Pourvu que vous soyez content, et que justice vous soit rendue, je sacrifierai cette joie à la vôtre.³⁴⁵

I successi di Calamatta (e poi di Mercuri) diedero sostanza alle teorie espresse nei *Maîtres mosaïstes*, dove per la prima volta la Sand pose una questione fondamentale per le arti del XIX secolo: il valore della riproduzione nei confronti dell'originale.

Secondo la Savy, la scrittrice sostiene che il mosaico fissa sulla pietra per l'eternità i cartoni precari del pittore: ben lontano dall'essere un semplice interprete, l'artigiano mosaicista diviene un artista a tutti gli effetti, “poiché – a detta della romanziera – l'arte è dapprima e soprattutto il frutto di un lavoro, e la sua riuscita si ammette in misura intrinseca e non relativa ad un'altra arte considerata come superiore”.³⁴⁶ Per affermare ciò nel racconto, è a Tiziano che la Sand fa pronunciare alcune parole che aveva sicuramente intese da Calamatta:

pour savoir copier fidèlement, il faut être soi-même un bon dessinateur : sans cela, on pourrait confier les cartons de Raphaël aux premiers écoliers venus, et il suffirait d'avoir un grand modèle sous les yeux pour être aussitôt un grand artiste.³⁴⁷

3.1.2.3. *Histoire de ma vie*

Nel 1855, dopo circa vent'anni, lo stesso concetto verrà da lei ripreso e trascritto come riflessione di Calamatta nell'*Histoire de ma vie*:

Calamatta se renferma dans une idée où il trouva au moins une certitude absolue : c'est qu'il faut savoir très-bien dessiner pour savoir bien copier, et que qui ne le sait pas ne

³⁴⁴ Lettera inviata il 22 settembre 1837. V. Apparati, *Trascrizioni*, n. 9.

³⁴⁵ Lettera a Calamatta, 12 luglio 1837 (Sand, *Correspondance*, IV, p. 148).

³⁴⁶ Savy, *George Sand et les arts visuels*, 2004, p. 5 e Id., *Les Maitres*, 2004, p. 181 (t. d. A.).

³⁴⁷ Sand, 1838, p. 181.

comprend pas ce qu'il voit et ne peut pas le rendre, quelque effort d'attention et de volonté qu'il y apporte.³⁴⁸

La frase si pone a chiusura di un ragionamento che la Sand intraprende in questa occasione sulla *querelle* che in quel periodo animava l'acceso dibattito attorno all'incisione di riproduzione: la contrapposizione tra l'imitazione fedele e la libera interpretazione dell'opera d'arte:

J'ai entendu discuter beaucoup [...] si le graveur doit être artiste comme Edelinck [sic] de [sic] Bervic, ou comme Marc Antoine et Audran; c'est à dire s'il doit copier fidèlement les qualités et les défauts de son modèle, ou s'il doit copier librement en donnant essor à son propre génie; en un mot, si la gravure doit être l'exacte reproduction ou l'ingénieuse interprétation de l'œuvre des maîtres.³⁴⁹

È interessante rilevare come ella s'inserisce nel disputa riprendendo il paragone fra la traduzione incisa e la traduzione letteraria dei testi in lingua straniera, ambito di sua competenza.³⁵⁰

[...] il me semble que [la question] est la même qu'on peut appliquer à la traduction des livres étrangers. Pour ma part, si j'étais chargée de ce soin et qu'il me fût permis de choisir, je ne choisirais que des chefs-d'œuvre, et je me plairais à les rendre le plus servilement possible, parce que les défauts des maîtres sont encore aimables ou respectables. Au contraire, si j'étais forcée de traduire un ouvrage utile, mais obscur et mal écrit, je serais tentée de l'écrire de mon mieux, afin de le rendre aussi clair que possible; mais il est bien probable que l'auteur vivant me saurait très mauvais gré du service que je lui aurais rendu [...].

Ce malheur d'avoir trop bien fait doit arriver aux graveurs qui interprètent, et il n'y a peut être qu'un peintre de génie qui puisse pardonner à son copiste d'avoir eu plus de talent que lui.³⁵¹

³⁴⁸ Sand, 1855, p. 22.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 20.

³⁵⁰ Il ragionamento era stato già formulato da un illustre predecessore, Claude-Henri Watelet nel 1773 (C.-H. Watelet, voce *Gravure*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Art set des Métiers*, par D. Diderot et J. Le Rond d'Alembert, Paris dal 1771, t. VII, p. 865), citato in apertura da E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'Arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in "Storia dell'Arte Italiana", vol. 2 Torino, 1979, pp. 417-430, dove si affrontano i termini della questione, ripresi e approfonditi da Evelina Borea nel suo recente studio (*Introduzione*, 2009 pp. XVII-XXVII).

³⁵¹ Sand, 1855, pp. 20-21. Ambroise Tardieu nel 1831 si era già espresso a riguardo e aveva già sottolineato l'importanza del disegno nella traduzione dell'opera pittorica: "Le graveur est l'esclave de son tableau; il doit connaître à fond la science du dessin, comme un traducteur doit savoir toutes les finesses de la langue qu'il interprète; et de même que celui-ci peut donner à sa traduction plus ou moins de mérite en raison de la pureté ou de l'élégance de son style, de même le graveur est estimé plus ou moins habile selon qu'il rend avec plus ou moins de fidélité le maître qu'il copie, et que son exécution est plus ou moins savante, gracieuse ou brillante"

Dietro le riflessioni della scrittrice, si celano le controversie sorte tra Calamatta e alcuni artisti viventi per certe interpretazioni un po' troppo 'libere' che l'incisore aveva tratto dai loro dipinti, apportando modifiche in alcuni casi sostanziali all'immagine di partenza perché da lui ritenuta non sufficientemente adatta ad essere incisa tal quale. Ci si riferisce, in particolare, al *Ritratto di George Sand*, da Delacroix del 1836 (Fig. 62), a *Paolo e Francesca da Rimini*, da Ary Scheffer pubblicato nel 1843³⁵² e al *Ritratto di Mazzini*, da Emilie Ashurst Awakes comparso nel 1858 (Figg. 93, 95), nelle cui vicende d'esecuzione anche la romanziera si trovò ad essere direttamente coinvolta soprattutto, come si vedrà più avanti, in relazione al suo ritratto e a quello di Mazzini.

In un certo senso, qui la Sand sembra rimproverare velatamente Calamatta di essersi 'fatto prendere la mano'; ma, affermando che "i veri pittori di genio possono perdonare al suo copista di avere più talento di lui", prende in effetti le difese dell'amico perché considera il suo talento ormai universalmente riconosciuto alla pari dei pittori, e quindi libero di poter dare nuova vita alle opere d'arte attraverso la sua traduzione.

D'altronde, a novembre del medesimo 1855, Calamatta riceve il secondo riconoscimento più importante in terra francese con la nomina a Ufficiale della Legione d'Onore per aver presentato all'Esposizione Universale di Parigi la traduzione della *Gioconda*, frutto di venticinque anni di lavoro (dal 1829 al 1855).³⁵³ Considerata dal pubblico e dalla critica uno dei suoi massimi capolavori, è annunciata come tale dalla stessa Sand in chiusura del 'ricordo' dedicato all'amico:

Mais le talent vraiment supérieur de Calamatta est dans la copie passionnément minutieuse et consciencieuse des maîtres anciens. Il a consacré le meilleur de sa volonté à reproduire la Joconde de Léonard de Vinci, dont il termine la gravure peut être au moment où j'écris, et dont le dessin m'a paru un chef d'œuvre. Ce type, réputé si difficile à reproduire, cette figure de femme d'une beauté si mystérieuse, même pour ses contemporains, et que le peintre estima miraculeuse à saisir dans son expression, méritait de rester à jamais dans les arts. [...] mais le temps détruit les belles toiles aussi fatalement (quoique plus tardivement) qu'il détruit les beaux corps. La gravure

(Cfr. A. Tardieu, *Annales du musée et de l'Ecole moderne des beaux-arts – Salon de 1831*, Paris 1831, p. 271-272).

³⁵² Acquaforte e bulino, mm 377x476 (impronta); iscrizioni: in b. a sin. "Peint par Ary Scheffer", al c. "Paris, 1843", a ds. "dis.¹⁰ e inciso da L. Calamatta"; più in basso "Françoise de Rimini". Alcuni esemplari si conservano a Roma, I.N.G., che possiede anche la lastra di rame (inv. Cl 936), Parigi, BnF, Bruxelles KBR, Civitavecchia, Coll. Cialdi.

³⁵³ Bulino, acquaforte, puntasecca, mm 570x440. La lastra di rame e due lastre di galvanoplastica tratte si dalla matrice si trovano all'I.N.G. (inv. Cl 521) che conserva anche un esemplare di ottima tiratura *ante litteram*.

conserve et immortalise. Un jour elle seule restera pour attester que les maîtres et les femmes ont vécu [...].³⁵⁴

3.1.2.4. *La Joconde*

Il capolavoro leonardesco sarà oggetto anche di un lungo articolo pubblicato sul periodico “La Presse” nel dicembre del 1858 dal titolo *La Joconde*.³⁵⁵

Presa dalla “bellezza misteriosa e sfuggente del ritratto idealizzato di una donna affascinante” il cui grande segreto risiede nella “indefinibile espressione di calma che arriva a spaventare, come tutto ciò che è forza immateriale”, la Sand apre l’articolo col creare un parallelismo tra la lunghezza di tempo della genesi del dipinto e i molti anni della realizzazione della lastra, giustificandoli col dire che questo era “il tempo dei grandi artisti” che creano i capolavori. Poi indica la motivazione che ha spinto Calamatta – ma anche gli studiosi appassionati di Leonardo, come Gustave Planche – a prediligere il soggetto, cioè “l’ideale di giovinezza, di candore, d’intelligenza e di bontà [...] una rosa mistica, un sorriso del cielo” che infonde a chi la contempla, tranquillità e serenità. E prosegue dicendo che tale fu la sensazione anche per Calamatta durante i due mesi ch’egli trascorse *vis-à-vis* col dipinto, quando – riportando le sue testuali parole che l’incisore aveva scritto ad un amico³⁵⁶ – “da solo, sotto le volte del Museo, si sorprese a ridere con essa”.

Secondo la scrittrice la funzione che doveva assolvere l’arte era primariamente quella di essere uno strumento di elevazione dello spirito del popolo affinché questo potesse tendere ai sentimenti di bontà e umiltà che avrebbero permesso il vivere civile basato sulla condivisione nel pieno rispetto della dignità di ciascun individuo.³⁵⁷

Successivamente, senza entrare nel merito dell’incisione dal punto di vista del “mestiere”, la Sand esprime il suo giudizio su ciò che più l’ha colpita osservando la traduzione dell’amico, premettendo che il grande problema da risolvere era quello di rendere col bulino le finezze

³⁵⁴ Sand, 1855, p. 23.

³⁵⁵ Sand, 1856, pp. 369-376.

³⁵⁶ In una lettera inedita inviata da Bruxelles il 15 marzo 1859 all’amico Atto Vannucci, direttore del giornale “Bullettino delle Arti del Disegno” per pubblicare un articolo sull’incisione ([A. Vannucci] *La Gioconda di Leonardo da Vinci incisa da Luigi Calamatta*, in “Rivista di Firenze e Bullettino delle Arti del Disegno”, III, vol. 5, 28 aprile 1859, pp. 231-233), Calamatta racconta in forma sintetica la storia dell’incisione della *Gioconda* che si ritrova in forma più dettagliata nelle sue memorie (cfr. *Memorie*, in Corbucci, 1886, pp. 73-75).

³⁵⁷ Alla formazione di tali teorie contribuirono certamente quelle di socialismo democratico sansimoniano e foureriano che la Sand condivise anche con Calamatta (si veda più avanti, p. 116, nota 413).

inafferrabili di questa pittura divenuta essa stessa misteriosa come il pensiero della modella, sotto le scure trasparenze che spengono il colore:

Ce qui nous frappe dans cette gravure, c'est son aspect général qui rend fidèlement le tableau sans chercher à l'expliquer ou à le traduire. Certes, il y eût une sorte de sacrilège à vouloir interpréter ce que, dans certaines parties, l'œil peut à peine saisir. L'effet en est donc sombre comme la peinture, et pour notre part, nous ne sommes pas de ceux qui ne se consolent pas des outrages que les années ou les vernis lui ont fait subir. Nous ne haïssons pas cette lumière pâle et ce reflet général de je ne sais quel astre argentin qui tombe sans miroitage sur l'ensemble. C'est austère et doux à la fois ; c'est à la fois limpide et voilé comme l'expression de la Joconde, que M. Calamatta a si consciencieusement et si délicatement reproduite.³⁵⁸

Anche Charles Blanc si sofferma sulle stesse considerazioni nel suo articolo di poco posteriore, avendo potuto vedere lo svolgimento del lavoro sulla lastra in quanto allievo di Calamatta nell'atelier parigino. Il critico giustifica il risultato un po' ombroso della lastra col fatto che Calamatta si era ostinato a voler rendere non solo l'espressione sottile – che nell'opera originale risultava realizzata attraverso sfumature impercettibili – ma anche l'aspetto del dipinto così come appariva dopo tre secoli “nell'impotente unità monocroma che ne nasconde l'antica precisione dei suoi contorni sotto la vaghezza di una pittura sfumata”. Poiché, secondo lui, sarebbe stato imprudente compiere un'operazione di ‘restauro virtuale’ (secondo l'accezione moderna) restituendo il dipinto alla presunta freschezza della sua venuta al mondo:

Pour notre compte, nous n'avons aucun regret à retrouver, dans la version du graveur, ces altérations si harmonieuses, qui ont reculé, dans la perspective du temps, la peinture de Léonard, et ne la laissent plus voir qu'à travers la transparence d'un store de poésie.³⁵⁹

3.1.2.5. *La Vierge à la chaise de Raphael*

L'apprezzamento della Sand per le interpretazioni di Calamatta dei dipinti dei maestri del passato nelle quali il talento dell'amico risultava impareggiabile a paragone di altri incisori che si erano confrontati con gli stessi soggetti, viene ulteriormente ribadito nel suo ultimo articolo dedicato alla stampa tratta dalla *Madonna della seggiola* di Raffaello, comparso

³⁵⁸ Sand, 1858, pp. 375-376.

³⁵⁹ Ch. Blanc, *La Joconde de Léonard de Vinci gravée par Calamatta*, in “Gazette des Beaux-Arts”, février, 1859, pp. 163-167.

sulla “Revue des Deux Mondes” il 15 marzo del 1863³⁶⁰ in occasione della sua esposizione al Salon di quell’anno. A differenza del precedente, dove il coinvolgimento maggiore era dovuto all’ammirazione del dipinto leonardesco per tutto ciò che le ispirava, l’opera di Raffaello non è certamente nelle sue corde.³⁶¹ Pertanto, evitando di dilungarsi sul soggetto, sofferma la sua attenzione sul gran numero di copie eseguite dagli artisti di tutte le epoche che non soddisfacevano “il vero sentimento e il vero effetto del dipinto”, presenti invece nella traduzione di Calamatta, oltraggiando in tal modo la memoria del maestro attraverso la “divulgazione imperfetta”:

Voilà le grand mérite de cette nouvelle production de Calamatta: c’est de mettre devant nos yeux et de faire entrer dans notre esprit la véritable pensée de Raphael, si indignement travestie par la foule des imitateurs de ce chef-d’œuvre.

Salvando solo alcune poche traduzioni di grandi incisori che avevano preceduto Calamatta, come l’incisione di Raffaello Morghen, del barone Auguste Desnoyers e quella di Giovita Garavaglia, conclude affermando che ciò che distingue il talento dell’amico rispetto ai suoi predecessori è il fatto di non aver dissimulato la “libertà di esecuzione” che, a detta di un conoscitore esperto della tecnica da lei convocato per entrare nel merito del procedimento, aveva corrisposto all’assenza di una modalità tecnica particolare:

Le burin lui obéit comme à un autre le crayon. Il se pénètre tellement d’avance du dessin, du caractère et du sentiment de son modèle, qu’il grave comme s’il dessinait, avec une sûreté, une facilité de main incomparables. [...] Voilà ce que me frappe par-dessus tout : un grand effet obtenu par les moyens les plus simples.

Anche in questo caso, le sue considerazioni vennero riprese e condivise dal più esperto Charles Blanc:

Lorsqu’on est en présence d’une machine à grand effet, lorsqu’on doit, avec les seules ressources du noir et du blanc, [...] le graveur ne peut plus s’en tenir à la traduction scrupuleuse et littérale. [...] Il est nécessaire alors de prendre un parti, de substituer à la

³⁶⁰ Sand, 1863, pp. 494-496.

³⁶¹ Il suo giudizio negativo sulle opere del maestro che traspare in forma attenuata nella prima parte dell’articolo, dove considera le Madonne raffaellesche tutte somiglianti tra loro nel “culto della forma” senza alcuna preoccupazione per la tradizione iconografica del sentimento religioso” (Sand, 1863, pp. 494-495), è invece esplicito in una lettera a Delacroix del 27 luglio 1855 inviatagli durante il viaggio in Italia nell’estate del 1855: “[...] j’ai vu Rome [...] et tous le Raphael que je n’avais jamais vu[s]. En fait de Raphael il y en a de beaux parmi une foule d’apocryphes, j’entends par apocryphes les fresques dont il n’a fourni que les cartons [...] Mais hors de là son œuvre est une grande blague et lui-même est pas mal poseur.” (in Poli, 1980, pp. 69-70).

vérité rigoureuse une interprétation libre qui produise finalement, sinon la même impression que l'original, du moins une impression analogue.³⁶²

Il critico si spinge ancora più avanti affermando che non vi è più la necessità di una traduzione scrupolosa e letterale per ottenere l'effetto che anima l'originale pittorico. Nelle sue parole sembra cogliersi indirettamente l'apertura verso altre tecniche incisive più rapide e meno faticose nella traduzione dell'opera pittorica, come la cosiddetta "acquaforte a tratto libero"³⁶³ (da lui sempre dichiaratamente preferita al bulino³⁶⁴) o la litografia, più confacenti alle esigenze del momento, sia in termini di maggiore rispondenza alle nuove modalità pittoriche degli artisti contemporanei, sia in termini di tempo nell'esecuzione. Esse infatti, a partire dal 1859 avevano trovato ampio spazio di applicazione proprio nel periodico da lui diretto, la *Gazette des Beaux-Arts*, con tavole di piccolo formato fuori testo che accompagnavano gli articoli trattati, conducendo dunque il lettore verso la nuova era dell'acquaforte originale dell'artista "*peintre-graveur*".³⁶⁵

3.1.2. George Sand nei *Ritratti* di Calamatta

L'occasione che l'editore François Buloz, direttore della prestigiosa "Revue des Deux Mondes" fornì a Calamatta per eseguire il primo ritratto di George Sand risultò propizia per l'incisore non solo per entrare in contatto con la grande scrittrice, ma anche per allargare i confini ristretti e assoggettanti del ruolo dell'incisore rispetto a quello di vero e proprio artista. Questo percorso appena illustrato si rende evidente ponendosi anche dalla prospettiva

³⁶² Ch. Blanc, *La Vierge à la chaise de Raphael, gravée par Calamatta*, in "Gazette des Beaux-Arts", avril, 1863, pp. 378-380.

³⁶³ Cfr. R. Dinoia, *Tra invenzione e traduzione: ancora qualche riflessione Antonio Piccinni acquafortista (1846-1920)*, in "Prospettiva", n. 115-116, a. 2004 (2005), pp. 184-192.

³⁶⁴ Ne lascia esplicita testimonianza proprio nel ricordo dei giorni trascorsi come allievo nell'atelier di Calamatta sia nel ricordo biografico dedicato al suo maestro (Blanc, 1876, pp. 110-111) sia nell'articolo sulla stampa della Gioconda: "le jeune homme [lui], dans sa naïve ignorance des grandes traditions de l'art, n'avait encore mordu qu'aux eaux-fortes de Rembrandt, et souriait irrévérencieusement à la vue des chefs-d'œuvres de la gravure classique, dont la chambre était ornée" (Blanc, 1859, p. 165).

³⁶⁵ Sullo studio sulle tavole della *Gazette des Beaux-Arts* è stato di recente pubblicato un contributo interessante: D. Blübaum, *Auf dem Weg zum Pixel: graphische und photographische Reproduktionen in der "Gazette des Beaux-Arts" von 1859 bis 1900*, in: *Graphik als Spiegel der Malerei: Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500 – 1830*, pubblicazione del Musée National d'Histoire et d'Art Luxembourg, a cura di S. Brakensiek e M. Polfer, Cinisello Balsamo 2009, p. 23-31.

di Calamatta seguendo le vicende dell'esecuzione dei ritratti dedicati alla scrittrice e al suo *entourage* ch'egli realizzò tra il 1836 e il 1840³⁶⁶.

3.1.2.1. 1836: *Portrait de George Sand. D'après Delacroix?*

Alla richiesta avanzata nei primi mesi del 1836 dall'editore Buloz per una incisione tratta da un dipinto di Eugène Delacroix *Portrait de George Sand en habit masculin* (Fig. 60) realizzato nell'autunno del 1834³⁶⁷ che ritraeva George Sand a mezzo busto, in abiti maschili,³⁶⁸ con i capelli sciolti e tagliati corti sulla spalla, l'incisore rispose inviandogli un'immagine ampiamente modificata.³⁶⁹ (Fig. 62). È ipotizzabile che la decisione di apportare modifiche nel trasferimento dell'immagine dal dipinto alla lastra fu presa da Calamatta poiché non vedeva più corrispondenza tra le sembianze della modella che aveva appena conosciuto e quelle del dipinto realizzato più di un anno prima: lo sguardo tormentato con gli occhi rivolti verso l'alto, i capelli scomposti, il sottile profilo del naso e del mento, erano scomparsi per far posto ad una immagine di donna più matura, con i capelli corti ma pettinati, un volto più ingrassato e placido, l'occhio rotondo dallo sguardo neutro. Insomma, un viso di donna che non sembrava più essere tormentata da alcun problema intimo. La Sand incarnava qui il personaggio forte del quale ella avrebbe voluto sempre mostrare la sua immagine – secondo il suo pensiero autoironico di non vedersi affatto bella – senza quella traccia di civetteria femminile che vi era nel dipinto.³⁷⁰

L'intenzione di Calamatta non fu sicuramente quella di recare offesa al pittore con il quale la scrittrice aveva stretto una solida amicizia proprio durante le sedute di posa per il suo ritratto. Indubbiamente Calamatta, divenuto ormai anche ritrattista di fama con disegni eseguiti dal vero sempre attenti al particolare fisionomico e all'aspetto psicologico dei personaggi, non

³⁶⁶ Anno del matrimonio di Calamatta con Joséphine avvenuto il 1° dicembre (cfr. *infra*, nota 54) che comunque non fu da ostacolo alla loro frequentazione, fatto confermato anche nella *Correspondance* di George Sand.

³⁶⁷ L'editore l'aveva commissionato espressamente a Delacroix per farne trarre un'incisione, poiché egli aveva voluto accompagnare i romanzi dei grandi scrittori contemporanei pubblicati in feuilleton nella rivista i loro ritratti incisi. Il dipinto, appartenuto fino al 1971 alla collezione privata Bourget-Pailleron (G. Sand, 1971, II vol., p. 1361) è attualmente di ubicazione sconosciuta, ma di recente è ricomparso on-line in una foto in bianco e nero visibile nel sito www.art.com.

³⁶⁸ La scrittrice scelse lo pseudonimo maschile quando decise di acquisire una completa indipendenza economica intraprendendo il lavoro di romanziera a Parigi dopo aver lasciato Nohant nel 1831 in seguito alla separazione dal marito. Nel 1832 ottenne il suo primo successo col romanzo *Indiana* pubblicato per la prima volta con lo pseudonimo di George Sand.

³⁶⁹ Bulino e acquaforte, mm 120x96; iscrizioni sotto il margine dell'inciso: in b. a sin. "Paris"; al c.: "Disegnato e inciso da me / L. Calamatta"; a ds: "1836". Alla BnF esiste una tiratura di stato intermedio (inv. Ef.-46 (CALAMATTA).

³⁷⁰ Cfr. Moins, 2004, p. 221.

potè sopportare di attenersi servilmente ad un'immagine datata che in più non risultava neanche adatta ad essere incisa perché priva di disegno (così considerava i dipinti di Delacroix, da allievo di Ingres). Pertanto, chiese alla scrittrice di posare nuovamente per lui per trarne un nuovo disegno preparatorio alla lastra³⁷¹ (Fig. 61) più corrispondente alla realtà del momento. Dal canto suo, la scrittrice acconsentì volentieri alla richiesta di Calamatta poiché, secondo lo studioso Claude Moins, era ben consapevole che l'aspetto vulnerabile dell'effigie di Delacroix – ch'ella ricusava senza, tuttavia, ammetterlo – sarebbe svanito fino a scomparire e che sarebbe venuto fuori un nuovo ritratto certamente più corrispondente al mutato stato d'animo e alla nuova situazione che stava vivendo.³⁷²

Ma, al momento della consegna dell'incisione per la pubblicazione sulla “Revue des Deux Mondes”, Calamatta diede all'editore la lastra segnata con l'iscrizione “Disegnato e inciso da me. Calamatta Paris 1836” (Fig. 64a) Per la prima volta l'incisore aveva deciso di omettere il nome del pittore, consapevole del fatto di aver modificato radicalmente il ritratto traendolo da un suo disegno senza aver messo al corrente il pittore del nuovo intento, provocando il risentimento dell'editore che dovette affrontare Delacroix:

Je vous dirai que Delacroix est bien mécontent de Calamatta pour cette gravure; il se plaint de n'avoir pas vu du tout Calamatta, qui, dit-il a voulu refaire son portrait; je suis bien fâché de cela : Delacroix est un aimable homme [...]. Calamatta s'est servi du portrait de Delacroix, et il met sur sa gravure *Designato* [sic] *e inciso da Call* [sic]. C'est désobliger bien gratuitement Delacroix [...]³⁷³

La Sand prese con disinvoltura le rimostanze di Buloz, limitandosi a consigliare a Christine, sua moglie, di aver ritenuto che fosse giusto posare nuovamente per Calamatta seguendone il suo suggerimento:

³⁷¹ Matita nera e carboncino su carta beige, mm 150x120; iscrizioni: in b. a. ds: “George”. Il disegno è ricomparso nel mercato antiquario in una vendita all'asta di Sotheby's – Parigi (*Old Master and 19th Century Paintings and Drawings*, Sale PF5011, Session 1, 20 Oct 05, Lotto n. 118. URL: http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?sale_number=PF5011&live_lot_id=118) ed è stato venduto a 4.560 euro.

Non sappiamo se Lubin (1975, p. 87), citando un “dessin au crayon, 160x135 mm, a figuré à l'exposition de la Bibliothèque polonaise en 1937, n. 534, collection de Mme Rosita” si riferiva a questo.

³⁷² Il 1834 fu l'anno di grandi cambiamenti della Sand che, in seguito alla dolorosa separazione con l'amante Alfred Musset, decise di trasferirsi a Parigi nella *mansarde bleu*, peraltro molto vicina all'atelier di Delacroix, travestendosi da uomo per essere ‘alla pari’ di artisti uomini di cui si volle circondare, provocando grande scandalo nell'ambiente intellettuale e artistico: “Je veux m'entourer d'hommes purs et distingués – loin de moi les fats, je veux voir des artistes – Liszt, Delacroix, Berlioz, Meyerbeer, je ne sais qui encore. Je serai homme avec eux et on jaserà d'abord, on le niera, on en rira” (G. Sand, *Journal intime*, novembre 1834, citazione in Moins, 2004, p. 221).

³⁷³ Lettera di François Buloz a George Sand, 15 giugno 1836 (Sand, *Correspondance*, vol III, p. 440, nota 2).

Il [Buloz] fera quant au portrait ce qu'il voudra. Je ne sais pas pourquoi Calamatta n'a pas mis le nom de Delacroix au-dessous. Je ne sais pourquoi Delacroix trouverait mauvais que j'aie donné de séances à Calamatta. Je ne pouvais pas les lui refuser, et puis je déclare sur l'honneur que je les ai crues nécessaires pour tout portrait gravé. Calamatta me l'a dit et je ne me suis pas imaginé d'en douter. Buloz me mande que cela me brouille avec Lacroix (sic), Lacroix se brouillerait pour bien peu de chose s'il en était ainsi. En définitive, je n'y peux rien.³⁷⁴

La questione, comunque, si risolse favorevolmente per Calamatta, poiché Buloz pochi giorni dopo rassicurò la scrittrice scrivendole :

Delacroix n'a pas voulu signer mais il n'est pas fâché.³⁷⁵

Del resto, il ritratto ebbe una vasta diffusione, poiché al di fuori della tiratura corrente inserito nella *Revue des Deux Mondes*, esso accompagnò le edizioni originali del 1837 dei romanzi *Leone Leoni* e *Mauprat*, oltre ad essere stampato in esemplari con grandi margini e su carta Cina come foglio pregiato da collezione (Fig. 64a),³⁷⁶ e successivamente replicato anche per pubblicazioni straniere da imitazioni che non sempre furono all'altezza del risultato³⁷⁷ (Figg. 65, 66, 67). E anche la critica si espresse molto favorevolmente schierandosi dalla parte di Calamatta:

Certes il a fallu bien de l'audace à un peintre pour entreprendre de reproduire sur la toile cette tête de sphinx. [...] M. E. Delacroix, qui, pour le dire en passant, n'a jamais fait un bon portrait, a tenté cette entreprise ; il a fait à ce sujet une de ces œuvres sans nom qui échappent à toute analyse : est-ce un homme ? est-ce une femme ? on l'ignore. Plus tard, M. Calamatta, [sic] qui est un dessinateur sérieux, s'est rapproché davantage de son modèle [...].³⁷⁸

George est ici vraiment Elle dans le merveilleux portrait de Calamatta, qui la représente en costume d'homme, avec des habits lâches et trop larges et une cravate négligemment nouée, superbe alors de jeunesse et d'héroïsme. Cette petite tête que les cheveux ondes

³⁷⁴ Lettera di George Sand a Christine Buloz, 23 giugno 1836 (*Ibidem*, pp. 440-441).

³⁷⁵ Lettera di François Buloz a George Sand, 28 giugno 1836 (*Ibidem*, p. 440, nota 2). Dalla corrispondenza successiva tra la Sand e Calamatta, infatti, si evince che si ristabilì presto un rapporto di amicizia e stima tra i due artisti che continuarono ad incontrarsi a Nohant, nonostante la distanza delle loro posizioni in fatto d'arte.

³⁷⁶ Gli esemplari conservati nelle Coll. Cialdi e BnF (Ef-46: Fol. CALAMATTA), sono da riferire a queste tirature.

³⁷⁷ Una riproduzione mediocre dell'incisione di Calamatta fu pubblicata come tavola fuori testo in apertura al periodico milanese "Rivista Europea. Nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero", a. II, parte I, 1839, accompagnando l'articolo *Giorgio Sand* non firmato (pp. 80-83). Altre copie vennero stampate in litografia, da Julien Bernard-Romain (1802-1871), e da ignoto, per la rivista "Poliorama Pittoresco" del 1839.

³⁷⁸ J. Janin, *Salon des Beaux-Arts*, in *L'Artiste*, 1839, p. 260

entourent par larges masses caressantes, le visage ovale, la front plus bombé et paraissant plus élevé au milieu que vers les tempes, l'œil brun un peu rapproché de la narine du nez, noyé, lumineux, [...] le regard qu'anime un mélange de bonhomie et de malice.³⁷⁹

3.1.2.2. 1837-1840 : *Portrait de George Sand, à la ferronnière*

All'indomani della pubblicazione degli articoli sulla lastra del *Voto di Luigi XIII*, ad aprile del 1837 Calamatta reclamò George Sand per posare nuovamente:

Carissimo, si vous voulez que je pose pour vous aujourd'hui, venez me prendre à midi.

Je suis maitresse de ma journée.³⁸⁰

È probabile che l'incisore, all'apice del successo grazie al generoso aiuto della scrittrice, volesse in qualche modo ricambiare il favore, offrendole in dono un nuovo disegno dal vero³⁸¹ (Fig. 68) che tuttavia, questa volta, non sarebbe stato condizionato a nessun modello iconografico prestabilito. La scelta della posa da 'ritratto ufficiale' chiamato in omaggio a Leonardo "à la ferronnière"³⁸², è ben studiata: figura in piedi, volto frontale, col busto leggermente a tre quarti con un soprabito dalle maniche larghe e due fiocchi sulle orecchie tenuti da un cerchietto con diadema che le passa sulla fronte secondo la moda del 1837. Non più "uomo tra gli uomini" ma donna affermata che impone la propria femminilità, consapevole della sua influenza sulla società parigina, sicura del suo successo, con lo sguardo pacato ma fisso in avanti.

Con il primo ritratto la Sand aveva compreso l'efficacia dell'uso pubblicitario della sua effigie³⁸³ e questa volta fu lei a decidere come farsi ritrarre nel modo più adeguato dal suo nuovo e fedele amico che riuscì a soddisfarla pienamente, tanto da pretendere il disegno subito per lei:

³⁷⁹ T. de Banville, *Les Camées Parisiens*, 1^{re} série, Paris 1866, pp. 69-70.

³⁸⁰ Lettera di George Sand a Calamatta, Parigi aprile, s.d. (Sand, *Correspondance*, V, p. 9, n. 2025). Lubin data questo biglietto al 1840; invece è da riferirsi al 1837.

³⁸¹ Disegno a matita nera con rialzi di gouache bianca, 310x230 mm Iscrizioni: in alto a sin.: "GEORGE", A DS: "SAND" in b. a ds.: "Disegnato a Parigi /1837/ L. Calamatta" (Parigi, Musée de la vie Romantique).

³⁸² Il riferimento è al dipinto de *La belle ferronnière* (1490-96 ca.) conservato al Louvre, al quale Calamatta si è certamente ispirato.

³⁸³ Sull'uso commerciale che Sand fa del suo ritratto cfr. A. E. Mc Call Saint-Saëns, *De l'être en lettres: l'autobiographie épistolaire de George Sand*, Amsterdam 1996, p. 135, e Id., *Image furtive, idée fixe: George Sand autoportraitiste et para-portraitiste dans la Correspondance*, in "George Sand Studies", vol. 11.1-2 (1992), pp. 55-66.

Dites-moi donc, *Calamajo*³⁸⁴ *benedetto*, si vous ne faites plus rien de mon portrait, ne pourriez-vous me l'envoyer? Vous me feriez joliment plaisir; car j'en parle à tous, et tous désirent le voir. [...] Vous m'avez vue avec les yeux du cour.³⁸⁵

Nell'arco di tre anni, il ritratto fu trasportato dallo stesso Calamatta sulla lastra³⁸⁶ per ricavarne due versioni differenti. La prima, corrispondente al disegno, con i larghi nastri sui capelli³⁸⁷ (Fig. 69); la seconda, senza l'acconciatura, dove però compare lo strumento di lavoro della scrittrice, vale a dire una penna d'oca ben in evidenza incisa sul basamento a sottolinearne il ruolo sociale³⁸⁸ (Fig. 70a). L'immagine moltiplicata si diffuse rapidamente grazie alla sua esposizione al Salon del 1842,³⁸⁹ ma anche alla scelta del più importante editore del momento a livello internazionale, Adolphe Goupil.

Ciò che rende interessante questo secondo ritratto della Sand è l'assoluta libertà di modificare e quindi reinterpretare l'immagine derivata dalla propria invenzione che si manifesta in due modi. A livello iconografico, con l'esplicita scelta di fornire due versioni differenti atte a distinguersi per gli ambiti a cui dovevano essere destinate, cioè la prima versione per la sfera privata,³⁹⁰ la seconda, dove compare la penna d'oca e l'iscrizione in latino "L. Calamatta ad vivum delineavit et sculpsit", per il largo pubblico. L'altra modalità emerge a livello tecnico dall'osservazione della serie dei fogli conservati alla Bibliothèque Royale di Bruxelles.³⁹¹ Fra i tredici stati intermedi che documentano passo dopo passo le tappe del lavoro, vi è un foglio di tiratura del secondo stato³⁹² che si rivela particolarmente interessante per il procedimento di esecuzione dell'incisione: esso riporta sul lato destro tre

³⁸⁴ È uno dei diminutivi con il quale la Sand si rivolge a Calamatta nelle sue lettere, dopo essere entrata in amicizia più intima. Un altro soprannome è "Carabiacai".

³⁸⁵ Lettera di George Sand a Calamatta del 12 luglio 1837 (Sand, *Correspondance*, vol IV, p. 149).

³⁸⁶ Essa si trova nella Calcoteca dell'ING (inv. CL 218) in seguito all'acquisizione dalla figlia Lina Sand Calamatta (v. Apparati, *Trascrizioni*, nn. 35-37).

³⁸⁷ Acquaforse e bulino, mm 477x342. Esemplari presenti all'ING, KBR, BnF, Coll. Cialdi.

³⁸⁸ Acquaforse e bulino, mm 470x340. In questa seconda versione compaiono anche il titolo dell'opera in alto a sin. "GEORGE" e a ds "SAND" e l'iscrizione in latino nel basamento: "L. Calamatta / ad vivum delineavit / et sculpsit Paris 1840". Esemplari presenti all'ING (tiratura della Calcografia di Roma), KBR, Coll. Cialdi, RB (tiratura della Calcografia di Roma).

³⁸⁹ Era stata esposta assieme al *Ritratto di M. Molé* da Ingres. L. Peisse, *Le Salon de 1842. dernier article*, in "Reue des Deux Mondes", t. 30 (1842) 4 série, p. 247; H. F. [Hippolyte Fortoul], in "le National", 17 déc. 1842, s.p. In relazione a quest'ultimo si veda la lettera di ringraziamento a lui spedita il 24 dicembre 1840 dalla Sand: "Je vous remercie mille fois de votre lettre, et de toutes les gracieusetés de votre article" (*Correspondance*, V, p.186).

³⁹⁰ Alcune tirature di questa versione conservate a Bruxelles e a Civitavecchia presentano la dedica "Ai nostri amici / George Sand / L. Calama.", che scompare nella seconda versione dove, invece, sono presenti le iscrizioni dell'editore Goupil e dello stampatore Chardon.

³⁹¹ In totale sono quindici fogli (BKR, invv. CALAMATTA.S.II 18276-18286; 18940-18942; 19770-19771).

³⁹² KRB inv. S.II.18940. Il lavoro di disegno e incisione della mano procede anche nello stato successivo col completamento della manica a matita e col ritocco a biacca nella *rouge* (4° stato: S.II.18282).

studi di mano a matita accanto allo spazio lasciato libero dall'incisione per poter accogliere il disegno della posizione di mano scelta da lui fra le tre eseguite dal vero (fig. 69a). In questo caso, Calamatta rielabora *in fieri* direttamente sulla lastra una parte dell'immagine per la quale sicuramente non aveva preparato il disegno tecnico da trasporre sulla lastra secondo la procedura canonica, come evidenzia anche la quadrettatura del foglio in corrispondenza dei tre studi.

Infine, è da segnalare un ultimo disegno attribuito al Nostro, conservato nei fondi d'archivio "Joseph Thibault". In questo terzo *Ritratto di George Sand*³⁹³ (Fig. 71), il tratto analitico della grafite e la precisione dei dettagli sono tipici dei disegni preparatori funzionali al riporto sulla lastra. Se la futura analisi ravvicinata confermasse l'attribuzione a Calamatta se ne potrebbe dedurre che probabilmente il disegno doveva servire per trarre un'incisione derivata dal dipinto di Auguste Charpentier,³⁹⁴ *Portrait de George Sand* del 1838 (Parigi, Musée de la vie romantique) (fig. 72). Il successo dell'opera al Salon del 1839 diede grande notorietà al pittore e da essa furono tratte una serie di riproduzioni, come ad esempio quella più nota dell'incisore francese Narcisse Desmadryl 1839³⁹⁵ (fig. 73) che, assieme al presente disegno, esprimono oggi anche un valore documentario. Infatti, alla morte della Sand, il dipinto venne ridotto di formato dalla figlia Solange "per ragioni di comodità" all'attuale ovale che lascia il ritratto a mezzo busto (fig. 74).³⁹⁶

3.1.2.3. Altri ritratti disegnati a Nohant

La Sand volle che anche i suoi figli e gli amici più intimi tra i frequentatori di Nohant si facessero ritrarre da Calamatta, poiché ella vide in questo mezzo facile e rapido la possibilità per l'incisore di raggiungere più velocemente il successo, ma soprattutto un mezzo che gli avrebbe permesso di far fiorire il suo talento ancora non pienamente svelato:

Le portrait de Listz est un chef-d'oeuvre. La ressemblance est parfaite, le dessin magnifique, la pose et l'expression admirables. Je crois que vous vous êtes encore

³⁹³ Disegno a grafite, 1838 ca. (Archives départementales de l'Indre, Fonds Joseph Thibault). L'immagine e le indicazioni sono state tratte dal sito http://clpav.fr/SAND/TEXTE/portrait_george_sand_1.pdf.

³⁹⁴ Auguste Charpentier, (1813-1880), pittore di storia e ritrattista, espose al Salon parigino dal 1833 al 1870. Fu noto per i suoi ritratti di celebri scrittori e attori come Dumas, Rachel e Scott.

³⁹⁵ Maniera nera, mm 250 x 190.

³⁹⁶ Informazioni ricevute da Claude Moins.

surpassé, je voudrais que vous fissiez beaucoup de portraits, vous gagneriez plus d'argent, et vous seriez vite populaire; ce qui est toujours un bien.³⁹⁷

Nel giro di pochi mesi, Calamatta infatti eseguì oltre al ritratto di Frantz Liszt³⁹⁸ (Fig.) anche quello della contessa Marie d'Angoult, amante del musicista,³⁹⁹ e di Maurice Sand Dudevant⁴⁰⁰ (Fig.):

Vous m'avez mieux traitée que madame d'Agoult; vous m'avez vue avec les yeux du cœur, et elle, avec ceux de la raison. Vous l'avez un peu vieillie et rendue plus sévère qu'elle n'est, même dans ses moments sérieux. Du reste, c'est un admirable portrait, les cheveux semblaient devoir être inimitables, vous les avez rendus aussi beaux qu'ils le sont en nature. Cette tête grave et noble est digne de Van Dyck. Mais, pour la ressemblance, le portrait de Franz est plus complet. Celui de Maurice fait toujours l'admiration universelle et mes délices.⁴⁰¹

Il riconoscimento ottenuto dai ritratti realizzati non per lucro, ma come omaggio ai nuovi amici⁴⁰² che lo avevano sostenuto ed incoraggiato ad intraprendere anche la carriera di disegnatore ritrattista dal vero, spinse Calamatta ad esporli al Salon di quell'anno nella sezione "Peinture" assieme ad altri ritratti, fino a raggiungere il numero ragguardevole di sei, mentre nella sezione "Gravure" si presentava col *Voto di Luigi XIII*.

³⁹⁷ Lettera di George Sand a Calamatta del 17 febbraio 1837 (*Correspondance*, vol III, p. 697).

³⁹⁸ Matita nera e rialzi di guache bianca, 325x230 mm Apparso in una vendita all'asta di Tajan (*Dessins Anciens*, Tajan, Hôtel Drouot, Paris, 23 Novembre 2001, Lot 62. URL:

<http://www.tajan.com/pdf/2001/dessinsanciens23112001.pdf>). Ad esso è stato dedicato un saggio in una raccolta di scritti dedicati al celebre pianista di F. Gétreau, *Un portrait oublié de Liszt par Calamatta*, in *Franz Liszt. Un saltimbanque en province*, Lyons 2007, pp. 349-354.

Jonathan Kregor, fornisce un interessante lettura critica affiancando il lavoro di Liszt come eccellente "trascrittore" delle suonate di Beethoven a quello degli autori delle migliori incisioni artistiche (Calamatta, Mercuri, Henriquel-Dupont) e traduzioni letterarie (Chateaubriand) del primo Ottocento. Essi riuscirono ad ottenere un lavoro straordinario di riproduzione attraverso un medium molto differente dall'originale che non permette di dare una lettura delle sfumature cromatiche, riuscendo, tuttavia, a restituire l'effetto e il sentimento che anima l'opera di partenza. Per cui l'incisione come la trascrizione musicale divengono esse stesse opere d'arte originali (J. Kregor, *Liszt as Transcriber*, University of Cambridge, New York 2010, spec. pp. 37-40).

³⁹⁹ Marcel Beaufils e Robert Aguetant, pubblicano l'immagine indicando che il disegno è conservato nella Antica Collezione di Aurore Sand (M. Beaufils et R. Aguetant, *Chopin*, Paris 1965, p. 225 [ill.] e 286).

⁴⁰⁰ Matita nera con rialzi di gouache bianca, 345x235 mm; iscrizioni: in b. a sin.: "Paris 1837", in b. a ds: "L. Calamatta à M^{me} G. Sand" (Parigi, Musée de la vie Romantique). In una lettera di metà maggio dello stesso anno la Sand chiede a Calamatta di eseguire il ritratto della figlia più piccola Solange, ma di questo non si ha traccia: "Solange vous embrasse, et sera joliment fière d'être *portraité* par vous" (*Correspondance*, IV, pp. 61e 63).

⁴⁰¹ Lettera di George Sand a Calamatta del 12 luglio 1837 (*Ibidem*, p. 151)

⁴⁰² Da una lettera della Sand a Marie d'Angoult della metà di maggio 1837 emerge un equivoco sorto tra Calamatta e Marie per il fatto che l'incisore aveva ricevuto un compenso da lei per l'esecuzione dei due ritratti. Calamatta si sentì offeso da questo gesto e chiese alla Sand di chiedere a Marie la motivazione del gesto e per il quale lui voleva restituire il denaro. Ma la Sand lo invitò a non farlo, poiché ciò avrebbe creato ancora più imbarazzo alla coppia la cui intenzione era stata, diversamente, quella di gratificare il suo lavoro d'artista (cfr. *Correspondance*, IV, pp. 60-63).

Da un primo articolo pubblicato su “L’Artiste” sembra che inizialmente i disegni furono rifiutati dal giurì:

Sous prétexte que le Louvre n’est pas assez vaste, quels tableaux sont refusés et quels tableaux sont exposés ? Nous ne parlons pas des tableaux exposés ; bons ou mauvais ils sont plus ou moins dans leurs droits ; mais les tableaux refusés ! [...] Calamatta, le hardi dessinateur, un des premiers graveurs de ce temps-ci, le généreux traducteur de M. Ingres, à qui il a rendu plus que M. Ingres ne lui avait donné, voit rejeter sans y croire lui-même, plusieurs petits dessins d’une exquise finesse où se révélait toute la grâce si ferme et si facile d’un talent original.⁴⁰³

Ma in un secondo momento i disegni furono ammessi, come è confermato dal catalogo ufficiale del Salon,⁴⁰⁴ forse anche in seguito alle polemiche innescate dalla critica e all’enorme risonanza che ricevette il *Voto*. Le recensioni dei giornali ne parlarono in termini molto positivi:

M. Calamatta a exposé en outre une série de portraits au pastel, parmi lesquels on remarque celui de George Sand et celui de M. Liszt. Ces deux morceaux se distinguent par la grave et l’élévation du style, et sont empreints d’un sentiment vraiment poétique.⁴⁰⁵

Les portraits a la mine de plomb de M. Calamatta ne doivent pas être oubliés ; ils sont surtout remarquables par la pureté des contours et par la justesse de l’expression.⁴⁰⁶

L’accaduto si potrebbe interpretare col fatto che il lento apparato ufficiale del Salon non era ancora pronto a comprendere che un grande incisore di traduzione potesse avere anche il talento di disegnatore e quindi essere riconosciuto come artista a tutto campo.

Del resto, se si confrontano questi ritratti con quelli eseguiti in precedenza negli anni 1825-33⁴⁰⁷ (Figg. 40, 40a, 41) si percepisce subito un mutamento radicale di approccio al genere, evidente prima di tutto nella modalità d’esecuzione e nella scelta delle tecniche e dei materiali impiegati.

La grafite, di segno asciutto e nitido, ideale anche per indicare il più piccolo particolare utile per i disegni preparatori alle incisioni derivate dai ritratti di Ingres, lascia il posto alla matita nera, dal tratto ampio, morbido e pastoso, che gli permette di sfumare il segno e di creare

⁴⁰³ *Salon de 1837*, in “L’Artiste”, vol. 13, 1837, p. 50.

⁴⁰⁴ Cfr. *Apparati, Partecipazioni al Salon e all’Esposizione Universale di Parigi*.

⁴⁰⁵ A. Barbier, *Salon de 1837*, in “Revue des deux mondes”, 1837, vol. 10, p. 173.

⁴⁰⁶ *Salon de 1837. Portraits*, in “L’Artiste”, vol. 13, 1837, p. 166.

⁴⁰⁷ Cfr. *infra*, cap. II, par. 2.2.4.).

toni intermedi tra il nero profondo e vellutato delle pellicce e il chiaro del volto, illuminato dal rialzo di un tocco bianco di *gouache*. Calamatta passa da una fase che definirei ‘lineare’ fortemente influenzata dalla presenza costante ed assidua di Ingres e delle commesse da lui proposte, ad una fase ‘pittorica’ certamente influenzata dal continuo contatto con Leonardo, ma anche con altri artisti come Andrea del Sarto o Sebastiano del Piombo⁴⁰⁸. Da questo momento, Calamatta si affranca da Ingres che, da parte sua, lo vede solo come disegnatore fedele delle sue opere, per intraprendere un percorso autonomo ben evidente nella nuova sigla stilistica che caratterizzerà i disegni successivi fino al termine dell’attività artistica, come dimostrano ancora quelli realizzati poco prima di morire, vale a dire gli inediti *Ritratto di Elvira Farnese* del 1868⁴⁰⁹ (Fig.) e *Ritratto di giovane a mezzo busto* del 1868⁴¹⁰ (Fig.). Il distacco dal maestro (beninteso, solo come professione autonoma di ritrattista) fu determinato anche dalle reali circostanze di quel periodo: il trasferimento di Ingres a Roma dal gennaio del 1835 per la nomina di direttore di Villa Medici e la conoscenza della Sand nei primi mesi del 1836. Quest’ultimo avvenimento proiettò Calamatta in un mondo completamente diverso, quasi in antitesi rispetto a quello di Ingres, dove le gerarchie e la rigida divisione fra i diversi settori dell’arte furono di colpo spazzate via per far posto al concetto romantico per eccellenza dell’“Unità delle Arti” in un’armonia collettiva. Era il sogno che la Sand stava realizzando proprio in quegli anni, facendosi circondare da una colonia di artisti che soggiornavano più o meno lungamente nella sua villa di Nohant, dove le differenti espressioni artistiche venivano condivise in una ‘contaminazione’ reciproca che rinsaldava l’alta considerazione della specificità dell’arte di ciascuno:

Il parait que vous [Liszt] avez été archisublime dans vos concerts; Calamajo m’écrit à propos de vous : *Suona come Ingres disegna!*⁴¹¹

Il clima idilliaco e sereno che si respirava a Nohant soprattutto negli anni prima del 1848, è testimoniato anche dal curioso *Ventaglio delle caricature* del 1838⁴¹² (Fig. 79) eseguito dalla stessa Sand e dall’amico Charpentier: in un giardino da ‘Età dell’Oro’ o da *Primavera* di

⁴⁰⁸ Due fotografie conservate nella Coll. Cialdi ch’egli fece trarre da suoi disegni (inv. 8706, 8688) rappresentano rispettivamente *La Madonna di Porta Pinti*, tratto da una copia dell’affresco di Andrea del Sarto eseguito nel tabernacolo della Porta a Pinti nel 1521 e il *Ritratto del Cardinale Antonio Ciocchi del Monte* (1515), di Sebastiano del Piombo (Dublino, National Gallery of Ireland).

⁴⁰⁹ Matita nera con rialzi di gouache bianca, 328x228 (I.N.G. inv. FN 239).

⁴¹⁰ Matita nera, mm 272 x 205, iscrizioni in b. a ds: “L. Calamatta / Milano 1869” (coll. privata, Roma).

⁴¹¹ Lettera di George Sand a Liszt del 17 febbraio 1837 (Sand, *Correspondance*, vol III, p. 699).

⁴¹² Tempera su seta, Parigi, Musée de la Vie Romantique (cfr. S. Delaigue-Moins, *L’éventail de George Sand. Nohant, des heures et des entretiens*, s.l. 1992; *George Sand, une nature d’artiste*, Exposition du bicentenaire de sa naissance, commissariat D. Marchesseau, J. Godeau, Paris 2004, p. 169, cat. 21).

Botticelli la scrittrice è circondata dalla cerchia di amici che soggiornavano con lei a Nohant, ritratti in forma caricaturale, giocando sulla sproporzione tra la testa e i corpi i quali, in alcuni casi, assumono forme o elementi animali, come per la figura di Calamatta rappresentata con il corpo a forma di serpente e una grande testa arruffata.⁴¹³

Al di là dell'approccio ironico e goliardico della rappresentazione, il concetto di "Unità delle Arti", sognato e realizzato da George Sand nella sua casa di Nohant attraverso un progetto associativo di convivenza degli artisti e intellettuali con la creazione di un vero e proprio "falansterio artistico", non era un'idea astratta della scrittrice ma affondava le sue radici in un vero e proprio progetto politico. Infatti, la sua intenzione era quella di realizzare una "Repubblica delle arti e delle lettere con coloro che le erano più cari",⁴¹⁴ al fine di concretizzare il suo ideale di fraternità e uguaglianza secondo le teorie utopiche sansimoniane e foureriane, che furono sempre alla base della sua fede socialista e repubblicana e che furono ampiamente condivise col suo amico Calamatta.

⁴¹³ Tra gli altri personaggi (in tutto 16) sono presenti: Eugene Delacroix, Franz Liszt, Fryderyk Chopin, il politico Emmanuel Arago, Maurice Sand, l'attore di teatro Pierre-Martinien Tousez (nome d'arte Bocage), lo scrittore di novelle Jean Pierre Félicien Mallefille, Michel de Bourges, avvocato della Sand.

⁴¹⁴ Cfr. Savy, *George Sand et les arts visuels*, 2004, p. 2.

Il concetto del "*falansterio*" fu sviluppato dal filosofo Charles Fourier (1772-1837), che aveva inventato le "*falangi*", comunità nelle quali vi era attenzione reciproca e cooperazione senza distinzione di classi, basate su strutture di abitazioni comuni chiamate "*falansteri*". Esse erano la realizzazione pratica della sua teoria basata sulla riforma della società che doveva portare a "garantire la libera soddisfazione delle tendenze individuali, nel rispetto dei diritti altrui" per giungere all' "Armonia Universale". Fourier espose la sua teoria per la prima volta in un trattato pubblicato in forma anonima nel 1808 (cfr. C. Fourier, *Teoria dei quattro movimenti, Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*, scelta e introd. di I. Calvino; trad. di E. Basevi, Torino 1971). Forse George Sand ebbe modo di conoscere il filosofo per tramite dell'abate Felicité de Lamennais (vedi par. 3.2.2.), suo intimo amico.

3.2. Il ritratto politico. Scelte estetiche e implicazioni sociali

Vorrei incontrare quel conterraneo che mi sapesse dire qualcosa di un Calamatta repubblicano e rivoluzionario per la pelle; di un Calamatta che spese metà della sua vita a disegnare e incidere e l'altra metà a fare a schioppettate sulle barricate di Parigi o assieme a Garibaldi.⁴¹⁵

Fernando Barbaranelli, archeologo ed erudito di Civitavecchia, apriva così un articolo di un quotidiano locale dedicato a Calamatta patriota per descrivere le gesta eroiche e la grandezza d'animo del suo illustre concittadino, raccolte e narrate dalle testimonianze dirette. Seppur in forma cronachistica, esso ha il merito di svelare attraverso una serie di aneddoti l'altro aspetto della personalità di Calamatta, già conosciuto ma, per varie ragioni (anche censorie⁴¹⁶), meno approfondito. In effetti, se si eccettuano le due biografie di riferimento dell'Ogetti e del Corbucci in Italia e il ricordo di Blanc in Francia, gli scritti che si sono succeduti nell'arco di un secolo e mezzo hanno fornito pochissime informazioni documentate a riguardo, passando da sproloqui retorici sull'ardente patriottismo di una vita costellata di esempi da imitare e da ostentare,⁴¹⁷ a sporadici richiami in relazione ad altri fatti e personaggi del Risorgimento.⁴¹⁸

Partendo dall'indicazione bibliografica relativa a tre fondi d'archivio,⁴¹⁹ è venuta alla luce una quantità considerevole di dati rintracciati in gran parte nell'abbondante corrispondenza che lo stesso Calamatta intrattenne con vari protagonisti coinvolti a vario titolo nelle vicende risorgimentali. L'impressione che se ne ricava è quella di una personalità poliedrica di alta levatura morale, di grande determinazione e generosità, sempre pronta a mettersi in gioco con qualunque mezzo a sua disposizione per l'ideale politico repubblicano, con risvolti e implicazioni più complessi rispetto a ciò che la letteratura ha lasciato intendere.

⁴¹⁵ F. Barbaranelli, *L'incisore vegliando a seguito di Garibaldi espose al fuoco con giovanile ardimento la "testa arruffata"*, in "Il Paese - Roma", 24 giugno 1948, s.p.

⁴¹⁶ È soprattutto la bibliografia e la pubblicistica di area romana ottocentesca che ha mitigato l'aspetto anticlericale e mazziniano di Calamatta. Nel caso di Ciampi, 1879, la censura è molto più importante e si evidenzia soprattutto in una forte selezione delle lettere inviate da Calamatta a Mercuri e, nel caso di quelle pubblicate, in omissioni cospicue come ad esempio nella lettera di Calamatta a Mercuri di giugno 1832 nella quale è stralciata la parte dove Calamatta chiede ragguagli sulla situazione politica a Parigi in seguito alle sanguinose repressioni ordinate da Luigi Filippo d'Orléans (cfr. Ciampi, 1876, p. 123).

⁴¹⁷ Si fa riferimento in modo particolare ai necrologi del 1869, alle celebrazioni in onore dello spostamento della salma da Milano a Civitavecchia nel 1885, alle iniziative del 150° anniversario della nascita del 1951 (v. *Bibliografia*).

⁴¹⁸ Essi si concentrano in ambito di studi storici sul Risorgimento.

⁴¹⁹ L'unica fonte utile in questo senso è stata la bibliografia relativa alla voce del Dizionario Biografico degli Italiani redatta da Sergio Vasco (Vasco, 1973, p. 414).

Ben introdotto negli ambienti dell'*intelligentia* repubblicana e liberale della Francia, del Belgio, dell'Italia e dell'Inghilterra, Calamatta fu partecipe appassionato non solo alla causa italiana aderendo al pensiero mazziniano dalla fondazione della Giovine Italia nel 1831, ma anche sostenendo l'idea maturata in ambiente francese durante le rivoluzioni del 1848, e condivisa dallo stesso Mazzini, di ciò che può essere considerato l'embrione della nascita dell'Unione Europea, vale a dire la creazione di una "Repubblica Universale" costituita dall'alleanza di tutti i popoli degli stati europei liberati dal giogo delle monarchie.

Dalla lettura dei documenti e della corrispondenza emerge che la sua fu una partecipazione a tutto campo, senza distinzione tra la sfera artistica, sociale e degli affetti, manifestandosi a vari livelli e nei più disparati ambiti e situazioni. Egli fu impegnato nell'organizzazione di azioni politiche e di lotta nei comitati di Azione mazziniani costituiti all'estero; mise al servizio la sua arte e celebrità per la raccolta di sottoscrizioni a sostegno della 'causa' italiana, ma anche come vessillo della sua 'italianità' all'estero, arrivando a rifiutare la naturalizzazione francese;⁴²⁰ grazie alle sue importanti relazioni e amicizie con tutti gli uomini più eminenti del partito repubblicano in Francia, diventò informatore segreto della politica internazionale, soprattutto francese;⁴²¹ volle dare un'educazione laica alla sua unica figlia Lina nel collegio femminile detto delle Peschiere a Genova, fondato da Bianca De Simoni Rebizzo, sostenitrice della Giovine Italia e amica della Sand;⁴²² si affiliò alla massoneria italiana facente capo al Grand'Oriente d'Italia;⁴²³ non si tirò mai indietro quando si trattò di combattere sulle barricate parigine dei moti e delle rivoluzioni a partire da quelli scoppiati a Parigi nel 1830, fino all'arruolamento come garibaldino all'età di sessantacinque anni per la liberazione del Veneto e di Venezia nel 1867.⁴²⁴

⁴²⁰ Blanc, 1876, p. 113.

⁴²¹ Si veda, soprattutto i carteggi con Eugenio Agneni, Luigi Pianciani, Atto Vannucci, Giuseppe Checchetelli (v. Apparati, *Indice generale dell'epistolario*).

⁴²² Cfr. Apparati, *Elenco documenti Fond Sand*, n. 51. Lina entrò in collegio del Palazzo delle Peschiere nell'ottobre del 1854, dopo quattro anni dalla sua fondazione e resterà fino al 1857. Nel settembre del 1860 l'istituto verrà chiuso perché la Rebizzo venne accusata di utilizzarlo come luogo di propaganda politica liberal-nazionale tra le giovani donne, per essere riaperto dopo l'Unità d'Italia come istituto nazionale femminile (cfr. R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano 1895, p. 292 e ss.). È interessante notare come l'accusa mossa alla Rebizzo trova riscontro proprio in una delle quattro lettere inedite inviate da Calamatta a George Sand, scritte per concordare l'unione in matrimonio dei loro figli: "[...] ma potrà [Lina] abbituarsi in Francia? Lontana dal Padre e dalla Patria? [...] Io non so cosa rispondere, chi può sapere quanto sia profondo questo attaccamento alla Patria? In Collegio era la loro sola religione, ed io ho seguitato a inafiare questa pianta." (Milano, 25 marzo 1862, cfr. Apparati, *Trascrizioni*, n. 24).

⁴²³ Cfr. Apparati, *Trascrizioni*, n. 34: lettera del Gran Maestro della Massoneria in Italia Ludovico Frapolli, deputato del Parlamento Italiano di Firenze, a Lina Calamatta Sand, 31 mar. 1869.

⁴²⁴ Informazioni ritrovate in tutte le sue biografie.

Già da questi brevi cenni si può comprendere quanto sia vasto l'orizzonte storiografico che sottende un'analisi critica e circostanziata di contestualizzazione e riconoscimento dei personaggi e dei fatti citati nei documenti finora ritrovati. Ciò impone, allo stato attuale, una selezione tra i tanti spunti di ricerca e di riflessione che scaturiscono dallo studio relativo a Calamatta in una situazione geopolitica molto estesa e complessa, di per sé ricca di avvenimenti che si sono succeduti in un arco temporale piuttosto ristretto di circa sessant'anni.

Pertanto, nel contesto del presente lavoro si è ritenuto opportuno soffermare l'attenzione su due scelte operate da Calamatta nell'ambito del ritratto politico che, per la vasta diffusione favorita dal soggetto rappresentato, acquisirono valori simbolici e allegorici che oltrepassarono le intenzioni iniziali dell'incisore e della committenza.

3.2.1. La *Maschera di Napoleone*: un vessillo della resistenza repubblicana contro il potere monarchico.

[...] Antonmarchi ritornò da Sant'Elena con la maschera di Napoleone ricavata da lui stesso sul cadavere. Gli chiesi di vederla attraverso un amico. Avevo cominciato ad occuparmi un po' di politica⁴²⁵ e in quel momento anche se era un controsenso, Napoleone rappresentava l'opposizione al dispotismo. Alla vista di questa reliquia venerata da tutto il mondo e così bella di tranquilla maestà, m'impressionai oltremodo, io, che, ragazzo, quando vidi partire mio fratello maggiore⁴²⁶ per l'armata dell'Imperatore avevo giurato di uccidere quel barbaro che me lo levava, mi trovai quasi in ginocchio in contemplazione davanti a quel sorriso sardonico che deve dannare tutti gli inglesi in punto di morte. [...]

Domandai ed ottenni il permesso di disegnare ed incidere questa rarità. *Siccome noi incisori non studiamo la composizione*, domandai consiglio sul modo di presentare la maschera poiché, da sola, faceva un cattivo effetto. Allora uno voleva farmi mettere il manto imperiale, un altro la mitria poiché ne era stato il padrone, chi la corona d'Italia, chi l'aureola di un santo, infine una bottega di cianfrusaglie non sarebbe stata sufficiente per contenere tutto ciò che volevano farmi mettere sull'incisione. Allora presi consiglio dal mio buon senso e mi domandai cosa aveva caratterizzato Napoleone: era l'onore e la guerra e piazzai questi due simboli, la corona d'alloro mi servì a nascondere la testa rasata. Misi una cornice dove figuravano i segni

⁴²⁵ *Notice biographique*, f. 19-20.

⁴²⁶ Michelangelo Calamatta (cfr. cap. I).

dell'eternità, l'aquila e la cometa apparsa poco tempo prima della sua morte, il toro e il leone, soli in cui era nato e morto. Quando la mia idea fu fissata, Ingres mi diede qualche consiglio per migliorare le linee della composizione.⁴²⁷

Sembra che l'idea di disegnare ed incidere la *Maschera di Napoleone* (1834),⁴²⁸ (Fig. 80) prima opera pubblica a soggetto politico, sia maturata a seguito dei moti del 1830-31, ai quali Calamatta partecipò in prima persona sulle barricate parigine, come lui stesso racconta estesamente nelle sue memorie,⁴²⁹ e come appare da un taccuino di studi inedito utilizzato tra il 1830 e il 1832 circa.⁴³⁰ In quest'ultimo, è significativo notare che gli appunti presi sulle date di nascita e di morte di Napoleone e i corrispondenti segni zodiacali si trovano a margine di una riflessione scaturita dagli sconvolgimenti politici ancora in atto e, poco più oltre, tra due studi di incisioni datate 1831 e 1832, si riconoscono gli schizzi a matita dei segni zodiacali del leone e del toro utilizzati per la cornice (Fig. 81).⁴³¹

La genesi dell'opera sarebbe dunque da collocare in quest'epoca e s'inquadrerebbe nel clima politico rovente e ricco di attese della Rivoluzione di Luglio che chiuse la Restaurazione con l'abdicazione di Carlo X, aprendo il periodo della Monarchia di Luglio con la salita al trono di Luigi Filippo d'Orléans "re dei francesi".

Perché in questo periodo Calamatta decide di lavorare proprio all'effigie di Napoleone?

Graver le masque de Napoléon était alors un acte d'opposition aux Bourbons restaurés, et l'estampe de Calamatta eut presque l'importance d'une œuvre politique.⁴³²

⁴²⁷ *Memorie*, in Corbucci, 1886, pp. 71-72.

⁴²⁸ Bulino, acquaforte e puntasecca, misure: mm 385x310 (impronta).

⁴²⁹ L'episodio di partecipazione alle cosiddette "*Trois Glorieuses*". Si tratta dell'insurrezione sviluppatasi nei tre giorni dal 27 al 29 luglio 1830, che costituì la cosiddetta Rivoluzione di Luglio, con la quale la Seconda Restaurazione fu seguita dalla Monarchia di Luglio. Dopo un lungo periodo di agitazione ministeriale e successivamente parlamentare, il re Carlo X tentò un'azione di forza costituzionale con le "Ordinanze di Saint-Cloud" del 25 luglio 1830 con le quali restringeva ulteriormente il diritto di voto, escludendo completamente la borghesia, annullava la libertà di stampa applicando pesanti censure, scioglieva il Parlamento ed indiceva nuove elezioni. In reazione a questo comportamento un movimento popolare si trasformò rapidamente in insurrezione repubblicana: il popolo parigino si ribellò, furono erette barricate nelle vie cittadine e gli insorti furono affrontati dalle truppe del maresciallo Marmont. Nel corso dei combattimenti morirono circa ottocento rivoltosi e circa duecento soldati. Carlo X fuggì con la famiglia da Parigi ed i deputati liberali, a maggioranza monarchica, decisero e ottennero di mantenere la monarchia, a condizione di un cambio di dinastia. La casa d'Orléans, ramo cadetto della linea diretta dei Borboni, successe così a quest'ultima nella persona di Luigi Filippo I.

⁴³⁰ Cfr. Apparati, *Elenco documenti Fond Sand*, n. 3.

⁴³¹ Il foglio con gli appunti è preceduto e seguito da alcuni degli schizzi per la litografia *L'Italia nel 1831*, pubblicata presso la stamperia Lemercier nel 1831. Mentre gli studi dei segni zodiacali e alcune prove di incrocio di tratti per lo sfondo nero della *Maschera*, si trovano su due fogli che seguono due studi per litografia *Ritratto del Borgomastro Van de Poll* datata 1832, eseguita durante il suo viaggio in Olanda ospite dei Taurel (vedi *infra*, cap. II, par. 2.4).

⁴³² Blanc, 1876, p. 103.

Come afferma anche Blanc, incidere e pubblicare la maschera del “*Grand Homme*” era a quei tempi un atto d’insubordinazione ai Borboni.⁴³³ Infatti, nel 1820 erano entrate in vigore alcune leggi che imposero il principio di autorizzazione preventiva prima della pubblicazione, dando un giro di vite nella censura delle immagini e riducendo quindi la relativa libertà di stampa che aveva caratterizzato fino a quell’epoca il regime borbonico. Gli autori e gli stampatori d’incisioni, allo stesso modo dei pubblicisti, potevano essere condannati per attentato al principio di successione al trono,⁴³⁴ e la sola presenza di un’insegna bonapartista o, peggio ancora, la figura esplicita dell’Imperatore, erano sufficienti per essere incriminati. Così la maggior parte delle litografie ed incisioni prodotte a partire dal 1820, fece largo uso della simulazione e di simboli in codice, scappatoie che, rinnovando l’immagine tradizionale dell’Imperatore mediante la sovrapposizione di tecniche adottate già per l’*imagerie* monarchica clandestina durante la Rivoluzione del 1789, restituirono nuova vita alla leggenda napoleonica. La permanenza nell’iconografia della stampa del tema funebre napoleonico si accompagnò ad una rilettura dell’avvenimento fino agli inizi degli anni Quaranta, sotto la nuova monarchia costituzionale, con due importanti gesti simbolici voluti dal sovrano Luigi Filippo d’Orléans e dal suo governo per riconciliare l’opinione pubblica: la collocazione di una nuova statua di Napoleone sulla Colonna Vendôme il 21 giugno del 1833,⁴³⁵ divenuta cenotafio dell’Imperatore, e il rientro delle sue spoglie il 15 dicembre del 1840 inumate all’Hôtel des Invalides.

Ma colui che divenne il protagonista assoluto della scena, catalizzando l’attenzione dei *media* e del pubblico sulla rievocazione della morte di Napoleone dal 1822 al 1834, fu Francesco Antonmarchi.⁴³⁶ Attraverso la stampa di Calamatta tratta dalla maschera mortuaria di

⁴³³ Blanc, 1876, p. 103.

⁴³⁴ Con esse fu imposto il principio di autorizzazione preventiva prima della pubblicazione, dando un giro di vite nella censura delle immagini alla relativa libertà di stampa del regime borbonico. Gli autori e gli stampatori d’incisioni, allo stesso modo dei pubblicisti, potevano essere condannati per attentato al principe di successione al trono.

⁴³⁵ Nel 1810 una statua di Napoleone in veste cesarea dello scultore Antoine-Denis Chaudet (1763-1810) fu posta sulla sommità della colonna dedicata alla gloria delle armate vittoriose della *Grand Armée*, ma nel 1814 la statua fu tolta dalle truppe alleate che occuparono Parigi e sostituita da una bandiera bianca ornata da gigli durante la Restaurazione.

⁴³⁶ François Carlo Antonmarchi (1780-1838). Iniziò i suoi studi a Livorno concludendoli all’Università di Pisa nel 1808 come dottore in filosofia e medicina. In seguito si trasferì a Firenze per lavorare all’Ospedale di Santa Maria Nuova e all’università conseguì la laurea in medicina, specializzato in dissezione di cadaveri. A questo titolo lavorò alle dipendenze dell’anatomo-patologo Prof. Paolo Mascagni dal 1813. Alla richiesta della madre di Napoleone, Maria Letizia Remolino, e di suo zio il cardinale Fesch, nel 1818 Antonmarchi si trasferì a Sant’Elena come medico di Napoleone, fino alla morte di quest’ultimo. Essendo peggiorata la malattia di Napoleone, egli non fu ritenuto all’altezza della situazione né dall’Imperatore, né dal suo entourage. Tuttavia,

Napoleone in suo possesso, egli diede luogo ad una vicenda che oltrepassò le intenzioni iniziali di ricavarne profitto personale per lui e per l'incisore. La ricostruzione dell'avvenimento basata sull'incrocio dei dati e sul sostegno di nuovi documenti ha fornito una versione che differisce in parte da quella finora tramandata dalle memorie di Calamatta e che meglio corrisponde alla realtà storica dei fatti e che permette di correggere alcune forzature d'interpretazione che, in alcuni casi, hanno dato luogo ad un'immagine di Calamatta repubblicano più 'romantica' di quanto effettivamente non lo sia stato.

3.2.1.1. Antonmarchi e Calamatta: motivi di una scelta dietro la *Maschera*

Antonmarchi fu l'ultimo medico dell'imperatore che assistette alla sua morte e che fu incaricato di eseguire l'autopsia del corpo. Stando alle testimonianze dell'epoca, egli dovette essere l'unica persona a cui fu concesso il permesso di poter trarre il calco in gesso della maschera mortuaria che riuscì a mantenere in suo possesso,⁴³⁷ portandola con sé a Parigi al suo rientro da Sant'Elena. Come unica reliquia del corpo di Napoleone, che in più ne attestava la sua morte, la maschera divenne subito oggetto di culto e venerazione misti a curiosità. La deferenza ch'essa incuteva è ben descritta dalle parole di David d'Angers riportate nel suo diario all'anno 1828, dopo essere stato da Antonmarchi per prenderne visione:

Il me serait impossible de rendre tout l'effet qu'a produit sur moi ce morceau de plâtre, fragment d'une statue qui est aussi grande que la durée de l'homme sur la terre... Ce morceau de plâtre, étant vu avec nos yeux, fait l'effet de ces colosses que l'on voit avec le petit côté d'une lunette, qui fait voir en miniature des objets réellement grands.⁴³⁸

In questi anni entrarono in circolazione altre versioni della maschera⁴³⁹ che diedero luogo ad un vero e proprio 'caso' su quale di esse fosse più somigliante alle effettive sembianze del volto di Napoleone, insinuando dubbi circa l'autenticità di quella prodotta da Antonmarchi;

Napoleone, riconosciute le sue capacità di dissettore, gli affidò il compito della sua autopsia (cfr. F. Paoli, *Le Dr. Antonmarchi, ou, Le secret du masque de Napoléon*, Paris 1996).

⁴³⁷ F. Antonmarchi, *Derniers momens de Napoléon, ou Complément du mémorial de S^{te} Hélène, par le Docteur F. Antonmarchi, tome deuxième*, Bruxelles 1825 (ed. cons.), p. 218.

⁴³⁸ Pierre-Jean David d'Angers, *Souvenirs de David D'Angers sur ses contemporains: extraits de ses carnets de notes, biographiques*, Paris 1928, p. 26.

⁴³⁹ appartenenti ad altri membri della piccola "comunità di Sant'Elena" una cerchia ristretta di fedeli amici e autorità inglesi che avevano il compito di sorvegliare Napoleone.

incertezze che ancora oggi sono oggetto di studi e continuano a produrre una consistente bibliografia.⁴⁴⁰

Desideroso di fornire la propria versione dei fatti rispetto alla moltitudine di memoriali che si succedevano in quegli anni, ma soprattutto rispetto al famoso *Memorial de Ste Hélène* di Las Cases che riscosse un immediato successo in tutta Europa tra il 1822-23⁴⁴¹ e quasi in concorrenza con quest'ultimo, nel 1825 Antonmarchi diede alle stampe a proprie spese *Les derniers momens de Napoléon*, diario medico sullo stato di salute di napoleone da lui redatto a Sant'Elena che comparve, come quello di Las Cases, simultaneamente a Parigi, Londra, Stoccarda, Bruxelles e a Prato.⁴⁴² Probabilmente, la pubblicazione su scala europea non fu sufficiente ad ottenere quella visibilità e autorevolezza che avrebbe permesso all'autore di sostenere l'autenticità della sua maschera mortuaria, mettendosi così a riparo dai detrattori. Inoltre, nonostante la censura, sulla scia dei memoriali, vi fu in quegli anni un notevole incremento di pubblicazioni di immagini napoleoniche⁴⁴³ che rappresentavano con fattezze fuorvianti il volto dell'Imperatore sul letto di morte,⁴⁴⁴ come ad esempio, una litografia anonima tratta dal dipinto *Napoleone sul suo letto di morte*⁴⁴⁵ (Fig. 83a) di Horace Vernet eseguito nel 1826 (Fig. 83).

⁴⁴⁰ Tra le ultime pubblicazioni cfr. F. Paoli, 1996; Albert Benhamou, *L'autre Sainte-Hélène. La captivité, la maladie, la mort et les médecins autour de Napoléon*, spec. cap.: *Burton - L'affaire du masque*, Hertfordshire (UK) 2010.

⁴⁴¹ E. de Las Cases, *Mémorial de Ste Hélène*, l'edizione originale fu pubblicata dall'autore nel 1822-23 in otto volumi in diverse città (Londra, Parigi, Bruxelles, ecc.). riguardo al nostro caso, è interessante notare che l'indirizzo di Las Cases a Parigi era rue du Bac, 53, la stessa strada dove abitò Calamatta in quegli anni e dove c'era la stamperia litografica di de Lasteyrie, nella quale il disegnatore di Antonmarchi, Pedretti, colui che mediò l'incontro tra il medico e Calamatta per la questione della maschera, stampò le litografie per la raccolta di tavole anatomiche pubblicata dal 1823 al 1826.

⁴⁴² F. Antonmarchi, *Mémoires du Docteur F Antonmarchi, ou Les derniers momens de Napoléon, tome premier, à Paris, ..., et dans l'étranger, a Londres, ... à Stuttgart... à Bruxelles ... à Prato (Toscane) ... 1825 e il già citato Derniers momens de Napoléon...* (cfr. *infra*, nota 437). Un piccolo dettaglio è indicativo del giro di affari che aveva movimentato la vicenda di Antonmarchi, incoraggiando la creazione di falsi: ogni copia per attestare l'autenticità, doveva riportare la firma autografa dell'autore.

⁴⁴³ Emmanuel Fureix, in un studio effettuato sulle immagini della rappresentazione della morte di Napoleone pubblicate dal 5 maggio 1821 fino all'inizio della Monarchia di Luglio, afferma che si evidenzia un picco di pubblicazioni immediatamente successivo alla Rivoluzione di Luglio, tra il 1830 e il 1831, momento di rinvigorismento della memoria napoleonica, memoria clandestina divenuta "esplosiva" poiché possibile miccia d'innescio per una nuova rivoluzione repubblicana che poteva destabilizzare il precario equilibrio tra le forze politiche in gioco per il nuovo assetto monarchico orléanista (cfr. E. Fureix, *La mort de Napoléon. Images et cristallisations de l'événement (1821-1831)*, in N. Archondoulis-Jaccard, C. Delporte, A. Duprat *L'événement: images, représentations, mémoire*, Paris 2003, pp. 159-178).

⁴⁴⁴ La maggior parte di rappresentazioni di Napoleone proveniva da Londra, territorio libero dalla censura sulle immagini napoleoniche. Tra di esse, ne ho rintracciate diverse e, in particolare, una incisione non datata, ma riferita al periodo 1821-23, *Portrait de Napoléon I. en buste, étendu sur son lit de mort* (BnF, inv. Res. Fol.-QB-201 (162) riprende il busto di napoleone vestito in divisa col cappello sulla testa steso sul letto di morte.

⁴⁴⁵ *Portrait de Napoléon I, en buste, sur son lit de mort*, 1826 ca (BnF, inv. Res. Fol.-QB-201 (162)).

È dunque probabile che furono queste le motivazioni a spingere Antonmarchi il 15 luglio 1833 ad aderire alla proposta di un commissione creatasi *ad hoc* per lanciare una sottoscrizione nazionale tesa alla realizzazione di copie in gesso e in bronzo della maschera in suo possesso.⁴⁴⁶ Ad essa, il medico volle accompagnare la diffusione di una stampa di pregio: oltre a restituire il più fedelmente possibile le sembianze della maschera, attestandola come l'unica originale del volto dell'imperatore, avrebbe dato maggiore risonanza alla sottoscrizione. In base a questi dati, è da considerarsi più plausibile il fatto che fu Antonmarchi a scegliere Calamatta come incisore per poter attuare questa operazione, e non il contrario, come afferma Calamatta nelle sue memorie. Le ragioni di questo 'rovesciamento' di ipotesi su colui che prese l'iniziativa sarebbero più d'una e aiutano a chiarire il perché di alcune scelte fatte dal Nostro, in merito al soggetto della maschera di Napoleone.

La prima spiega quale potrebbe essere stata l'occasione di contatto tra Antonmarchi e Calamatta. Quest'ultimo, in quegli anni, dimorava in rue du Bac, la stessa strada dove c'era la stamperia litografica del conte de Lasteyrie, sostenitore repubblicano,⁴⁴⁷ nella quale un disegnatore italiano di nome Pedretti, tra il 1823 e il 1826 fece stampare in litografia una serie di tavole anatomiche da lui eseguite per una raccolta che Antonmarchi stava realizzando.⁴⁴⁸ Stando al Corbucci,⁴⁴⁹ l'amico che mediò l'incontro col medico, di cui Calamatta parla nelle memorie, fu appunto Pedretti, il quale potrebbe aver conosciuto e apprezzato il Nostro nella stamperia litografica di de Lasteyrie, avendo Calamatta iniziato a frequentarla per esercitarsi in questa tecnica a partire dal 1824.⁴⁵⁰ La seconda ragione è da riferire alla fama che Calamatta aveva già in quegli anni di ottimo disegnatore e incisore, grazie alla risonanza data dal disegno del *Voto* di Ingres, divenuto noto proprio per la

⁴⁴⁶ Cfr. A. Rojas, *Notice sur les objets historiques que possède Caracas*, traduite par William Warner, publiée par Mme Hortense Vasquez née Antonmarchi, Paris 1873, p. 23 e ss. Gli esemplari prodotti riportano tutti una medaglia "autentica", autorizzata dal ministero dei Lavori pubblici, sulla quale si trova l'effigie di Napoleone "Imperatore e Re", con l'iscrizione ben in evidenza "Souscription du Dr Antonmarchi". La maschera in bronzo fu eseguita dai fonditori Quesnel e Richard a Parigi.

⁴⁴⁷ Il conte Charles-Philibert de Lasteyrie (1759-1849) appoggiò la causa di Mazzini finanziando la spedizione dei Fratelli Bandiera in Calabria (cfr. E. Benvenuto, *Due – e non uno – i dauni Pietro Giannone. Martiri della libertà italiana*, in www.artecarte.it (pubblicato on-line il 02-01-2011).

⁴⁴⁸ *Planches anatomiques du corps humain exécutées d'après les dimensions naturelles. - accompagnées d'un texte explicatif par F. Antonmarchi, publiées par le comte de Lasteyrie editeur*, Paris, Impr. Lithogr. de Lasteyrie - de Bregaut (1823-1826).

⁴⁴⁹ Corbucci (1886, p. 70) è il solo a citare questo nome.

⁴⁵⁰ In una lettera del 16 agosto inviata a Mercuri (Ciampi, 1879, p. 100), Calamatta parla della sua prima litografia da lui realizzata su disegno di Mercuri, *Ritratto di Papa Leone XII* (gli unici esemplari finora noti sono conservati nelle raccolte Coll. Cialdi e KBR, inv. CALAMATTA.S.II 19779).

rassomiglianza perfetta al dipinto.⁴⁵¹ Il terzo motivo è legato alle condivise convinzioni politiche di repubblicano, per Antonmarchi non meno importanti della fama di incisore,⁴⁵² che Calamatta consolidò in quegli anni per manifestarle nella partecipazione ai moti di luglio del 1830 e con la pubblicazione di una litografia dal significato allegorico intitolata *L'Italia nel 1831*⁴⁵³ (Fig. 84), realizzata in onore dei moti italiani degli stati padani e pontifici.⁴⁵⁴ L'ultima motivazione, non meno importante, è l'aspetto economico: Antonmarchi voleva assicurare all'impresa il miglior risultato possibile non anticipando nessuna spesa,⁴⁵⁵ e solo Calamatta, ancora molto povero ma dal talento già riconosciuto, poteva aderire a questo tipo di offerta.

D'altro canto, per Calamatta, se la scelta di incidere la maschera di Napoleone poteva avere motivazioni politiche – rappresentando per lui un forte riferimento simbolico di appartenenza allo schieramento repubblicano francese col quale da qualche anno era entrato in contatto a Parigi – per correre il rischio di poter essere incriminato e di conseguenza scacciato dalla Francia dove si era rifugiato come esule volontario dallo Stato Pontificio, la partita in cambio doveva essere molto importante. I vantaggi che sarebbero derivati nel legare il suo nome ad un'opera che gli avrebbe dato grande risonanza e pubblicità immediata, erano notevoli e per lui, in quel periodo, la preoccupazione di trovare incarichi adeguatamente remunerativi era prioritaria, poiché non poteva aspettare di portare prima a termine la complessa lastra del

⁴⁵¹ Anche François Paoli è d'accordo su questo punto. L'autore, però, non addentrandosi nell'argomento delle stampe di Calamatta tratte dalla maschera e riferendosi solo alla più nota del 1834, parla erroneamente di "fac-simile" per indicare il bulino, riprendendo la dicitura dalla pubblicazione di Rojas, (1873, p. 27): "Comme dans toute bonne édition, il fallait aussi des exemplaires de luxe, et on fit donc appel, pour des sculptures en fac-similé, à un artiste italien vivant à Paris dont la notoriété était grande, Luigi Calamatta" (cfr. Paoli, 1996, p. 279).

⁴⁵² Dalla lettura del secondo volume delle sue *Mémoires*, si comprende che Antonmarchi giudicasse solo i repubblicani come legittimi eredi di Bonaparte (cfr. Antonmarchi, 1825, p.155 e ss.).

⁴⁵³ Litografia, mm 334x278 (Civitavecchia, Coll. Cialdi; Parigi, BnF; Bruxelles, KBR). In essa si esprime la forte valenza simbolica in una figura femminile che rappresenta l'Italia, vestita in abiti della Roma antica, e con la spada sguainata, che libera dalle catene del giogo degli oppressori (simbolicamente rappresentati con le corone e la tiara del papa) sale le scale del Campidoglio dove in cima, ai piedi di una colonna, è poggiato il fascio littorio romano con all'estremità il berretto giacobino, emblema della prima Rivoluzione francese. Questa ultima associazione di elementi simbolici legava le rivolte italiane del 1831 a quelle francesi del 1789 e 1830 che avevano la finalità di restituire il potere al popolo.

⁴⁵⁴ Tali moti si svilupparono soprattutto nei Ducati padani (Modena, Parma, Bologna, Reggio) e nelle Romagne (Stato della chiesa). Furono tutti duramente repressi. I carbonari vennero traditi dal duca di Modena, Francesco IV d'Este. La vittima più illustre fu Ciro Menotti di cui Calamatta conobbe il figlio durante un viaggio fatto a piedi da Firenze a Pisa nel giugno del 1836 (Lettera di Calamatta a Mercuri, Firenze, 4 luglio 1836; cfr. Ciampi, 1879, pp. 140-141). Dai documenti raccolti finora, non risulta che Calamatta abbia preso parte attiva ai moti italiani.

⁴⁵⁵ Nella prima convenzione stipulata tra i due (vedi Apparati, *Trascrizioni*, n. 5) all'art. 3 si specifica che tutti i costi per la realizzazione del disegno, lastra, stampe, carta, ecc., sarebbero stati prelevati dai primi guadagni ottenuti dalla vendita degli esemplari, prima della spartizione dei ricavi.

Voto per prendere altri lavori. Inoltre, a causa della Rivoluzione del 1830, erano andati a monte una serie di commesse imperiali:

Mi rimisi alla mia grande lastra [il *Voto di Luigi XIII*] dove dovetti cancellare circa un anno di lavoro un po' per errori di tagli e un po' per un incidente di acquaforte. Speravo molto in quest'opera Borbonica e il ministro della casa del Re mi aveva promesso tutto; certamente la mia fortuna era fatta se non fosse arrivata la Rivoluzione del 1830. Essa mi rovinò, ma ciò non m'impedì di accoglierla con un entusiasmo frenetico. Seguivo il movimento dell'opposizione con un interesse indescrivibile.⁴⁵⁶

3.2.1.2. I contratti e la celebrità

La prima convenzione stipulata fra Calamatta e Antonmarchi⁴⁵⁷ conferma le finalità reali con le quali le parti si erano accordate. Da essa si evince anche che la posizione di Calamatta risulta addirittura più favorevole, sia per la libertà di spesa nella realizzazione del disegno e della lastra, sia nella ripartizione dei guadagni (due terzi per lui e un terzo ad Antonmarchi), sia, infine, nella possibilità di poter continuare a trarre incisioni o litografie dalla maschera, purché i guadagni continuassero ad essere spartiti secondo gli accordi presi e proseguissero con gli eredi in caso di morte.⁴⁵⁸

Nel momento in cui la lastra fu stampata presso due editori, Rittner & Goupil e Pieri Benard,⁴⁵⁹ l'accoglienza a livello ufficiale fu positiva ma tiepida. Le recensioni al Salon⁴⁶⁰ aperto a marzo di quell'anno, misero in risalto la grande abilità nell'uso del bulino, che quasi oscurava l'effetto d'insieme, astenendosi da qualsiasi giudizio sulla scelta del soggetto:

Dans le masque de Bonaparte, gravé d'après le plâtre rapporté de Sainte-Hélène, par le docteur Automarchi [sic], M. Calamata [sic] a aussi le défaut de chercher la taille dans une gravure qui devrait être toute d'effet et de sentiment.⁴⁶¹

⁴⁵⁶ *Notice biographique*, f. 22 (t. d. A.). Frammento inedito.

⁴⁵⁷ V. Apparati, *Trascrizioni*, nn. 5 e 6). La prima convenzione (n. 5) è in copia conforme e non risulta datata, ma non può essere stata stipulata prima del 1832, poiché l'indirizzo di Calamatta è già cambiato da rue du Bac, Passage St. Marie (che si trova ancora nelle lettere di dicembre del 1831) a rue de Navarin n.12. In essa si stabiliscono tutti i punti dell'accordo.

⁴⁵⁸ Cfr. *Ibid.* Come si evince dall'art. 6 della prima convenzione, l'unica preoccupazione di Antonmarchi era quella di perseguire penalmente i contraffattori o debitori delle stampe o delle litografie, in modo da poter trarre vantaggio anche da ciò.

⁴⁵⁹ Le iscrizioni si trovano in basso a ds. e sin. fuori dal margine inciso (esemplare BnF, inv. E-46 Fol.).

⁴⁶⁰ V. Apparati, *Partecipazioni al Salon e all'Esposizione Universale di Parigi*. L'Incisione venne presentata anche all'Esposizione Universale di Parigi del 1855.

⁴⁶¹ G. Laviro, *Le salon de 1834 : orné de douze vignettes*, Paris 1834, p. 374.

Le masque de Napoléon par M. Calamatta est un excellent morceau, bien modelé, vigoureusement coloré et d'un travail pur ; cette gravure restera.⁴⁶²

Ma la richiesta degli esemplari fu immediata e la stampa si diffuse rapidamente, assumendo una autonoma valenza politica di opposizione al dispotismo monarchico. Essa, infatti, uscì sul mercato in coincidenza con i “fatti di aprile” di quell’anno che portarono ad una feroce repressione del partito repubblicano, con il massacro della rue Transnonain,⁴⁶³ l’arresto di oltre duemila persone e lo scioglimento di associazioni non autorizzate, come la repubblicana *Société des Droits de l’Homme*, tra i cui fondatori vi erano alcuni amici di George Sand, François ed Etienne Arago e Louis Blanc, fratello dell’allievo di Calamatta, Charles, che così scrisse anni dopo a proposito della stampa:

Calamatta s’était fait connaître par une planche qui avait produit une vive sensation dans les partis hostiles aux Bourbons restaurés [...] Elle eut un grand succès et on la vit bientôt encadrée chez tous les anciens officiers de l’Empire, et aussi chez les libéraux de la Restauration, qui, par un étrange malentendu, faisaient alors cause commune avec le bonapartisme.⁴⁶⁴

L’eco della valenza politica della maschera, si diffuse rapidamente, e in Italia la Polizia dello Stato Pontificio arrivò persino a vietarne l’ingresso, pensando che fosse un veicolo di messaggi in codice tra le società segrete repubblicane francesi e italiane:

Incisa che fu, essendo la prima opera di qualche importanza fatta da me solo, desiderai ardentemente di farla vedere ai miei maestri e ai miei amici a Roma, tanto più che era piaciuta molto a Parigi. Inviai dunque una mezza dozzina di prove a Roma, ma oh! Sorpresa! Le vidi ritornare con una cinquantina di franchi di tasse portuali. La Santa polizia papale aveva preso il toro, la cometa e il serpente per segni massonichi! Questo si chiama essere elevati all’altezza della civilizzazione!⁴⁶⁵

Un altro elemento che rese celebre la stampa fu la forza evocativa che trasmetteva: la maschera, dal forte impatto visivo, più che mortuaria, sembrava riportare in vita l’espressione fiera del volto di Napoleone ancora vivente. Ciò derivava anche dalla grandissima abilità di Calamatta che riuscì a conferire all’insieme un senso di profondità tridimensionale attraverso gli impercettibili passaggi chiaroscurali del volto che emerge dal fondo scuro, mediato dal grigio della corona d’alloro.

⁴⁶² [H. L. Sazerac], *Lettres sur le Salon de 1834*, Paris 1834, p. 452.

⁴⁶³ Famosa è la litografia di Daumier sull’episodio, *Le massacre de la rue Transnonain*, ventiquattresima e ultima tavola pubblicata per l’ “Association Mensuelle” il 15 aprile 1834.

⁴⁶⁴ Blanc, 1876, p. 103.

⁴⁶⁵ *Memorie* in Corbucci, 1886, p. 72.

Anche in questo caso, avendo la possibilità di poter comparare il disegno preparatorio ritrovato al Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze⁴⁶⁶ (Fig. 82), all'ultimo stato dell'incisione (fig.), si può notare come egli abbia predisposto il minimo particolare già nel disegno che risulta esattamente sovrapponibile all'incisione per la sua compiutezza, tanto che anch'esso, considerato opera in sé finita, venne presentato al Salon parigino nel 1835.⁴⁶⁷

Se si pone a confronto questo disegno e la sua incisione con il secondo disegno e la relativa incisione del *Ritratto di George Sand* “à la feronnière” del 1837-40 (Figg. 68, 69), si nota quanto diverse sono le modalità di esecuzione tra i due disegni preparatori in relazione alle rispettive stampe, nonostante entrambi i soggetti siano originali: nel caso del ritratto della Sand, essendo un suo omaggio alla scrittrice e dunque non realizzato su commissione, il disegno risulta molto più libero e sommario, soprattutto nel vestito. Mentre, nel caso della *Maschera* ogni minimo dettaglio, persino della cornice (che, invece, per il ritratto della scrittrice viene formulata in fase di incisione) è minuziosamente descritto. Questa differenza di trattamento è dovuta alla diversa finalità a cui i disegni dovevano assolvere ed è un'ulteriore prova del fatto che, in questo caso, Calamatta doveva sottoporre il disegno al giudizio di Antonmarchi prima di procedere all'incisione.

Richiamando un articolo sulle differenti figure di Napoleone apparso su “Le Magasin pittoresque” a novembre del 1834 che accompagna la riproduzione della *Maschera* di Calamatta, Bann sottolinea che l'apprezzamento dell'incisione non è confinato alla sola questione artistica, ma col significato politico si era esteso anche al potere dell'immagine.⁴⁶⁸ L' ‘aura’ dell'Imperatore si esprimeva attraverso l'incisione di Calamatta che rinviava al calco, alla reliquia che lui aveva avuto il privilegio di poter venerare. Ed è soprattutto questo “valore aggiunto” che venne apprezzato dal redattore dell'articolo del periodico:

M. Calamatta a fait tout ce que son art permettait de faire; sa gravure du masque de Napoléon, admirable de burin et d'effet, conserve le caractère de la figure, et une grande partie de la beauté de l'expression que la mort lui avait laissée. Sous ce rapport, l'œuvre de l'artiste donne un grand prix à l'image de Napoléon pour les témoins des prodiges de sa carrière, et plus encore pour toutes les personnes qui n'ont pu

⁴⁶⁶ Disegno a matita su cartoncino avorio, mm 386x302 (Firenze, G.D.S.U. inv. 20936).

⁴⁶⁷ V. Apparati, *Partecipazioni al Salon e all'Esposizione Universale di Parigi*.

⁴⁶⁸ S. Bann, *Entre fac-similé et haute gravure*, in “Études photographiques”, n. 20, Juin 2007, mis en ligne le 27 août 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org>.

contempler le premier homme de son siècle, et le rival des plus hautes renommées du monde.⁴⁶⁹

e che verrà ricordato da tutti anche in seguito, come riassume ancora Blanc:

Mais l'attention se porte et se concentre sur le masque, qui, moulé au moment où Napoléon venait d'expirer, semble conserver encore la trace des dernières palpitations de la vie. [...] le sentiment du dessin, la modération et la dignité de l'effet, et la marche du burin, qui était austère dans l'expression des chairs et n'offrait de travaux séduisants que dans les accessoires d'un intérêt purement optique. Je dis l'expression des chairs, parce que le graveur s'était bien gardé de donner à son masque l'aspect froid du plâtre et qu'il avait supposé le spectateur en présence du masque lui même auprès du lit de parade.⁴⁷⁰

3.2.1.3. Le versioni del 1840 e del 1846

Come si evince da una seconda convenzione firmata ad integrazione della prima tra Antonmarchi e Calamatta il 9 settembre del 1834, a causa delle numerose tirature la lastra dovette essere ritoccata per aver subito qualche danno, poiché la richiesta di stampe era molto elevata.⁴⁷¹ Tuttavia, Antonmarchi subito dopo aver firmato, per ragioni personali⁴⁷² uscì di scena, abbandonando frettolosamente Parigi alla volta della Lusitania, e dopo quattro anni morì lasciando in eredità i suoi averi al fratello residente a Caracas in Venezuela, tra i quali anche la maschera mortuaria.

Ciò non impedì a Calamatta di tornare sul soggetto in altre due occasioni negli anni che seguirono, memore del grande successo ottenuto nel 1834. La prima volta per una versione completamente nuova della maschera, ora vista di profilo, a bulino⁴⁷³ (Fig. 85), pubblicata nel 1840 in coincidenza col rientro a Parigi delle spoglie di Napoleone il 15 dicembre di quell'anno. La seconda, nel 1846, riproponendo il primo modello a distanza di dodici anni,

⁴⁶⁹ *Les différentes figures de Napoléon*, in "Le Magasin pittoresque", vol. 2, 1834, p. 348.

⁴⁷⁰ Blanc, 1876, p. 104.

⁴⁷¹ In questa seconda convenzione (cfr. Apparati, *Trascrizioni*, n. 6) si stabilisce la ripartizione di nuove spese necessarie a ritoccare la lastra che si era rovinata in seguito alla tiratura dei primi esemplari. Il giorno successivo, Antonmarchi firma una quietanza che attesta la ricezione di 500 franchi da parte di Calamatta per la vendita di alcune stampe della *Maschera* (cfr. Apparati, *Trascrizioni*, n. 7).

⁴⁷² Cfr. Rojas, 1879, p. 29-30. Secondo quanto riportato, esse si riferivano al fatto che chi doveva disporre delle volontà testamentarie di Napoleone in suo favore, non aveva assolto al compito e lui si sarebbe dovuto rivolgere ai tribunali per ottenerlo. Ma preferì non intentare alcuna causa poiché gli risultava dolorosa.

⁴⁷³ Bulino e puntasecca, mm 372x260 (impronta) (KBR inv. CALAMATTA.S.II 19776a).

ma con la tecnica della maniera nera⁴⁷⁴ (Fig. 86). È probabile che quest'ultima pubblicazione sia stata da lui decisa in relazione ad una nuova ondata di disordini provocati dalla crisi economica di quell'anno, associata al malcontento dell'opposizione completamente imbavagliata dal governo attraverso divieti di adunanze pubbliche. Per aggirare le leggi, le opposizioni utilizzavano i funerali civili per dare vita a manifestazioni di piazza, e l'immagine della memorabile maschera funeraria di Napoleone, ancora viva nella memoria, ma non più stampabile dalla vecchia lastra ormai troppo usata, poteva continuare a svolgere la sua funzione di veicolo per la contestazione da parte dei repubblicani, che trovò libero sfogo nella grande Rivoluzione del 1848.

È curioso osservare che in queste due versioni la menzione esplicita della provenienza del modello e del suo proprietario che figura nell'iscrizione apposta sulla prima versione

“Dessiné et gravé par Calamatta d'après le plâtre original moulé à Ste Hélène par le
Docteur Antonmarchi”

lascia il posto, nella seconda, alle date di morte di Napoleone e dell'arrivo delle sue spoglie a Parigi accompagnate dalla semplice iscrizione “Disegnato e inciso da L. Calamatta”. Mentre nella versione del 1846, dove l'immagine è identica alla prima, compare solamente il titolo “Masque de Napoléon” assieme alle iscrizioni degli autori, Lelli e Calamatta.

Venuto certamente a conoscenza della morte di Antonmarchi, sembra che Calamatta abbia voluto svincolarsi dagli accordi contrattuali che lo legavano ancora agli eredi di Antonmarchi, adottando piccoli stratagemmi che potessero cancellare la diretta derivazione dall'originale calco in gesso, non solo nelle iscrizioni del titolo, con l'omissione del nome del medico e del riferimento al calco della maschera, ma anche a livello iconografico, soprattutto nella versione di profilo. L'aggiunta di ciocche di capelli con la copertura dei bordi del calco con la corona d'alloro, sovrastata dalla croce di Ufficiale della Legione d'Onore, offrono una rappresentazione dell'effigie dell'Imperatore che la colloca piuttosto nell'ampia serie delle stampe tratte da bassorilievi o cammei del ritratto di Napoleone da vivo coronato d'alloro, all'apice del successo, come ad esempio, nel doppio ritratto con maria Luisa d'Austria eseguito nel 1810⁴⁷⁵ (fig. 87), o in quello tratto da un cammeo realizzato prima del 1818

⁴⁷⁴ Acquatinta e maniera nera, mm. 478x428 (foglio); Coll. Cialdi inv. 8640. Fu incisa con la collaborazione dell'allievo Lucio Quirino Lelli nella sua scuola d'incisione all'Accademia di Belle Arti di Bruxelles.

⁴⁷⁵ C. Guérin, *Portraits de Napoléon I.er et de Marie-Louise, de profil dirigé à droite dans une bordure ronde*, Strasbourg 1810 (BnF Res., inv. QB- 201 (152)-Fol).

anche se stampato a Londra nel 1822⁴⁷⁶ (fig. 88). Eppure, la recente comparsa del disegno preparatorio della maschera nel mercato telematico venezuelano, (fig. 85a) fa supporre che, nonostante questa decisione, egli abbia dovuto mettere al corrente gli eredi del suo nuovo progetto.⁴⁷⁷

Ad ogni modo, il probabile obbligo di sottostare ancora al pagamento dei diritti di riproduzione, non gli impedì di scegliere la *Maschera* come suo strumento di partecipazione alla lotta politica: questa volta la causa repubblicana era troppo importante per passare in second'ordine rispetto agli affari economici.

3.2.2. Il *Ritratto di Mazzini*

Più complessa della *Maschera di Napoleone* è la controversa vicenda del *Ritratto di Mazzini*, 'libera interpretazione' derivata dal dipinto dell'inglese Emilie Ashurst Hawkes, rivelatasi anch'essa un vero e proprio 'caso': la trasformazione della posa nel passaggio dal dipinto alla lastra con l'aggiunta di elementi di forte carica simbolica modificò radicalmente la funzione del ritratto che da uso privato nel dipinto, assunse una esplicita valenza politica nella stampa. Si può affermare che Calamatta, artefice di tale trasformazione tipologica, sintetizzò nel *Ritratto di Mazzini* tutta la sua esperienza artistica e politica: con esso portò a termine quel processo di emancipazione del ruolo dell'incisore iniziato col primo *Ritratto di George Sand* da Delacroix, passando dalla posizione di mero esecutore di traduzione su commissione a quella di consapevole gestore della propria creatività alla quale, in questo caso, aggiunse la responsabilità sociale della messa a servizio della propria abilità artistica alla causa patriottica.

Per di più, è opportuno rimarcare come l'adozione delle nuove tecnologie nel procedimento incisivo della lastra risponda essa stessa ad una importante valenza politica nella misura in cui per l'élite repubblicana francese il progresso scientifico coincideva con l'istanza di

⁴⁷⁶ Thomas Woolnoth, *Reproduction d'un camée à l'effigie de Napoléon*, London 1822 (BnF Res., inv. QB-370 (58)-FT 4).

⁴⁷⁷ Disegno a matita nera, mm 30x39, iscrizioni: in b. a sin.: "Napoleone /S.te Elène, 5 mai 1821"; a ds.: "Disegnato da L. Calamatta /Paris, 15 Decembre 1840"; più in basso, la firma. Il disegno è comparso in una vendita all'asta on-line del sito sudamericano: www.deremate.com il 13 aprile 2008 al prezzo di 1,900.00 dollari americani. È probabile che Calamatta dovette inviare il disegno come documento attestante l'esecuzione di una nuova stampa tratta dalla maschera.

diffusione democratica del sapere, di promozione delle classi sociali e di un complessivo avanzamento dell'intera società in un'ottica progressista.⁴⁷⁸

Il percorso attuato da Calamatta seguì emblematicamente anche il mutamento di rotta nella concezione di Mazzini sull'utilizzo della propria immagine: da una certa comprensibile cautela di cospiratore ad aver "ritratti fuori"⁴⁷⁹ dalla cerchia più intima, che contraddistinse gli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta, egli volse successivamente ad un impiego propagandistico dell'immagine utile come vettore privilegiato delle sue idee ma anche come collettore di risorse finanziarie per le varie iniziative pure sociali della causa repubblicana, tra le quali si colloca *in primis* l'apertura della Libera scuola per i lavoratori italiani a Londra. A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta il fenomeno della propaganda attraverso l'immagine mazziniana sarà ulteriormente amplificato nel passaggio dall'incisione alla fotografia che nel frattempo aveva perfezionato il processo produttivo. Le fotografie dei ritratti di Mazzini in piccolo formato, le cosiddette *cartes de visite*, eseguite dai fratelli Vincenzo e Leonida Caldesi e da Domenico Lama prima a Londra e poi anche a Roma,⁴⁸⁰ diventeranno un vero e proprio business, una sorta di santino laico della devozione patriottica che si diffonderà in maniera dilagante in tutte le classi sociali sensibili alla causa repubblicana messe in condizione di acquistarlo per il suo costo contenuto, come ulteriore segno di uguaglianza nel processo di progressiva democratizzazione della società.

La critica storica è tornata a più riprese sul *Ritratto di Mazzini* di Calamatta nell'ambito degli studi sull'iconografia mazziniana,⁴⁸¹ mentre quella artistica ha solo di recente inserito l'incisione tra le opere da prendere in considerazione nel repertorio iconografico

⁴⁷⁸ Come aveva proclamato Pierre Leroux, anziano sansimoniano e padre del socialismo democratico, l'obiettivo era di "faire converger de plus en plus la science, l'art et la politique vers un même but; introduire de plus en plus dans la science, comme dans l'art, comme dans la politique, la notion du changement, du progrès, de la succession, de la continuité, de la vie." (cit. in J.-F. Dupont, *De la doctrine du progrès continu*, "Revue républicaine", 1834, n. 2, p. 373).

⁴⁷⁹ Lettera di Mazzini alla madre Maria del 23 ottobre 1838 (*Edizione nazionale degli scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini, Epistolario* [d'ora in poi S.E.I.], XV, p. 235).

⁴⁸⁰ Cfr. P. Zama, *Mazzini e i suoi ritratti. I fratelli Caldesi e Domenico Lama fotografi*, "Studi romagnoli", XVIII (1967), pp. 417-459.

⁴⁸¹ Nel S.E.I. in nota alla lettera del 19 giugno 1847 scritta da Mazzini a Lamberti (S.E.I., XXXII, pp. 180-182, nota) Galeati racconta sommariamente la vicenda, alla quale fanno cenno E. Roggero, *Mazzini e i suoi ritratti*, in "La Lettura", 1921, vol. 21, fasc. 4, pp. 272-275) e più approfonditamente Piero Zama (1967, spec. pp. 423-426). Più di recente si veda: S. Luzzatto, *La mummia della repubblica: storia di Mazzini imbalsamato, 1872-1946*, Milano 2001, pp. 85-87; M. P. Critelli, *Le immagini di Mazzini tra estetica e propaganda in Mazzini e il suo mito: il caso del Lazio*, a cura di M. Calzolari, E. Girantaliano, D. Mattei, Roma 2007, pp. 225-229; M. Pizzo, *Mazzini e Roma: da Calamatta a Ferrari. Osservazioni sulla circolazione iconografica di un modello*, in *Id.*, pp. 216-223.

dell'Ottocento risorgimentale e delle rivoluzioni europee.⁴⁸² Pur apportando qualche interessante spunto di riflessione nel panorama più ampio del fenomeno della circolazione del ritratto politico durante gli eventi risorgimentali, gli autori hanno fondato le proprie analisi su vecchi dati bibliografici non verificati e in parte anche faziosi, pervenendo in alcuni casi ad giudizio critico su Calamatta non sempre positivo che lo ha screditato sia come artista che come patriota.

L'attuale analisi vuole proporre una rilettura della vicenda basata sui nuovi dati emersi dagli scambi epistolari dei protagonisti in parte inediti (Mazzini, Calamatta, Emilie Hawkes) con altri personaggi che si trovarono ad essere coinvolti (George Sand, Giuseppe Lamberti, Eugenio Agneni),⁴⁸³ cui si aggiungono altri elementi ricavati dall'analisi del contesto socio-politico in cui si dipana l'intera vicenda e dall'attento esame degli esemplari nei vari stati reperiti nelle diverse collezioni pubbliche, nonché dal ritrovamento di una prima versione incisa da Calamatta. Tutto ciò, oltre a ridefinire cronologicamente l'esecuzione delle due versioni e a fornire una visione più corrispondente allo svolgimento dei fatti, ha permesso di approdare a nuove conclusioni critiche sulla lunga e tormentata vicenda durata dal 1847 al 1858.

3.2.2.1. Le intenzioni della committente Emilie Ashurst Hawkes

Nella primavera del 1847 Emilie Ashurst, una delle più devote "sorelle"⁴⁸⁴ di Mazzini, appartenente alla famiglia che 'adottò' l'esule a Londra,⁴⁸⁵ aveva terminato un dipinto ad olio che ritraeva Mazzini a tre quarti in piedi, vestito di nero, con le mani intrecciate sul

⁴⁸² In Italia la stampa è stata proposta nella mostra del Centenario della morte di Mazzini (L. Balestreri, *Giuseppe Mazzini: momenti di una grande vita. Celebrazioni del I Centenario della morte di Giuseppe Mazzini, 1872 – 1972*, Genova 1972, p. 102). e in seguito per quella di Garibaldi. *Arte e Storia*, catalogo mostra a cura di S. Pinto, Firenze 1982, p. 73, cat. 2.3.7. Di recente è apparsa nella mostra *Romantici e Macchiaioli*, a cura di F. Mazzocca, 2005, p. 258, cat. VI.1. e ne *La Nazione dipinta. Storia di una famiglia tra Mazzini e Garibaldi*, catalogo, mostra a cura di M. Bertolotti, con la coll. di D. Sogliani, Milano 2007, p. 111. Sul suolo francese la stampa è stata esposta nella mostra organizzata per il 150° anniversario delle Rivoluzioni del 1848: *Les Révolutions de 1848. L'Europe des images*, exposition organisée par l'Assemblée nationale, vol. 2 (*Le printemps des peuples*), Paris 1998, p. 157, cat. 58.

⁴⁸³ Si veda: Apparati, *Epistolario, Scambi epistolari sulla vicenda del Ritratto di Mazzini* (d'ora in poi *Scambi epistolari*).

⁴⁸⁴ Termine con cui Mazzini usava chiamare le sue sostenitrici.

⁴⁸⁵ Emilie Ashurst Hawkes, poi Venturi (Londra, 1826/30-1893), una delle quattro figlie di William Henry Ashurst, scrittrice e biografa di Mazzini, pittrice dilettante. Con un cospicuo gruppo di amici, appoggiò l'azione politica del Mazzini sia in Italia che in Inghilterra. In casa Ashurst Mazzini trovò pace, accoglienza ed amicizia sincere e venne definito da essi un "angelo" (cfr. E. Ashurst Hawkes Venturi, *Joseph Mazzini. A Memoir*, London 1877; Richards, E. F. (ed.), *Mazzini's Letters to an English Family*, 3 voll., London, 1920-22; R. Sarti, *Giuseppe Mazzini : la politica come religione civile*, postfazione di S. Mattarelli, Roma - Bari 2005 (2° ed. it.).

ventre, appoggiato ad un muretto di un giardino, sullo sfondo di un romantico cielo crepuscolare (Fig. 89). Il quadro era destinato alla madre di Mazzini, tanto amata dal figlio, che gli aveva donato un anello al quale Mazzini era particolarmente legato e che figura ben in vista nella inconsueta posizione delle mani scelta dallo stesso esule. Ma prima che il dipinto fosse inviato a Genova, il desiderio della giovane inglese era di farlo incidere da un valente artista, magari Calamatta, riconosciuto per il suo talento e patriottismo, dato che il ritratto, a detta dello stesso Mazzini era il primo a risultare “somigliantissimo”.⁴⁸⁶ L’invio del dipinto a Parigi nell’aprile di quell’anno presso Giuseppe Lamberti,⁴⁸⁷ l’amico e fedele collaboratore di Mazzini, fu accompagnato da una lettera nella quale la Ashurst gli chiese di verificare se, secondo lui, le sembianze di Mazzini corrispondevano effettivamente a quelle da lei dipinte e se Calamatta “avrebbe avuto il patriottismo di rendere degno il ritratto facendolo assomigliare al suo nobile originale”.⁴⁸⁸ Questa lettera rimasta pressoché sconosciuta alla critica,⁴⁸⁹ – assieme ad altre inviate da Mazzini alla madre già dall’aprile 1846 nelle quali si annunciava l’esecuzione di un ritratto da parte di una “signora inglese artista distinta” – attesta dunque il periodo nel quale la Ashurst portò a termine il ritratto e chiarisce già un primo equivoco cronologico circa l’errata datazione al 1843 della seconda ed unica versione finora nota di Calamatta.⁴⁹⁰

Da quanto si evince dalla corrispondenza, durante l’attesa del dipinto giunto a Parigi solo a metà giugno del 1847, le trattative per l’esecuzione dell’incisione del ritratto furono lunghe e tormentate. Esse furono condotte dal Lamberti e da altri due esuli patrioti anch’essi stretti collaboratori e membri del direttivo francese della Giovine Italia, Michele Accursi⁴⁹¹ e il

⁴⁸⁶ Lettera di Mazzini a sua madre Maria e a Giuseppe Lamberti (*Scambi epistolari*, nn. 4, 6, 7).

⁴⁸⁷ In realtà il dipinto arrivò solo a giugno dello stesso anno (*Ibid.*, n. 17).

⁴⁸⁸ Lettera di Emilie Ashurst a Giuseppe Lamberti, Londra, aprile 1847 (*Ibid.*, n. 13).

⁴⁸⁹ Essa è trascritta integralmente nel volume dell’*Epistolario* di Mazzini pubblicato nel 1921 (cfr. *S.E.I.*, XXXII, p. 57-58, nota 1).

⁴⁹⁰ Finora, conoscendo solo l’ultima versione, ma appoggiandosi ad un’erronea datazione attribuita dai primi biografi che collocavano la prima versione al 1843 e la seconda al 1855 (Ojetti, 1879, n. 43; Corbucci, 1886, n. 83, che facevano entrambi riferimento ad un elenco precedente delle opere della Collezione Cialdi), la critica successiva si è alternata nel datare la seconda versione del *Ritratto* al 1843, 1847, 1849. L’equivoco è sorto anche per la mancanza della data su entrambe le versioni della stampa. La data è presente nelle schede relative all’incisione dei cataloghi di mostre *Giuseppe Mazzini: momenti di una grande vita*, 1972, 102 (L. Balestrieri); *Garibaldi. Arte e Storia*, 1982, cat. 2.3.7 (F. Mazzocca). *Romantici e Macchiaioli*, 2005, cat. VI.1 (A. Villari). Mentre nella recente mostra de *La Nazione dipinta*, 2007, p. 111, la Sogliani sposta la datazione più avanti al 1847.

⁴⁹¹ Michele Accursi (1802-post 1872), romano di nascita ma di famiglia bolognese, resta una figura controversa per i suoi legami con lo Stato Pontificio e contestualmente, con Mazzini. *Factotum* di Gaetano Donizetti a Parigi, consigliere di Mazzini e membro del Comitato di Associazione Nazionale di Parigi, potrebbe avere in qualche modo a che fare con un libretto musicale inedito scritto forse per le esequie del Nostro dal titolo *Coro trionfale L’Esule di Roma di Donizetti con apposite parole scritte da Pietro*

poeta Pietro Giannone, entrambi vicini a Calamatta, soprattutto quest'ultimo, come lo dimostrano il ritratto da lui stesso eseguito, il *Poeta Pietro Giannone* nel 1831⁴⁹² (Fig. 104) e le frequenti citazioni nel suo epistolario.⁴⁹³ Secondo i mandatarî di Mazzini, Calamatta aveva sollevato molte pretese non solo sui tempi e le modalità d'esecuzione, ma anche sul costo dell'impresa ritenuto oneroso e 'poco patriottico'. Per cui, dietro suggerimento di William Ashurst, padre di Emilie, che nel frattempo era diventato il rappresentante della figlia in quanto impegnato nel pagamento,⁴⁹⁴ si pensò di trattare segretamente con Mercuri, il quale, come riferisce Mazzini, avrebbe fatto "miglior prezzo per patriottismo ed *amore di me!!!*".⁴⁹⁵ Ma l'incisore rifiutò l'offerta per la lunga e fedele amicizia con Calamatta; pertanto si accettarono le richieste di quest'ultimo addotte come ragione del fatto di volerlo fare "di coscienza e da sé": 4000 franchi, un anno di tempo e, "condizione *sine qua non*", un dagherrotipo del ritratto di Mazzini da inviare assieme al quadro.⁴⁹⁶

3.2.2.2. Una parentesi sui dagherrotipi dei ritratti di Mazzini

A proposito del dagherrotipo di cui si servì Calamatta è necessario soffermarsi per fare alcune precisazioni non marginali sul contesto della vicenda. Finora è stato sempre indicato dalla critica quello eseguito dal fotografo francese Antoine Claudet,⁴⁹⁷ (Fig. 102) che però

Guglielmotti in lode del S. Luigi Calamatta esimio incisore (BHVP, Fond Sand J 97-99). Su Accursi cfr. G. Parma, *Michele Accursi: lo spione del Papa 1832-1848*, Cento (Ferrara) 2007.

⁴⁹² Maniera a lapis e acquaforte. mm 300x228 (impronta). A alla KBR di Bruxelles sono conservati diversi stati intermedi (KBR inv. CALAMATTA.S.II 18217-20). Altri esemplari si trovano nelle collezioni della BnF, Coll. Cialdi. Il modenese Pietro Giannone (1792- 1872) accusato di far parte della carboneria nel 1821, fuggì in esilio a Parigi nel 1822, instaurando legami con i compatrioti esuli tra la Francia e Londra (Foscolo, Gabriele Rossetti, Angeloni, Menotti). Il suo poema in rima dal titolo "L'Esule" pubblicato nel 1829 a Parigi, divenne il testo di riferimento dei patrioti repubblicani, come dimostra anche il ritratto propagandistico dal vero senza disegno che Calamatta gli fece nel 1831, dove il titolo del libro è ben visibile. Non si conosce ancora la circostanza del loro incontro, probabilmente avvenuto nei circoli repubblicani che Calamatta prese a frequentare verso la fine degli anni Venti. Nel 1832 dietro invito di Mazzini, egli aderì al programma della Giovine Italia, accettando nel 1840 la presidenza della "congrega" centrale di Parigi. (cfr. E. Benvenuto, 2011). Fu amico fraterno di Calamatta che si occupò a più riprese della sua protezione e finanziariamente, come si evince dai continui riferimenti presenti soprattutto negli scambi epistolari con Eugenio Agneni, Luigi Pianciani (cfr. *infra*, Documenti, *Indice generale dell'epistolario*).

⁴⁹³ Cfr. lettere ad Eugenio Agneni, Paolo Mercuri, Luigi Pianciani (cfr. *infra*, Documenti, *Indice generale dell'epistolario*).

⁴⁹⁴ Lettera di Mazzini a Lamberti del 19 giugno 1847 (v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 18).

⁴⁹⁵ *Id.*

⁴⁹⁶ Lettera di Lamberti a Mazzini del 7 luglio 1847 (*Ibid.*, n. 23).

⁴⁹⁷ Cfr. Antoine François Jean Claudet (1797-1867) fu studente di Louis Daguerre a Parigi, cavaliere della Legione d'Onore. Dal 1841 si stabilì a Londra, aprendo un gabinetto fotografico per la produzione di dagherrotipi. Questo primo dagherrotipo del ritratto di Mazzini fu commissionato nel 1847 per essere inviato alla madre a Genova. Attualmente è tra i più noti e riprodotti, ma la prima riproduzione fu fatta per l'antiporta del vol. XXX del *S.E.I.* A differenza di quanto afferma lo storico archivista Alessandro Luzio (A. Luzio, *Carlo*

non risulta affatto corrispondente nella postura. Dalla ricognizione effettuata in tutti i volumi dell'Edizione Nazionale degli *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*, che propongono in antiporta la quasi totalità dei ritratti di Mazzini, si è invece constatata l'esistenza di un altro dagherrotipo inglese, firmato "Rosi", da cui fu ricavata un'incisione a bulino sempre in Inghilterra per essere pubblicata nella rivista "The Democratic Review"⁴⁹⁸ (Fig. 92). In questo caso, l'immagine del ritratto di Mazzini rappresentato a mezzo busto è perfettamente sovrapponibile a quella del dipinto della Ashurst.

Tuttavia, la questione non si chiude qui. Nello scambio epistolare tra Mazzini e Lamberti relativa ai mesi da aprile ad agosto del 1847 si parla a più riprese di un dagherrotipo, ma da una lettura più attenta si comprende che in effetti si tratterebbe di più d'uno: un primo, fatto trarre da Emilie dal suo dipinto per inviarlo alla madre di Mazzini (Fig. 90),⁴⁹⁹ poiché l'opera sarebbe rimasta a Parigi per un anno a disposizione di Calamatta (lettera del 24 aprile); un secondo richiesto da Lamberti a Mazzini "nella posizione voluta"⁵⁰⁰ per consegnarlo a Calamatta (lettere del 19 e 30 giugno, 7, 13 luglio); e forse anche un terzo, aggiunto a quest'ultimo, da inviare a Parigi, annunciati nella lettera del 24 luglio a Lamberti, poiché Mazzini parla dell'invio non di uno,

ma due dagherrotipi: bada; il piccolo, io l'avea fatto tirare con una mezza intenzione di mandarlo a mia sorella. Ora, me lo levano, per non so quali considerazioni artistiche. Se Calamatta peraltro non ha bisogno di distruggerli, e se gli basta vederli, tieni il grande per te, e serba il piccolo per una occasione.⁵⁰¹

Riassumendo: nel 1847 sembra che Mazzini abbia fatto produrre quattro dagherrotipi tratti indirettamente dal dipinto della Ashurst e direttamente posando dal vero una volta per Claudet e forse due volte per lo sconosciuto fotografo dal nome "Rosi" che lo ritrasse per un formato piccolo a mezzo busto, sottratto a Mazzini per trarne l'incisione a bulino da

Alberto e Giuseppe Mazzini, Torino 1923, p. 369), da esso furono tratte alcune in litografia (*S.E.I.*, VII, l'immagine è in controparte), e incisione a rotella (*Ibid.*, vol. Cfr. antiporta voll. *S.E.I.* Vol. XV).

⁴⁹⁸ *S.E.I.*, vol. XII, tavola fuori testo. Fotoincisione di incisione a bulino tratta da dagherrotipo. Iscrizioni: sotto l'inciso: Eng^d [engaved] by Jo Ourdan. from a Daguerrotype by Rosi; al centro: "the / Gius. Mazzini" [in grafia di Mazzini]; in b. a ds: "Printed by Coates & Cosin..."; in b. al c.: "Eng^d for the Democratic Review".

⁴⁹⁹ Si tratta di una fotografia all'albumina formato *carte de visite* (mm 102x65) derivata dal dagherrotipo è stata recentemente individuata dalla dottoressa Critelli nell'Archivio dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano (MCRR, sez. iconografica/Fotografico/B/Cassetta B/253). Nella stessa collezione si conserva anche una fotografia derivata direttamente dal dipinto di formato *carte de visite* (mm 99x62) ritoccata a colori (MCRR, sez. iconografica/Fotografico/D/Cassetta D/74) quasi certamente eseguita dai fratelli Caldesi nell'ottobre del 1855 come prima richiesta da parte di Mazzini (cfr. Zama, 1967, p. 431).

⁵⁰⁰ Lettera di Mazzini a Lamberti, Londra 19 giugno 1847 (v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 18).

⁵⁰¹ *Ibid.*, n. 26.

pubblicare nella rivista inglese e poi restituitogli, e un altro in formato più grande, secondo la posizione richiesta da Calamatta, che se ne sarebbe dovuto servire per trarne l'incisione.

Questa conclusione porta a due riflessioni di ordine diverso. La prima interessa Mazzini e la divulgazione della sua effigie. La seconda il rapporto di Calamatta con la tecnica "concorrente" della fotografia.

Il fatto che nell'arco di tre mesi Mazzini abbia fatto eseguire quattro dagherrotipi del suo ritratto la cui destinazione doveva essere contestualmente l'Italia, la Francia e l'Inghilterra, è significativo del mutamento di opinione circa l'uso propagandistico della sua immagine, contrariamente agli anni precedenti nei quali in più occasioni ribadì il suo fastidio a veder ritratti fuori dalla cerchia privata e che non corrispondevano affatto alle sue reali sembianze.

Secondo l'opinione comune della critica, sembra che il cambiamento di rotta fu veicolato dalla Ashurst, ma esso non è da leggersi solo nell'adesione alla proposta dell'amica per l'autofinanziamento della causa repubblicana attraverso la vendita di litografie e incisioni tratte dal dipinto inglese. Nello scambio epistolare tra i due affiora anche una seconda motivazione utile per comprendere quanto accade in seguito: attraverso la moltiplicazione e diffusione della fedele traduzione a stampa di Calamatta, questo ritratto "più di tutti somigliantissimo" era l'unico valido da trasmettere a quella che loro indicano in tono scherzoso "Posterità": esso avrebbe dovuto scalzare tutti gli altri precedenti e attuali che non soddisfacevano per nulla Mazzini, almeno fino a quando la fotografia avrebbe reso superflua anche la stampa di Calamatta:

Il ritratto, ahimè, è pressoché trasformato [...] La posterità perderà le *mie* mani [...] ⁵⁰²

Calamatta enfui à Bruxelles [...] N'a-t-elle [Emilie] pas éveillé en moi l'ambition qui dormait? N'a-t-elle conjuré devant moi la Postérité, pareille au nuage d'Ixion sur la roue? elle devrait faire une expiation; une sorte d'ex-voto; moi sur la rue tendant les bras à la Postérité qui, sous les traits de Calamatta, s'enfuit, mon portrait sous le bras, vers le Chemin du Nord. A force de plaisanter, je suis devenu triste, pourtant. ⁵⁰³

Prima di tutto la Posterità! Nessun abbozzo da Calamatta [...] ma l'ampia e lontana Posterità giace nelle mani del Calamatta. ⁵⁰⁴

⁵⁰² Lettera di Mazzini ad Emilie Ashurst, Londra 17 settembre 1847 (v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 29).

⁵⁰³ Lettera di Mazzini a William Ashurst, Parigi 10 novembre 1847 (*Ibid.*, n. 30).

⁵⁰⁴ Lettera di Mazzini ad Emilie Ashurst, Parigi 14 novembre 1847 (*Ibid.*, n. 31).

3.2.2.3. L'uso innovativo del dagherrotipo nel *Ritratto di Mazzini*

La seconda considerazione sui dagherrotipi riguarda Calamatta. Dal punto di vista tecnico, le parole di Mazzini circa la distruzione o meno di essi da parte dell'incisore sono rivelatrici di una applicazione del dagherrotipo ad opera di Calamatta assolutamente all'avanguardia nel trasferimento del soggetto dal dipinto alla lastra e, dalla perentorietà della richiesta di Calamatta, dimostra quanto la lastra di rame del dagherrotipo fosse divenuta per lui uno strumento di lavoro indispensabile già a quell'epoca.

Sono trascorsi solo otto anni dalla presentazione dell'invenzione di Daguerre nel 1839 e quattro dalla messa a punto di un procedimento di Alfred Donn , perfezionato e brevettato da Louis Fizeau, che permetteva l'incisione diretta o comunque la realizzazione di una copia incisa delle lastre dagherrotipe attraverso l'uso combinato della galvanoplastica,⁵⁰⁵ tecnica anch'essa innovativa atta alla duplicazione delle matrici metalliche per consentire forti tirature di stampa, ampiamente adoperata da Calamatta gi  dal 1842⁵⁰⁶ e che proprio nei mesi del 1847 stava ancora impiegando sulla lastra del *Ritratto di F licit  de La Mennais*⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Per un approfondimento sulla storia e l'applicazione nella calcografia, anche in relazione alle lastre di Calamatta conservate presso l'ING, si rimanda a A. Grelle Iusco, G. Trassari Filippetto, 2001, pp. 46-32.

⁵⁰⁶ Lettera di Calamatta a Mercuri, Bruxelles 10 settembre 1842: "[...] Non dir niente, ma sappi che da qualche giorno in qua, sto tutto immerso nel Galvanismo, le unghie verde, le mani piene d'impiastri, di cera, bitume, ec. ec. paro un vero Cellini nel momento di fondere il suo Colosso, figureti un gran cassone pieno d'acqua che butta e inonda la casa, il solfato di rame, che bisogna cristallizzare, il mercurio che [illeggibile], sarta, e scappa per tutto, bisogna ricominciare l'impiastro, votar tutti i liquidi, bruciare con l'acqua ragia la preparazione data allo scatolone, per rimettercene un'altra, fumo, fiamme, pare una casa del diavolo, e non ci si vede pi ; me ne vado al letto." (Apparati, *Epistolario*, n. Getty Research Institute, Los Angeles, Inv.9100).

⁵⁰⁷ Acquaforte e bulino, mm 405x435 (impronta); iscrizioni: in b. sotto l'inciso: "Aloysius Calamatta ad vivum Delineavit et Sculpsit. 1847". Esemplari presenti in ultimo stato alla KBR, BnF, Coll. Cialdi, mentre l'I.N.G. conserva uno stato avanti lettera (FC 123147) e la lastra di rame (I.N.G. Cl 219/1-2). Da quanto si ricava dai documenti, al 26 novembre 1840 la lastra figura come "non terminata" (v. Apparati, "Documenti", *Contratto di Matrimonio di Calamatta con Anne Joséphine Cécile Raul-Rochette* (BHVP, Fond Sand, J 59). Pertanto, verso tra il '46 e il '47 Calamatta riprende la lastra incisa in precedenza dal vero, come omaggio al teologo che gi  conosceva (cfr. Blanc, 1876, p. 109), per trarne una copia galvanica dove apporr  l'iscrizione con la data del 1847, e contestualmente in quell'anno far  stampare tirature avanti lettera (senza iscrizione) dall'originale rame, e tirature con lettera dalla copia galvanica, come si evince dalla corrispondenza: lettera di Calamatta a Mercuri, Bruxelles 11 dicembre 1846 (v. Apparati, *Epistolario*, n. **getty**): "[...] Io sto sulle spine, figurati che son diversi giorni che non posso staccare il ritratto di Delamennais [sic] non so dove ho la testa. basta, tener  ancora prima di disperarmi, non parlarne perch  non vogli si sappia che faccio la galvanoplastica."; lettera di Lelli a Giangiacomo, Bruxelles 14 febbraio 1847 (v. Apparati, *Epistolario*, nn. **getty**): "[...] Calamatta presto finir  il ritratto di Dell'Amennai dove gli   arrivata una gran disgrazia e questa   succeduta nel calvanizzarlo come sa bene per moltiplicare i rami, l'operazione ci   mal riuscita atteso che nella lastra incisa ci era ci era mescolato dello zinco e siccome lo zinco serve per l'operazione affatto si che le due lastre anno fatto aderenza ed   stato impossibile di staccarle per cui a dovuto far limare tutta la seconda lastra venuta per il metodo calvanico ed a dovuto inciderlo di tel nuovo sulle traccie che si vedevano ancora un poco atteso che l'originale aveva un altro colore, e cos    rivenuto alla luce giacche credavamo perduto". E ancora lettera di Calamatta a Mercuri, Bruxelles Maggio 1847 (Ciampi, 1879, p. 179): "[...] Io ho finito a forza di tigna: perch , a dirti il vero, sono stato pi  di una volta per lasciare il disgraziato *Ritratto di De Lamennais*, al diavolo, ma alla fine mi pare che riesca: temo perch  che dopo tante pene e spese l'altro non si pubblichi avanti, ed in allora ci posso fare una cazzarola, o regalarlo a Louis Philippe".

(Fig. 105), figura di importante riferimento politico per le sue teorie teologiche e filosofiche sul cristianesimo liberale nell'ambito del partito democratico socialista, conosciuto attraverso la Sand.⁵⁰⁸ La scoperta del dagherrotipo fu presentata ad agosto del 1839 in due sedute pubbliche presso l'Académie des Sciences e dell'Académie des Beaux Arts dallo scienziato e uomo politico repubblicano François Arago, legato a Calamatta non solo per amicizia ma anche per condivisione delle idee politiche.⁵⁰⁹ Egli patrocinò l'invenzione "secondo la sua idea che il progresso industriale preparava la via di uno stato democratico ideale".⁵¹⁰ Ma già da gennaio dello stesso anno, fu pubblicato un articolo in sostegno alla nuova invenzione sul primo numero de "La Revue du progrès" fondata da Louis Blanc e Arago, del cui comitato di redazione faceva parte anche Calamatta.⁵¹¹

Tutto questo smentisce ampiamente la presunta avversione ai nuovi ritrovati della tecnica verso i quali, invece, Calamatta dovette nutrire interesse e curiosità fin dagli esordi, essendo a diretto contatto con i protagonisti della prima ora dell'ambiente scientifico progressista repubblicano. È dunque evidente che egli fu tra i pionieri nell'applicazione di queste nuove tecniche al settore della riproduzione e della moltiplicazione dell'immagine e successivamente anche nell'uso della fotografia persino come strumento di lavoro,⁵¹² non

⁵⁰⁸ Félicité de La Mennais o de Lamennais (1782-1854), prese i voti del sacerdozio, ma dedicò la sua vita a contrastare attraverso i suoi scritti gli illuministi e volterriani da un lato e il cattolicesimo d'apparenza connivente col potere temporale perché lontano dai principi evangelici dall'altro. Le sue idee lo portarono ad appoggiare la causa dell'indipendenza belga e irlandese, nazioni fortemente cattoliche e lo fecero apparire come un sorta di rivoluzionario esaltato con grande seguito presso i cattolici liberali di Francia, Belgio, Irlanda e Polonia. Manifestandosi apertamente contro le decisioni di papa Gregorio XVI di appoggiare nel '31 la repressione russa del popolo polacco, nel 1832 fu scomunicato con l'enciclica *Mirari vos*. Nel 1835 i suoi amici Fleury, Arago e Liszt lo presentarono alla Sand e dal 1837 diresse il giornale *Le Monde*, collaborando con lei. Lamennais le fu molto unito, pur rifiutando le sue idee sulla libertà sociale e il divorzio, e sarà lei a introdurlo, insieme a Michel de Bourges, al Socialismo. La scrittrice arriverà a dirgli: «L'annoveriamo tra i nostri santi [...] lei è il padre della nostra nuova Chiesa». Nel 1837, pubblicò il *Libro del Popolo*, un autentico libro di battaglia. Continuò ad appoggiare le lotte popolari, e nel 1848 fu eletto deputato all'Assemblea Costituente, ma dopo il colpo di stato del 1851 si ritirò dalla politica (cfr. *ad vocem*, in "Lessico Universale Italiano", Istituto Enciclopedia Treccani, Roma 1972, vol. XI, p. 438). Sin dai primi momenti in cui entrò in contatto con loro, Mazzini ammirò molto Lamennais, col quale condivise molte delle sue teorie e al quale dedicò uno scritto biografico in una raccolta pubblicata (cfr. G. Mazzini, *Scritti letterari di un Italiano vivente*, vol. 3, Lugano 1847, pp. 1-30).

⁵⁰⁹ V. *infra*, p.. François Arago (1786-1853), matematico, fisico, astronomo e uomo politico francese. Per ulteriori approfondimenti su di lui e la funzione politica del dagherrotipo si rimanda all'interessante articolo di A. McCauley, *Arago, l'invention de la photographie et le politique*, in "Études photographiques", a. 2, mai 1997, [En ligne], mis en ligne le 12 sept. 2008. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>.

⁵¹⁰ Citazione in *Ibid*.

⁵¹¹ La rivista comparve dal 1839 al 1842: essa rappresentava le opinioni dell'ala sinistra dei repubblicani. Oltre a Calamatta, appartenevano al comitato di redazione anche Théophile Thoé, Charles Blanc (fratello di Louis), Alexandre Decamps. Tra gli articoli comparvero anche quelli di David D'Angers.

⁵¹² Calamatta entrò in rapporto col mondo della fotografia attraverso vari canali: a Parigi, con Felix Nadar per tramite della Sand, dal quale si fa ritrarre più tardi in costume garibaldino nel 1865-6 (Fig.), e con Robert Jefferson Bingham (cfr. Bann, 2001, pp. 118-119 e 158-159 e L. Boyer, *Robert J. Bingham, photographe du*

solo per la stretta vicinanza all'ambiente scientifico e per l'intrinseco significato politico che la scelta comportava. Calamatta aveva intravisto nei nuovi sistemi una possibilità per lo 'svecchiamento' delle tecniche tradizionali, nell'estremo tentativo di accorciare la distanza sempre crescente dei tempi d'incisione della calcografia rispetto ai concorrenziali procedimenti di litografia e xilografia su legno di testa, in un'epoca in cui la forte richiesta di immagini e la rapidità con cui esse dovevano essere immesse sul mercato per risultare efficaci minacciava la definitiva scomparsa delle elaborate lastre di rame e acciaio.

L'analisi di alcuni rarissimi esemplari di un'inedita prima versione del *Ritratto di Mazzini* conservati presso la Bibliothèque Royale di Bruxelles⁵¹³ e nella Collezione Cialdi di Civitavecchia⁵¹⁴ (figg. 93 a-f) conferma l'immediata applicazione del procedimento di Fizeau col quale si poteva incidere direttamente la lastra di rame del dagherrotipo mediante un processo elettrolitico oppure trarne una copia incisa delle lastre dagherrotype attraverso la galvanoplastica, in entrambi i casi distruggendone l'immagine impressa (a ciò si riferiva Mazzini nella sua lettera) per ricavarne un lastra calcografica pronta per essere inchiostrata e stampata.⁵¹⁵ Dalla ricostruzione effettuata in questa sede della sequenza di sei stati, è

monde de l'art sous le Second Empire in "Études photographiques", n. 12, novembre 2002, [En ligne], mis en ligne le 11 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index320.html>), al quale commissiona la riproduzione fotografica di alcuni suoi disegni (*Testa di dannato*, da Michelangelo, e *Visione di Ezechiele*, da Raffaello). Si tratta di fotografie all'albumina inedite conservate nella Collezione Cialdi di Civitavecchia un altro esemplare della *Visione di Ezechiele* è presente nella collezione della BnF di Parigi. Probabilmente le fotografie vennero stampate in occasione della Esposizione Universale di Parigi del 1855, dove figurava il disegno della *Visione* assieme a quello raffigurante *La Pace*, attribuita a Raffaello, di cui sempre a Civitavecchia nella Collezione Cialdi è presente una fotografia senza iscrizioni (cfr. anche *infra*, p.). Dai fratelli Vincenzo e Leonida Caldesi, esuli patrioti italiani trasferitisi a Londra, nel 1851-52, chiese invece le fotografie dei *Cartoni di Raffaello* delle collezione reale di Hampton Court in cambio di alcune sue stampe (cfr. Lettera di Calamatta ad Agneni, Bruxelles 5 ottobre 1860; v. Apparati, *Epistolario*, n.). Calamatta fu in stretto contatto anche con Tommaso Cuccioni (c.1790-1864), ex allievo dell'Ospizio di S. Michele come lui, calcografo, attivo a Roma come fotografo dal 1852, con la produzione di celebri vedute del Foro (cfr. *Vu d'Italie 1841-1941. I grandi Maestri della fotografia italiana nelle collezioni Alinari*, catalogo mostra a cura di Anne Cartier-Bresson, Museo Nazionale Alinari della Fotografia, 29 ottobre al 10 dicembre 2006, Firenze 2006), nonché con l'editore di Bartolomeo Pinelli divenuto anche fotografo Luigi Fabri, dal quale si fa stampare la fotografia del *Ritratto di cardinale*, da Raffaello conservata nella collezione Cialdi di Civitavecchia.

⁵¹³ Bulino e acquaforte, mm 470x320 (impronta) KBR, inv. CALAMATTA.S.II 18208-9, 18900-2.

⁵¹⁴ Inv. 8636.

⁵¹⁵ Cfr. voce "Daguerreotypes, etching", in *Encyclopaedia of photography*, introduction by P. C. Bunnell and Robert A. Sobieszek, USA 1974, p. 161. Secondo Maria Francesca Bonetti tale procedimento non trovò un'effettiva applicazione pratica nella riproduzione e nella diffusione a stampa delle immagini riprese con il dagherrotipo Maria Francesca Bonetti, *D'après le Daguerrotypage... l'immagine dell'Italia tra incisione e fotografia*, in *L'Italia d'Argento. 1839-1859. Storia del dagherrotipo in Italia*, a cura di Monica Maffioli, Firenze 2001, pp. 31-40, p. 34 e nota 15 con bibliografia di riferimento. Di parere contrario è Janet E. Buerger (J. E. Buerger, *French daguerreotypes*, International Museum of Photography at George Eastman House, Chicago 1989), che invece fornisce le prime indicazioni di questa applicazione del dagherrotipo, anche specificamente al ritratto in ambito artistico dedicandogli un intero capitolo: *Portraiture and the professionals* (p. 50 e ss.). Si segnala, infine, una recente mostra dedicata al dagherrotipo francese anche nelle sue

evidente che la testa di Mazzini risulta finita in tutte le sue parti sin dal primo stato, mentre il resto della figura è ancora arretrato alla stesura delle prime linee a bulino. Confrontando la sequenza con altre due riferite a ritratti eseguiti nella maniera tradizionale, come il *Ritratto di Guizot* da P. Delaroche del 1839 (Figg. 106 a-c)⁵¹⁶ e il *Ritratto di Molé* da Ingres del 1840 (Figg. 107 a-c),⁵¹⁷ si constata che l'incisione del volto avanza in queste ultime contestualmente al resto della composizione quando addirittura non la succede.

Si può dedurre che nel *Ritratto di Mazzini* Calamatta avrebbe ricavato l'incisione della testa direttamente dal dagherrotipo (o da una copia galvanica da esso tratta), ritoccarla in alcuni punti per migliorarla, ritagliarla e incastonarla in un rame vergine sul quale avrebbe inciso direttamente *ex novo* il resto della figura e della composizione, rimodellata – come si spiegherà più avanti – su un disegno dal vero di Mazzini eseguito successivamente.

3.2.2.4. Le intenzioni di Calamatta nei disegni preparatori e la prima versione incisa

Il 14 settembre 1847, a tre mesi di distanza dalla presa in carico dell'opera da parte di Calamatta, Mazzini scrisse a Lamberti:

Perché Calamatta vuol egli cangiar la posizione mia, cosa che a lei [Emilie] dispiace assai? Cosa importa a me della posizione? E a ogni modo era quella la mia quando m'ha dipinto.⁵¹⁸

E da Parigi tre giorni dopo informò Emilie della decisione di Calamatta:

Passo ad altri argomenti molto più importanti, cioè al ritratto, al mio ritratto [...]. Il ritratto, ahimè, è pressoché trasformato [...]. La posterità perderà le *mie* mani; [...] Potrei ora morire in pace, se non fosse per *questo* ritratto; anzi no: potrei rompere la mia testa – non le mie mani: esse sono troppo belle – contro una parete, se non fosse per il plauso di Staudigl.⁵¹⁹

Con rammarico di Mazzini, ma soprattutto della pittrice, pare che fin da subito Calamatta avesse deciso in modo risolutivo di voler modificare la posa del busto ritenendolo innaturale e poco efficace per la diffusione su vasta scala dell'immagine dell'“Apostolo della Patria”

applicazioni riproduttive: *The Daguerreotype and art history ; the dawn of photography: French daguerreotypes, 1839 – 1855*, The Metropolitan Museum of Art, New York, September 23, 2003 - January 4, 2004, organized by Malcolm Daniel, with the assistance of Stephen Pinson.

⁵¹⁶ Acquaforse e bulino, mm 470x380 (impronta), Parigi, BnF, inv. Rés. Eb-46-fol. (CALAMATTA).

⁵¹⁷ Acquaforse e bulino, mm 682x545 (f.), 535x430 (i.) (Parigi, BnF, inv. Eb-46-fol. (CALAMATTA))

⁵¹⁸ V. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 28.

⁵¹⁹ *Ibid.*, n. 29.

che sarebbe dovuta apparire al mondo in un atteggiamento più fiero e risoluto, data la situazione politica in corso. Pertanto, con l'approvazione dell'Accursi e di Giannone,⁵²⁰ egli apportò una sostanziale modifica nella posa che da frontale veniva girata quasi a tre quarti con le braccia conserte, nascondendo le mani e perdendo in tal modo per sempre il richiamo affettivo dell'anello materno al dito al quale né la pittrice, né Mazzini avrebbero voluto rinunciare:

Il y a là un petit trésor d'affections et de souvenirs que je n'entends nullement sacrifier et qui valent mieux, j'en suis sûr, que toutes les améliorations possibles.⁵²¹

Nonostante i ripetuti tentativi di Mazzini attraverso Lamberti di far cambiare idea a Calamatta ancora a dicembre del 1847,⁵²² l'incisore restò fermo nel suo intento, forte anche dell'appoggio di George Sand, che in un primo momento, memore di ciò che era accaduto dieci anni prima col suo ritratto derivato dal dipinto di Delacroix, sconsigliò l'amico dall'intraprendere la traduzione dal dipinto. Avendolo visto, l'aveva giudicato un'opera dilettantesca, eseguita in modo *naïf*, senza disegno e mal dipinta, che sicuramente avrebbe causato fastidi con l'artista nel caso in cui egli avesse apportato dei cambiamenti per migliorarla:

Je dis à Calamatta en le voyant: "Je t'en prie, ne copie pas cette peinture. C'est affreux, et si tu la corriges, il t'arrivera ce qui arrive toujours en pareil cas, on trouvera que tu l'as gâtée."⁵²³

Come era accaduto per il *Ritratto di George Sand*, Calamatta ritenne necessario far posare dal vero Mazzini per due sedute, nonostante avesse con sé il dipinto e questa volta pure i dagherrotipi, per avere la possibilità di migliorare ulteriormente le sembianze del volto ritenuto da lui (e dalla Sand) non veritiero nel ritratto dipinto.

Nell'antiporta del volume XXXII degli *Scritti Editi ed Inediti* pubblicato nel 1921 compare un disegno di Calamatta (Fig. 94). Secondo la nota esplicativa di Galeati,

per ragioni artistiche [Calamatta] non riprodusse fedelmente il dipinto, ma su di esso e sul dagherrotipo preparò un disegno, che non fu poi neanche quello esemplato per l'incisione, e che esaminò Emilia Hawkes quando andò a Parigi nel settembre del

⁵²⁰ Lettera di George Sand a Mazzini, Nohant, 5 novembre 1849 (cfr. *Ibid.*, n. 37).

⁵²¹ Lettera di Mazzini alla Ashurst, Frontiera Lombarda, 14 novembre 1848 (*ibid.*, n. 36).

⁵²² Lettera a Giuseppe Lamberti, Londra, 15 dicembre 1847 (*ibid.*, n. 32).

⁵²³ v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 38.

1847: quello stesso che la R. Commissione riproduce in fronte al vol., per gentile concessione della famiglia dal compianto Ernesto Nathan.⁵²⁴

Dal testo si comprende che i disegni preparatori furono in realtà due ed entrambi non corrispondenti al dipinto: il primo eseguito tenendo presenti il dipinto e il dagherrotipo che, a detta di Galeati, corrisponde a quello esaminato da Emilia, ed è forse lo stesso di cui Mazzini parla nelle lettere ad Ashurst padre e figlia quando era ancora a Parigi nel novembre del 1847.⁵²⁵ Ma non si tratta di quello riprodotto nel volume (di recente ritrovato nei depositi della Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea),⁵²⁶ bensì del secondo disegno che sarebbe servito per il trasporto sulla lastra per la seconda versione, poiché la barba appare più lunga e ricopre tutto il mento. Questo potrebbe corrispondere al ritratto che Calamatta eseguì dal vero durante le due pose richieste a Mazzini ricordate in due lettere, una inviata alla Ashurst il 14 novembre 1848:

Tant de choses graves pour moi se sont passées depuis la séance que je lui donnai, que mes souvenirs sur ses conditions sont très vagues. Mais je me rappelle fort bien qu'il s'agissait pour lui, en me demandant une séance, de vous *proposer* quelques légers changements de détail, [telle] que la pose de la main et par conséquent de l'épaule. Je suis fort mauvais juge, vous le savez, en ce qui me concerne ; et je cédaï volontiers sur tout cela la parole à Lamberti qui était présent. Mais je lui répétai plusieurs fois que j'avais à cœur avant tout *votre* satisfaction, que la tête devait rester absolument telle quelle, et quant au reste, il n'avait qu'à vous envoyer une esquisse pour que vous fussiez juge des modifications qu'il proposait. L'a-t-il fait ? Je n'ai jamais depuis lors entendu parler ni du portrait ni de lui.⁵²⁷

e l'altra della Sand a Mazzini a distanza di un anno, il 5 novembre 1849:

⁵²⁴ *S.E.I.*, vol. XXXII, p. 375.

⁵²⁵ Lettere di Mazzini a William Ashurst, Parigi 10 novembre 1847, e a Emilie Ashurst, Parigi 14 novembre 1847 (v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, nn. 30-31).

⁵²⁶ Il disegno è stato ritrovato dalla dottoressa Maria Pia Critelli (che ringrazio per la comunicazione) nei depositi della BSMC, in pessime condizioni, restaurato e lì attualmente conservato.

Negli *Scambi epistolari* (nn. 53-55) vi sono riportate alcune lettere inedite inviate da Lina Sand Calamatta a Sara Levi in Nathan (Pesaro 1819-Roma 1882), madre di Ernesto (primo sindaco di Roma eletto in Campidoglio nel 1907), che acquistò per 500 lire il disegno e anche la lastra in rame della seconda versione del ritratto fatta stampare dal calcografo parigino Dusacq. Fino a qualche anno fa, si erano perse le tracce di entrambe le opere.

⁵²⁷ Lettera di Mazzini alla Ashurst, Frontiera Lombarda, 14 novembre 1848 (v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 36).

Mrs Accursi et Giannone l'autorisaient de la part de Mme H[awkes] à faire toutes les corrections qu'il jugerait convenables. Il travailla, il reçut 2.000 f. moitié de la somme convenue. Il vous vit, obtint de vous deux séances et fit de son mieux.⁵²⁸

in linea di massima, se ci si attiene a quanto riportato da Galeati non si giustificerebbe l'esistenza dell'intera serie di prove di stato della prima versione conservata alla Bibliothèque Royale di Bruxelles e derivata dalla posa del dipinto, fino ad oggi rimasta ignota a tutta la critica. La corrispondenza viene ancora in aiuto per un'ipotesi di collocazione cronologica di questa prima versione incisa. Il 15 dicembre del 1847 Mazzini scrisse a Lamberti:

Bisogna che tu dica a Calamatta, con quei raddolcitivi che puoi usare, che l'artista persiste nel mantenere la propria posizione, come quella ch'io, a quanto essa dice, prendo sovente spontaneo. Parrebbe dunque che l'essere sgraziato sia colpa mia, gli direi subito: fate quello che volete; ma non posso né voglio scontentare Emilia che annette importanza a quella mossa. Ditegli tante cose per me.⁵²⁹

È molto probabile che, a seguito di questa lettera e dell'ennesimo incontro con i collaboratori parigini di Mazzini, Calamatta sia tornato indietro sui suoi passi mettendo in opera l'incisione del ritratto così come richiesto dalla committente pur di non scontentare lo statista, sebbene avesse già eseguito il disegno con la variante di posa visto da Emilia. Ciò giustificerebbe il pagamento della prima tranches di soldi richiesta dall'incisore con una lettera (non ritrovata) della quale parla Mazzini a Lamberti il 9 febbraio del 1848:

Abbi pazienza; ma perché invece di mandare a me la lettera di Calamatta, non darla al giovine Ashurst? Con che core vuoi ch'io, cagione di tutto questo affare, mi presenti a reclamare danaro per lui? Rimando la lettera a Michele [Accursi]: te la darà; spero che Ashurst non sarà partito ancora.⁵³⁰

che trova conferma in un'altra successiva sempre di Mazzini inviata ad Emilie un mese dopo, questa volta da Parigi, lo stesso giorno in cui incontra la Sand e Lamennais:⁵³¹

Io non so, Dear Emilie, il nome di battesimo di Calamatta e ne ho scordato anche l'indirizzo. Ma farete bene a mandare quello che dovete a Lamberti, 5, Rue Gaillon, o ad Accursi; avremo così una ragione per andare a verificare lo stato dell'incisione.⁵³²

⁵²⁸ *Ibid.*, n. 38.

⁵²⁹ *Ibid.*, n. 32.

⁵³⁰ *Ibid.*, n. 33.

⁵³¹ Cfr. Poli, 1960, p. 237.

⁵³² Lettera di Mazzini ad Emilie, Parigi 5 marzo 1848 (v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 34).

L'ultima frase di questa seconda citazione potrebbe essere messa in relazione con il ricordo che Mazzini aveva della seduta richiesta da Calamatta poc'anzi citato, effettuata plausibilmente proprio in questa occasione, quando si recò dall'incisore in compagnia di Lamberti per verificare a che punto era giunto il lavoro sulla lastra. Esso doveva risultare almeno compiuto nel viso e abbozzato nell'abito e forse anche nelle mani, stando alle stampe degli stati intermedi di questa prima versione (Figg. 93 a-f), e giustificando in tal modo il pagamento dei primi 2000 franchi.

Quindi sembrava tutto risolto secondo gli accordi iniziali.

3.2.2.5. Rottura con la Ashurst: una versione inglese

Invece, otto mesi dopo il caso sembra di nuovo riaprirsi: in una lettera a Lamberti, Mazzini accenna laconicamente ad un nuovo contrasto sorto tra Calamatta e la Ashurst. Da lei aveva ricevuto una lettera furente nei confronti di Calamatta il 7 novembre del 1848 (non ritrovata), alla quale Mazzini è costretto a rispondere con la lettera già citata del 14 novembre, nel tentativo di placare la sua rabbia per le inadempienze di Calamatta, nonostante si trovasse alla "Frontiera Lombarda" nel pieno dell'ultimo tentativo di rivolta contro l'Austria. Cos'era successo?

Nei primi mesi di quell'anno la ventata di rivoluzioni popolari aveva stravolto la geografia politica di tutta Europa e, come è noto, per Mazzini fu il momento di passare all'azione scendendo in Italia per dirigere sul posto le mosse della prima guerra d'Indipendenza.

Dal canto suo, anche Calamatta, trovandosi a Parigi nei primi otto mesi dell'anno⁵³³ non si sottrasse alla partecipazione attiva. In una lettera inedita della moglie Josephine inviata a Bruxelles il 28 giugno del '48 all'amica Cécile Quetelet, consorte dell'astronomo belga Adolphe Quetelet,⁵³⁴ lei racconta le avventure di suo cognato Francesco Calamatta,

⁵³³ I nuovi documenti smentiscono ciò che i biografi hanno riportato finora sul fatto ch'egli si trovasse a Bruxelles quando scoppiarono i moti parigini il 22 febbraio 1848. Il 22 gennaio viene nominato "corrispondente dell'Académie Royale des Beaux-Arts di Parigi" (BHVP, Fond Sand, J 68-69); il 30 marzo a Parigi viene nominato in una commissione per riformare l'organizzazione dell'Ecole Française di Roma e dell'Ecole des Beaux-Arts, di cui fa parte anche Ingres, David D'Angers, Delacroix, Vernet ed altri (cfr. Bertin, 2006, cap. 6); Solo a settembre fece rientro a Bruxelles, secondo una lettera da lui inviata a Mercuri a Parigi (Ciampi, 1879, p. 187), che a fine ottobre rientra definitivamente a Roma nominato direttore della Calcografia Camerale.

⁵³⁴ V. Apparati, *Epistolario*, n. Le due famiglie furono unite da profonda amicizia durante gli anni trascorsi a Bruxelles, ma anche dopo il rientro di Calamatta a Milano nel 1860. Adolphe Quetelet (1796-1874) astronomo e statistico belga, recatosi a Parigi nel 1824 apprese l'astronomia da François Arago e Bouvard e la teoria delle probabilità da Joseph Fourier e Pierre Laplace. Conosceva Calamatta già nel 1831, come attesta una lettera inedita del 27 febbraio di Calamatta a Quetelet inviata a Bruxelles (Archive Académie Royale de Belgique, Correspondance de A. Quetelet, inv. 570, b. 3212). Calamatta divenne un assiduo frequentatore del suo salotto

arruolato nelle truppe del Generale Lanière⁵³⁵ e del marito ingaggiato nella Guardia Nazionale durante i giorni della rivoluzione parigina di febbraio e dei mesi successivi; tanto che Calamatta il 25 agosto venne insignito con una menzione d'onore per la difesa dell'ordine pubblico durante le giornate di giugno dal Ministro dell'Interno della nuova Repubblica Francese.⁵³⁶

Impegnato prima sulle barricate parigine, poi con la scuola di Bruxelles, Calamatta aveva rallentato il lavoro d'incisione sulla lastra che risultava ancora incompiuta quando la Ashurst si recò da lui a Parigi nell'autunno del 1848 pensando di trovarla finita nei tempi stabiliti. Ma alla vista della lastra incompiuta (Fig. 93f), senza interpellare nessuno dei mediatori, la pittrice decise di ritirare il quadro sollevandolo dall'incarico. Ella dichiarò che l'incisione non valeva nulla perché Calamatta non aveva rispettato gli accordi verbali sulla somiglianza (del volto) e sui tempi di esecuzione, e sospese il pagamento del rame.

Sentendosi svincolata, la Ashurst decise di perseguire il suo obiettivo per un'altra via affidando l'incarico ad un abile incisore inglese, William Henry Simmons,⁵³⁷ il quale nel giro di qualche mese nel 1849 trasse un bulino secondo la sua precisa volontà. Questa nuova stampa – ancora ignota – fu molto apprezzata da Mazzini,⁵³⁸ ma anche dal pubblico inglese e perfino da uno dei più autorevoli esponenti della critica d'arte del tempo, Jacob Burckhardt:

Eccellentissimo dei ritratti in grazia di molto valore in arte e della età del soggetto, è quello comune in Inghilterra che ritrae un dipinto della signora Emilia Ashurst Hawhes, grande stampa dovuta al bulino del signor WH Simmons e che costa una lira sterlina. Ho veduto davanti a cotesta effigie somigliantissima il professore di estetica e di storia dell'arte signor Burckhardt, uomo dottissimo, rimanere estatico nel rimirare la regolarità severa dei lineamenti, l'ampiezza della fronte, la vivezza meditativa dello

dove conobbe altri esuli italiani quali, Gioberti, D'Azeglio, lo scrittore Francesco Dall'Ongaro, il pittore Dell'Acqua il conte Arrivabene, il Bramani, professore di letteratura italiana (cfr. M. Battistini, *Esuli e viaggiatori italiani in Belgio amici di Adolfo Quetelet*, in "Nuova rivista storica", t. XVI, a.1932, pp. 393 e ss). Nel 1834 Quetelet divenne segretario permanente della Académie royale de Belgique e in questa posizione fu di molto aiuto a Calamatta per la sua carriera di professore d'incisione a Bruxelles. Calamatta disegnò i ritratti di tutta la famiglia in segno di gratitudine (cfr. J.-L. De Paepe, G. Faider-Feytmans, *Adolphe Quetelet 1796-1874. Exposition documentaire présentée à la Bibliothèque royale Albert Ier, à l'occasion du centenaire de la mort d'Adolphe Quetelet*, Académie royale de Belgique, du 31 octobre au 14 décembre 1974, Bruxelles 1974).

⁵³⁵ V. *infra*, I cap.

⁵³⁶ Ricevette anche un lasciapassare firmato dallo scultore repubblicano David D'Angers che nel frattempo era diventato sindaco del XI arrondissement (V. Apparati, *Documenti*, n. (BHVP, Fond Sand, J 71):

⁵³⁷ William Henry Simmons (1811–1882) negli anni sostituì il bulino con la tecnica della maniera nera molto in uso in Inghilterra, più rapida e di maggiore effetto pittorico, adottata da Calamatta nella sua scuola di Bruxelles dal 1846, come abbiamo visto, per l'ultima versione della *Maschera di Napoleone* (cfr. *infra*, p.).

⁵³⁸ Come si legge nella lettera al Lamberti del 27 dicembre del 1849 (v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 39).

sguardo e l'intima affinità delle parti col tutto. Il signor Burckhardt ignorava il nome del soggetto che aveva davanti e quando seppe essere italiano, egli che l'Italia conosce, disse che veramente quelle fattezze rendevano immagine della nostra nazione. La fisionomia del Mazzini, segnatamente nella parte superiore della testa, è esemplare di gravità antica se non che pochi la riguardano come si ha da riguardare il bello, cioè con libera coscienza e senza cattive prevenzioni, onde non tutti la veggono qual è, oltreché è da dire essere il Bello una divinità che a molti non si compiace mostrarsi.⁵³⁹

3.2.2.6. L'intervento di George Sand

Intanto Calamatta, amareggiato dal comportamento della Ashurst, a distanza di un anno (novembre 1849) decise di rivolgersi alla Sand – legata da profonda stima e amicizia a Mazzini dal 1837⁵⁴⁰ – affinché potesse trovare con lui una soluzione per chiudere la faccenda. L'interruzione del pagamento impediva all'incisore di divenire proprietario della lastra e di trattare con un altro acquirente che nel frattempo si era fatto avanti, un certo "Mario" (forse Alberto Mario, marito della mazziniana Jessie White⁵⁴¹), come si legge in una lettera inedita inviata al suo amico pittore patriota Eugenio Agneni⁵⁴² anch'egli esule a Parigi e poi a Londra.⁵⁴³

⁵³⁹ P. Cironi, *Arte nostra*, in *La stampa nazionale italiana, 1828-1860*, Prato 1862, p. 69. Nello stesso anno il ritratto viene citato da Enrico Montazio: "[...] gli fece un ritratto in piede [...] di quel ritratto a olio venne fatto a Londra una copia a bulino dal sig. W. H. Simmons" (E. Montazio, *Giuseppe Mazzini*, Torino 1862, p. 95); mentre un'inserzione della vendita della stampa compare già nel 1854 nel giornale *The Reasoner*, *Gazette of Secularism* by George Jacob Holyoake, vol. 17, London 1854, pp. 192 e 224: "*Portraits of Authors and others: Large portrait one paper of Giuseppe Mazzini, from a painting by EH Hawkes, engraved by Simmons. 10s 6d.*".

⁵⁴⁰ Il nome della Sand ricorre per la prima volta nell'epistolario mazziniano in una lettera del 23 marzo 1837 inviata a Londra, da poco tempo luogo d'esilio. In essa cita Calamatta in riferimento al ritratto da Delacroix: "... ma più di tutti, una donna, della quale io non so se abbiate udito a parlare, ma della quale vo' parlarvi io, perché, senza conoscerla, io la stimo altamente ed ho una simpatia profonda per essa. Ha nome Mad. Dudevant – ma, come autrice, non è conosciuta che sotto il nome virile di George Sand. I suoi libri hanno quel nome: il suo ritratto, ch'è stato inciso perfettamente da un italiano, Calamatta artista distinto, in Parigi, ha pure quel nome." (*S.E.I.*, XII, p. 355-356). Per ulteriori approfondimenti sul loro rapporto cfr.: A. Poli, 1960, p. 230 e ss.; P. Byrne, *George Sand et Mazzini*, in "Présence de George Sand", n. 18 numéro special *George Sand et l'Italie*, nov. 1983, pp. 40-43; G. P. Romagnani, *Sur Mazzini*, in *Présences de l'Italie dans l'œuvre de George Sand*, 2004, pp. 217-236.

⁵⁴¹ Jessie Jane Meriton White, spesso chiamata Jessie White Mario (1832-1906), fu una patriota, scrittrice e filantropa inglese naturalizzata italiana. Fu soprannominata "Miss Uragano" o la Giovanna d'Arco della causa italiana (quest'ultimo appellativo le fu dato da Giuseppe Mazzini).

⁵⁴² Lettera di Calamatta ad Eugenio Agneni, s.l e s.d. (ma inviata da Parigi, prima del 5 novembre 1849) (v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 37).

⁵⁴³ il sutrino Eugenio Agneni (1816-1879), fu allievo del Coghetti affermatosi come affreschista e decoratore fu incaricato da Pio IX nel 1847 di decorare la sala del trono al Quirinale. Nel 1849 fece parte dell'esercito della Repubblica romana ricevendo elogi da Garibaldi. Caduta la Repubblica esulò a Parigi dove nel 1852 fu

È interessante soffermare l'attenzione su una serie di dettagli provenienti dalla lunga lettera poco ricordata dalla critica⁵⁴⁴ che George Sand inviò a Mazzini il 5 novembre 1849 a seguito della richiesta dell'amico. La scrittrice ripercorre i fatti secondo la versione riferita da Calamatta, prendendo le sue difese in quanto da lui nominata arbitro per dirimere una volta per tutte la lunga *querelle*. Nel testo si colgono *in nuce* le prime riflessioni sulla fedeltà o l'interpretazione nella traduzione di un'opera d'arte che verranno riprese, come si è già visto, nel 1855 nell'*Histoire de ma vie*, in relazione alla decisione che deve prendere l'incisore quando si trova a dover tradurre un'opera mal eseguita di un artista contemporaneo e, di conseguenza, l'opportunità o meno di apportare modifiche "migliorative".⁵⁴⁵ Premettendo che il dipinto non trasmetteva affatto la personalità e il carattere di Mazzini che lei aveva potuto conoscere personalmente l'anno prima, ella si sofferma sul giudizio negativo di Emilie formulato precipitosamente anche perché fortemente condizionato da quello di Delacroix lì presente. Quest'ultimo, memore di ciò che era accaduto per il suo ritratto della Sand, colse l'occasione per prendersi una rivincita su Calamatta appoggiando la Hawkes. È interessante, a tal proposito, l'opinione *tranchante* data dalla scrittrice sulle intemperanze che rendono il parere dell'amico in fatto d'arte poco credibile:

On pourrait dire aussi sans se tromper que Delacroix ne s'y *connaît pas*, c'est pourtant un grand maître, mais il a ses fantaisies. Je lui ai vu admirer des croûtes, ne pas s'en souvenir huit jours après, et les railler impitoyablement.⁵⁴⁶

Un altro punto da rilevare è la valutazione estetica ch'ella formula a proposito della parte più importante nella composizione, la testa "bella e mirabilmente incisa" che, sebbene non strettamente derivata dal dipinto (se così fosse stato, avrebbe assunto un carattere caricaturale), possiede una "somiglianza nobile" che "non ferisce" l'idea che si doveva avere di Mazzini:

incaricato della decorazione di alcune sale del Louvre, ma fu interrotto perché arrestato per i suoi contatti con Felice Orsini, artefice dell'attentato al re Napoleone III nel gennaio del 1858. Rilasciato, nel 1859 si trasferì a Londra, mantenendosi nell'ambiente dei patrioti fedeli a Mazzini. Qui ebbe l'incarico di decorare una sala del Covent Garden Opera House e alcune sale del Buckingham Palace. (cfr. Fedele garibaldino, nel 1859 scese in Italia per combattere a fianco del Generale e di nuovo nel 1866 a Storo per la liberazione del Veneto e Venezia alla quale partecipò anche Calamatta che si era rivolto a lui (v. più avanti) (cfr. R. Zapperi, *Agneni Eugenio*, voce, D.B.I., vol. 1, Roma 1960, pp. 432-433). Con Calamatta, col quale sembra essersi conosciuto nel 1849, mantenne un'intensa corrispondenza da quell'anno fino alla morte del Nostro (v. Apparati, *Epistolario*).

⁵⁴⁴ Dopo la trascrizione nell'*Epistolario* dell'edizione S.E.I., la lettera è stata citata solo dalla Poli in una breve nota (cfr. Poli, 1960, p. 239).

⁵⁴⁵ V. *infra*, p.

⁵⁴⁶ Cfr. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 38.

C'est du moins une ressemblance noble et qui ne blesse pas l'idée qu'on doit se faire de vous, tandis que la ressemblance beaucoup plus réelle de la peinture avait ce caractère d'exagération qui approche de la caricature.⁵⁴⁷

In questa considerazione la Sand dimostrava anche quanto ella aveva ben chiaro – a quest'epoca certamente più di Mazzini – a proposito dell'uso propagandistico del ritratto in fatto di efficacia,⁵⁴⁸ soprattutto quando si trattava di rendere note le vere sembianze dell'eroe più acclamato del momento che non poteva tradire le aspettative dei suoi seguaci, in quanto la sua fama l'aveva già reso un mito leggendario in tutta Europa proprio a seguito dei risultati ottenuti in Italia durante il 48-49. In tal senso, un ritratto che accentuava la fierezza eroica di matrice neoclassica italiana, sarebbe stato certamente più indicato per il pubblico, rispetto a quello di natura intimista della tradizione inglese che mostrava l'aspetto più fragile dell'eroe nella sua gracilità e magrezza fisica, arrivando addirittura ad assumere toni caricaturali e dunque ribaltando il risultato rispetto all'intento iniziale.

Ed è in relazione a questo concetto ch'ella fonda il postulato di validità del ritratto dell'amico. La predetta validità avrebbe dovuto essere giudicata non in concorrenza all'incisione di Simmons, per verificare quale delle due stampe era più somigliante al dipinto, ma piuttosto rispetto alla fisionomia reale e al carattere, per così dire, 'spirituale' di Mazzini:

On nommerait des arbitres, et il ne s'agirait pas de décider si la gravure anglaise faite après coup ressemble davantage à la peinture (ce qui est certain) mais si la gravure de Calamatta ne ressemble pas de tout, ce qui serait faux.

Infine la Sand conclude la sua difesa rimarcando la buona fede e l'onorabilità di Calamatta per il quale l'onore era sempre anteposto al denaro – come aveva dimostrato nel caso del ritratto di de Lamennais ch'egli aveva realizzato nel 1847 solo per l'ammirazione dell'uomo non guadagnandoci nulla – fugando in questo modo le accuse rivolte all'amico di essere stato poco patriota per l'esosità della sua richiesta.

È probabile che la vicenda del ritratto – unita anche alle divergenze d'opinione sulla soluzione dei problemi politici dell'Europa a fronte delle vicende del 1848 sorte tra Mazzini e gli amici della Sand, Louis Blanc e Ledru-Rollin⁵⁴⁹ – abbiano raffreddato

⁵⁴⁷ *Id.*

⁵⁴⁸ Cfr. *infra*, p.

⁵⁴⁹ Cfr. Poli, 1960, pp. 240-243.

temporaneamente i rapporti tra i due, poiché Mazzini le scrisse più tardi da Losanna dove si era rifugiato:

Vous ne m'avez pas répondu. Vous aurais-je-déplu, mon amie, dans l'affaire du portrait ? Dites-le moi franchement.⁵⁵⁰

nonostante la rassicurazione di scrivere alla Hawkes per riferirle la sua proposta.⁵⁵¹

Ma per la soluzione definitiva del caso, la Sand dovette attendere fino a settembre del 1850, quando in un *post scriptum* Mazzini le annuncia:

Ecoutez: arrivé à Londres, j'ai parlé de l'affaire du portrait. Emilie, malheureusement, n'a rien à y voir. C'est son père qui a donné la moitié de la somme. Et il est impossible de vouloir lui arracher un consentement dans une affaire dans laquelle il se retient lésé et déçu dans l'exécution du premier projet. Mais s'il ne s'agit que de publier mon portrait, avec l'attitude changée, et de façon que ce ne soit pas une reproduction, mais bien un travail original, que Calamatta le fasse. Emilie ne l'inquiétera nullement; c'est elle qui me le dit.

3.2.2.7. La seconda versione

Fu solo a partire da questo momento che Calamatta riprese il suo disegno dal vero realizzato nel marzo del 1848 già con la variante di postura e ritornò sulla lastra modificando tutto il lavoro svolto fino ad allora – nell'abito, nella sostituzione della rupe con un muretto in pietra, nell'aggiornamento del volto con la barba più cresciuta e folta – per tornare alle sue iniziali intenzioni. Ma ci vorranno ancora degli anni prima che la nuova versione fosse pronta.

Da un frammento di lettera inedito che Calamatta invia ad Agneni da Bruxelles il 27 dicembre 1852 si deduce che dopo più di due anni dalla modifica la lastra non era terminata:

[...] era posato altrimenti, ora che ci ho cambiato l'azione ci vorrei un fondo, se si potesse trovare qualche cosa d'estremamente semplice, e che faccia bene, altrimenti non ci faccio niente. [...] Cosa ne dici? Per il fondo se ci fosse la Cupola. Cosa ti pare?⁵⁵²

L'accenno d'inserire nello sfondo la Cupola di San Pietro di Roma come elemento simbolico d'aiuto alla propaganda politica non è irrilevante. In primo luogo esso esclude che

⁵⁵⁰ Lettera di Mazzini a George Sand, Losanna, 20 gennaio 1850 (v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 40).

⁵⁵¹ Lettera di Mazzini a George Sand, s.l., febbraio 1850 (*Ibid.*, n. 41).

⁵⁵² v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 44.

la lastra sia stata terminata durante i mesi della Repubblica romana, come pretenderebbe la critica più recente,⁵⁵³ e che quindi l'iconografia visibile in questa seconda versione (Figg. 95 a-b) sia stata pensata in funzione di quel risultato politico da parte di Mazzini e dei suoi seguaci.

L'accostamento della Cupola alla figura di Mazzini era stato comunque già utilizzato a questo scopo: esso è ben visibile nella riproduzione di un dipinto quasi certamente eseguito durante il '49⁵⁵⁴ (Fig. 96) ambientato in un interno elegante dove alle spalle della figura in piedi di Mazzini, in posa trionfante, si staglia netta la sagoma della Cupola dalla finestra aperta. Mentre, in una riproduzione litografica⁵⁵⁵ (Fig. 97) sullo sfondo della figura in piedi a tre quarti col braccio sinistro dietro la schiena – direttamente derivata da un modello della metà degli anni Trenta eseguito in Sassonia⁵⁵⁶ (Fig. 98) – compare per la prima volta un paesaggio sommario dove in lontananza sembra scorgersi il profilo della Cupola. Sicuramente durante i mesi della Repubblica romana vi fu una grande proliferazione di materiale di questo genere iconografico, cui deve aggiungersi anche quello relativo alla figura di Mazzini triumviro con la fascia tricolore, da sola (Fig. 99) o inserita in un *collage* assieme a quelle di Aurelio Saffi e Carlo Armellini (Fig. 100).

Alla fine del '52 la scelta di Calamatta poteva significare solo una cosa: contribuire a mantenere in vita l'importante azione di Mazzini svolta durante la Prima Guerra d'Indipendenza, in un momento difficile in cui l'Esule, ritornato a Londra, stava riorganizzando un vasto movimento cospirativo tra gli altri patrioti esuli in Europa, prima con l'Associazione Nazionale poi dal 1853 fondando il Partito d'Azione, il cui obbiettivo sarebbe stato la liberazione della Penisola e la restituzione di Roma capitale ad un governo repubblicano eletto dal popolo.

Le vicissitudini del ritratto non allontanarono Calamatta dalla proposta mazziniana; anzi, negli anni Cinquanta egli rivestì un ruolo di primo piano come informatore politico sugli avvenimenti francesi,⁵⁵⁷ opera preziosa per organizzare i movimenti insurrezionali in Italia, mettendo a disposizione in tal senso anche le sue residenze di Bruxelles e Parigi come base di smistamento della corrispondenza per sviare i controlli della posta, il che si evince anche

⁵⁵³ Pizzo, 2007, p. 227.

⁵⁵⁴ Cfr. S.E.I., XXIV (1916), tavola in antiporta f.t., realizzata in fotoincisione.

⁵⁵⁵ Cfr. S.E.I., vol. VIII (1909), tavola in antiporta f.t., realizzata in fotoincisione.

⁵⁵⁶ Cfr. *Mazzini e il suo mito*, 2007, p. 20, fig. 2.

⁵⁵⁷ Cfr. Apparati, *Epistolario*.

dalle diverse lettere inviate da Mazzini a Francesco Dall'Ongaro.⁵⁵⁸ A ciò il Nostro aggiunse la sua collaborazione per la raccolta di fondi da destinare alla causa, non solo finanziando generosamente in modo diretto, ma anche e soprattutto organizzando sottoscrizioni attraverso la produzione di materiale grafico di forte carica simbolica da far circolare negli ambienti dei patrioti.

3.2.2.8. Digressione su tre ritratti allegorici femminili

Molto interessanti si rivelano un gruppo di tre disegni allegorici, *Ecce Libertas*,⁵⁵⁹ (Fig. 108) *Santa Vendetta*⁵⁶⁰ (Fig. 109) e l'inedito *Giovane donna che stringe la bandiera d'Italia*,⁵⁶¹ (Fig. 110), ch'egli realizzò negli anni Cinquanta e Sessanta per essere litografati e venduti per la raccolta dei fondi, come già era successo nel 1831 con *L'Italia nel 1831*.

Dietro le sembianze ieratiche dell'*Ecce Libertas*, simboleggiante la "libertà repubblicana" col berretto giacobino, cinta in vita da una 'catena' formata da tutte le corone dei regnanti d'Italia, si nasconde il ritratto di una delle tante eroine del Risorgimento: Teresa Kramer Berra,⁵⁶² attivissima mazziniana, il cui salotto parigino quando fu esule in Francia divenne uno dei ritrovi frequentati dai più illustri esuli italiani. Nel suo compromettente *Album*,⁵⁶³ che divenne uno dei documenti più ricercati dalla polizia austriaca, ognuno di loro lasciava

⁵⁵⁸ v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, nn. 46, 48-51.

⁵⁵⁹ Disegno a matita nera e pastello bianco su carta, mm 385x295, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. Pl.1143 (cfr. B. Bréjon de Lavergnée et M. Moyne, *Catalogue des dessins français du XIXe siècle. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris 2004, p. 187, cat. 250).

⁵⁶⁰ Disegno a matita nera, sfumato, mm 32x23,5, Parigi, collezione privata (cfr. L.-A. Prat, *Dessins romantiques français provenant de collections privées parisiennes*, catalogo della mostra, Parigi, Musée de la Vie romantique, Parigi 2001, p. 101, cat. 44).

⁵⁶¹ Disegno a matita nera su carta, mm 287 x 347, firmato e datato in b. a ds: "L. Calamatta / Milano 1869". L'opera è stata reperita sul catalogo di vendite on line www.e-bay.com, passando all'asta on-line il 07 aprile 2009. Dalle informazioni ricevute dal venditore il disegno è attualmente posseduto da un collezionista privato in Italia.

⁵⁶² Teresa Kramer Berra (1804-1879) proveniva da una nobile famiglia milanese. La sua casa raccolse fuoriusciti italiani a Parigi e a Londra tra il 1824-1826 e il 1850-1854 quando lei stessa fu in esilio, e a Milano, e divenne un riferimento per l'opposizione repubblicana. (cfr. M. T. Mori, *Maschile, femminile: l'identità di genere nei salotti di conversazione*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M. L. Betri e E. Brambilla, Venezia 2004, pp. 3-18. Sul ruolo delle *salonnières* nel contesto italiano ed europeo si veda rispettivamente M. Brignoli, *I salotti del Risorgimento*, in *De amicitia: scritti dedicati a Arturo Colombo*, a cura di G. Angelini e M. Tesoro, Milano 2007, pp. 275-283; B. S. Anderson, J. P. Zinsser, *Le donne in Europa. Nelle corti e nei salotti*, Roma-Bari 1993).

⁵⁶³ Antonio Monti in *Teresa Kramer. Sulle orme degli esuli italiani*, Bergamo [1922], dopo una interessante notizia biografica della Kramer con rare informazioni ricavate dalla sua testimonianza diretta, riporta quasi integralmente il contenuto dell'*Album* costituito in due volumi corrispondenti ai due soggiorni parigini del 1825-26 e 1851-54, con la riproduzione fuori testo di tre immagini in esso contenute, tra le quali la prima riproduce una versione leggermente modificata dell'originale disegno conservato a Lille, forse corrispondente alla litografia da esso tratta. L'*Album* fu donato al Museo del Risorgimento di Milano, ma dalle informazioni verbali che ho ricevuto sembra sia andato disperso in un incendio della Seconda Guerra mondiale.

la propria testimonianza del sentimento patriottico in rime, disegni o composizioni musicali. Inizialmente, il disegno fu eseguito da Calamatta per far parte di questa raccolta nel secondo volume, corrispondente al secondo soggiorno d'esilio tra il 1851 e il 1854, assieme ad uno schizzo dal titolo evocativo *La Republique Universelle* che richiama l'utopia repubblicana francese del 1848 portata avanti dal Louis Blanc, Argo, Fourier ed altri, condivise e sviluppata da Mazzini nel suo concetto di Europa come unione dei popoli e delle nazioni liberate dal giogo dell'oppressore. Ma poi, da un breve cenno ritrovato nell'epistolario dell'attore patriota Gustavo Modena in una lettera del 1859, si evince che il ritratto della Kramer servì anche per trarre litografie.⁵⁶⁴

Più enigmatica, invece, resta la figura femminile di *Santa Vendetta*, dal profilo scultoreo, con la testa coperta da uno scialle che tiene in mano un pugnale di cui si vede solo la parte superiore del manico sul quale è incisa la scritta "Santa Vendetta", probabilmente eseguito nello stesso torno d'anni. In questo caso, l'immagine allegorica potrebbe riferirsi alla riconquista della città di Roma da parte dei repubblicani, rimasta fino al 1870 sotto il giogo del papato. Lo stesso, può dirsi del terzo ritratto allegorico *Giovane donna che stringe la bandiera d'Italia*, anch'esso certamente derivato da un ritratto dal vero. L'aquila trionfante, simbolo della repubblica romana, che tiene sotto di sé la tiara del papa posta su un cartiglio con la scritta 'S.P.Q.R.' a mò di puntale della bandiera, si riferisce in modo esplicito all'imminente annessione di Roma al resto dello Stato Italiano che si auspicava nel 1869, quando il ritratto fu eseguito poco prima della morte dell'artista.

3.2.2.9. Diffusione e fortuna

I tre disegni e altre opere incise in quel periodo che per il soggetto rappresentato riconducevano simbolicamente alla preparazione della riscossa mazziniana tramite il partito d'Azione, costituiscono il contesto nel quale Calamatta, di concerto con l'amico Eugenio Agneni, decise gli elementi simbolici che dovevano figurare nel panorama dello sfondo del

⁵⁶⁴ Lettera di Gustavo Modena a Vincenzo Brusco Omnis, Mecca 22 novembre 1859: " [...] Per l'analogia litografia, dovendo esser piccola, Manzoni [Pietro] dovrebbe far ricerca d'un *Ecce Libertas* pubblicato da Calamatta molti anni addietro. Forse i mercanti di stampe ne avranno copia" (*Epistolario di Gustavo Modena : (1827-1861)*, a cura di Terenzio Grandi, Roma, 1955, p. 367).

Gustavo Modena (1803-1861), veneto, è stato un attore teatrale ed esule patriota, conosciuto da Calamatta quand'era in esilio a Bruxelles con la moglie Giulia Modena. Calamatta eseguì i loro ritratti a disegno verso il 1838 dei quali la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma conserva quello di Giulia (cfr. *Apparati, Opere*). In *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, a cura di T. Grandi, Roma 1957, p. 344, si cita una rarissima pubblicazione in grande formato di Primo Levi, *Un attore – Un fattore*, Roma 1897, con sei pagine di testo e la riproduzione dei due ritratti di Calamatta.

Ritratto di Mazzini pensato come colui che annunciava l'avvento della 'terza Roma': il Colosseo sulla destra, in formato più grande rispetto alla Cupola, come simbolo della 'prima Roma', capitale dell'Impero dei Cesari, sulla sinistra, la cupola michelangiolesca che indica la 'seconda Roma', quella dei Papi, davanti alla quale, si erge un tronco spezzato e cavo da cui spunta un nuovo ramo con giovani foglie a significare le "nuove speranze che l'apostolato mazziniano farà risorgere dalle rovine di una nazione smembrata".⁵⁶⁵ Davanti ad un muretto di pietra, 'spartiacque' tra il vecchio e il nuovo, Mazzini, il "Profeta" della Roma del Popolo, con lo sguardo pensoso e assorto, vestito di nero perché a lutto per la patria ancora soggiogata dalla tirannia dei sovrani, che stringe nella mano sinistra un rotolo di carte, a simboleggiare il contributo fondamentale del suo "pensiero" teorico alla base della costituzione dell'Unità d'Italia. Il motto "Dio è Dio e l'Umanità è il suo Profeta" e la firma "Gius. Mazzini" in fac-simile della grafia dell'Esule, esplicita e rafforza il messaggio figurativo.

Le lungaggini per la conclusione del ritratto si protrassero stranamente almeno fino a marzo del 1858, da quanto si desume in un'altra lettera inedita inviata ad Agneni, nella quale Calamatta gli chiede ancora aiuto per

indicargli un puoco il cielo" nel "disgraziato ritratto ... al quale non faccio che fare e disfare."⁵⁶⁶

Intanto l'effigie di Mazzini prese a circolare freneticamente in tutte le tipologie e formati a disposizione, dalle fotografie eseguite dai fratelli Caldesi e dal Lama a Londra in formato *carte de visite* (Fig. 103),⁵⁶⁷ alle stampe litografiche, ai dipinti ed altro, come mezzo per ricompattare le varie correnti formatesi fuori e all'interno del Partito d'Azione, in vista della preparazione allo scontro finale con l'Austria, dichiarato dal re Vittorio Emanuele II nell'aprile del 1859. Pertanto, la forte richiesta favorì anche l'uscita dell'ormai tradizionale incisione a bulino di Calamatta, pubblicata a Parigi da Goupil & Vibert, e stampata dal calcografo Dusacq,⁵⁶⁸ con la semplice iscrizione del suo nome "L. Calamatta dis. e inc.",⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ Cfr. Mazzocca, 1982, p. 73.

⁵⁶⁶ v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 52.

⁵⁶⁷ Zama, 1967, p. 434e ss.

⁵⁶⁸ Cfr. lettera di Lina Sand Calamatta a Sara Nathan, 10 aprile 1873 (v. *infra*, Documenti, *Scambi epistolari*, n. 53). Egli fu comproprietario della lastra e proprietario del disegno preparatorio.

⁵⁶⁹ Iscrizioni: sul margine inf. del foglio, a sin.: "Publié par Goupil & Vibert boulevard Montmatre, 15 et rue de Lancry, 7 "; a ds.: "Imp.^e par Chardon aîné & Aze..". Esempolari con le iscrizioni sono conservati a Milano, Raccolta Bertarelli e Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Collezione Davoli.

che ne rivendicava la paternità dell'invenzione, ulteriore elemento comune al *Ritratto di George Sand* da Delacroix.

Nonostante l'uscita ritardata di vari anni, la stampa di Calamatta fu considerata tra le più belle e somiglianti ed ebbe una larga diffusione soprattutto negli ambienti dei liberali italiani,⁵⁷⁰ tanto da ispirare anche un ignoto pittore che si servì della composizione per trarne una variante ad olio piuttosto ingenua nella fattura, (Fig. 101), erroneamente data da Marco Pizzo al 1849, che resta per certi versi enigmatica.⁵⁷¹ In esso il Colosseo viene sostituito dalla mole della fortezza di Castel Sant'Angelo e sulla sommità della statua di San Michele arcangelo sventola una bandiera tricolore che, assieme ad una coccarda appuntata sul bavero della giacca nera e al giornale arrotolato nelle mani dal titolo "L'Italia del Popolo",⁵⁷² rimanda direttamente ai simboli della Repubblica romana del 1849. Ma, a quell'epoca la seconda versione della posa di Mazzini, sebbene già eseguita da Calamatta nel disegno dal vero, non era ancora stata divulgata, tanto più che, come si è visto, il fondo con la cupola e il tronco spezzato col ramo verde venne concepito solo molto più tardi. Pertanto, il dipinto venne eseguito certamente molto dopo, verosimilmente nel 1859 e non 1849, e può essere considerato una specie di 'falso storico',⁵⁷³ realizzato come buon auspicio, quando la risalita della Penisola da parte dei Mille di Garibaldi iniziata il 5 maggio del 1860 fece sperare che anche Roma, dal luglio del '49 tornata sotto il giogo pontificio, potesse riacquistare la libertà assaporata per pochi mesi durante il triunvirato repubblicano sotto la guida di Mazzini, Carlo Armellini e Aurelio Saffi (fig. 100).

Speranze condivise certamente da Calamatta nella scelta della sua Roma per lo sfondo del ritratto, per le quali continuò a combattere ancora a fianco di Garibaldi nel 1866,⁵⁷⁴ ormai

⁵⁷⁰ Anche se le ricerche non hanno finora rilevato la partecipazione dell'opera ad esposizioni pubbliche.

⁵⁷¹ Il dipinto ad olio non firmato, è conservato al Museo del Risorgimento di Roma. Fu pubblicato nel catalogo *Museo Centrale del Risorgimento*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, 2001, p. 51, ed è stato recentemente analizzato e descritto da Marco Pizzo che afferma di vedere sul *verso* la data 1849 ma "parzialmente visibile" (cfr. Pizzo, 2007, p. 227, nota 9, fig. 3).

⁵⁷² Fu un giornale politico fondato a Milano da Mazzini per propagandare le proprie idee durante il Risorgimento. Il primo numero uscì il 20 maggio 1848 e l'ultimo il 3 agosto dello stesso anno. Il nome fu ripreso dal Mazzini diverse volte, nel 1849 a Roma, a Losanna dal settembre 1849 sino al febbraio 1851, a Genova nel 1857 sino all'agosto 1858 quando vennero sospese le pubblicazioni a causa delle persecuzioni poliziesche alimentate dal Cavour dopo l'attentato di Felice Orsini.

⁵⁷³ Lo dimostra anche il fatto che nelle opere eseguite durante la Repubblica romana Mazzini aveva smesso di vestire in abito nero (come lo dimostrano le immagini di Mazzini triunviro), cosa che invece il dipinto deriva direttamente dal ritratto mazziniano derivato a sua volta dal dipinto della Hawkes del 1847, quando ancora Mazzini era "a lutto per la sua Patria".

⁵⁷⁴ Calamatta volle accompagnare Garibaldi nella battaglia di Storo in Tirolo per la liberazione del Veneto e del Friuli arruolandosi nel III Reggimento di Volontari italiani comandato dal colonnello civitavecchiese Giacinto Bruzzesi, suo amico (cfr. Corbucci, 1886, pp. 177-178. Sono commoventi le lettere ancora inedite da

vecchio, come lui si mostra in una foto di Nadar⁵⁷⁵ (Fig. 111) e un suo *Autoritratto in camicia rossa*⁵⁷⁶ (Fig. 112), e che non vide mai realizzate, morendo come Mazzini e tanti altri patrioti esule in patria a Milano l'8 marzo 1869, un anno prima dell'annessione della 'Città eterna' all'Italia libera.

lui inviate in quei giorni dal fronte alla figlia Lina da Bergamo, il 18 luglio 1866, da Brescia, il 20 luglio, dal fronte e il 23 luglio, da Venezia quando Garibaldi entrò trionfalmente, l'8 novembre di quell'anno (BHVP Fond Sand J 146-149). A quest'ultimo episodio si riferisce anche la lettera inviata a Mercuri il 19 novembre dello stesso anno (cfr. Ciampi, 1879, pp. 198-200).

⁵⁷⁵ F. Nadar, *Calamatta en costume garibaldien*, fotografia (BnF, inv. N2 sup. CALAMATTA D.102295).

⁵⁷⁶ Acquaforte, stampata a colori, mm 160x115 (impronta) (Firenze, G.D.S.U. inv. 95249).

Conclusioni

[...] Ombre che in vero permangono e che, tutto sommato, la bibliografia non dissipa più di tanto, malgrado l'estensione sopravvenuta e la consolidata nomea dell'artista, che ha riconoscimento europeo. Si ha la sensazione che il profilo biografico, oltreché il giudizio critico complessivo, manchino ancora di validi contributi. Viene perciò inevitabile concludere [...] auspicando comunque per quest'artista una immediata ripresa corale di studi.⁵⁷⁷

Come risulta dalle riflessioni sulle tematiche sviluppate in questa sede, è evidente quanto le fonti, la mole di documenti ritrovati e la molteplicità dei percorsi possibili presentano il risultato di questo studio solo come momento iniziale di un iter, che necessariamente dovrà dispiegarsi nel prosieguo.

A partire dalla metodologia di ricerca avviata, si potranno mettere a punto gli strumenti e approfondire alcune tematiche attraverso i quali portare a completamento una più adeguata revisione della figura di Calamatta auspicata da più parti.

Riguardo agli strumenti ci si riferisce innanzi tutto alla costituzione di una cronologia aggiornata con la correzione di date riferite ad avvenimenti e fatti che interessarono Calamatta ma anche il suo entourage. Essa terrà conto dello spoglio dei documenti già effettuato nel Fond Sand di Parigi, e degli altri fondi archivistici consultati in Italia e all'estero, ai quali se ne aggiungeranno altri (come ad esempio il Fondo Mercuri conservato nell'Archivio di Stato di Bucarest, dove è presente molto altro materiale epistolare di Calamatta e probabilmente anche documentale, o quello del Fond Quetelet dell'Archivio municipale di Bruxelles).

La consultazione e l'analisi diretta dei numerosi esemplari disseminati nelle varie collezioni pubbliche nazionali ed estere,⁵⁷⁸ unita al ritrovamento (anche fortuito⁵⁷⁹) di tre taccuini da viaggio (Fond Sand) e di diversi disegni inediti o resi noti solo attraverso pubblicazioni locali, rende necessario l'aggiornamento del catalogo che, come già evidenziato, si ferma alla redazione dell'elenco delle opere esistenti nella collezione Cialdi di Civitavecchia

⁵⁷⁷ Bellini, 1996, p. 130.

⁵⁷⁸ Le collezioni della BnF di Parigi e del KBR di Bruxelles contengono numerosi fogli di stato intermedi, preziosi per la comprensione della modalità di lavoro e del procedimento tecnico utilizzato da Calamatta.

⁵⁷⁹ L'utilizzo del web come strumento di ricerca iniziale si è rivelato indispensabile soprattutto per le opere rintracciate nel mercato antiquario.

redatto da Raffaello Ogetti nel 1874, che, oltretutto, risulta discordante dalla verifica in sede delle opere.⁵⁸⁰

Circa le stampe, che costituiscono il numero più cospicuo con almeno centocinquanta soggetti differenti, si ritiene che debbano essere suddivise in diverse categorie che individuano la varia natura dell'apporto di Calamatta. Si distingueranno, così, in stampe nelle quali Calamatta risulta “*inventor*”, cioè ideatore del soggetto, oltre che esecutore del disegno preparatorio (laddove sussiste) e dell'incisione della lastra;⁵⁸¹ quelle *d'après*, cioè tratte da un soggetto altrui, nelle quali egli compare come “*delineator*” e “*sculptor*”, cioè come esecutore del disegno preparatorio e dell'incisione (ad es. il *Voto di Luigi XIII*); quelle dove il suo nome è unito a suoi collaboratori (ad es. con Lucio Quirino Lelli⁵⁸²); quelle eseguite dagli allievi della scuola di Bruxelles in cui egli figura solo come “*direxit*”⁵⁸³. La traccia di partenza per questo lavoro terrà conto anche di alcuni documenti inediti riferiti ai primi elenchi manoscritti della Collezione Cialdi di Civitavecchia.⁵⁸⁴

Dalla collazione di tutto il materiale, che comprende anche quindici rami acquistati dall'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma presso la figlia Lina Calamatta Sand tra il 1887 e il 1889,⁵⁸⁵ il catalogo darà la possibilità di accostare in sequenza schizzi, disegni preparatori, stati intermedi di stampa e stati definitivi, rami e repliche galvaniche che

⁵⁸⁰ Mancano, infatti, almeno tre fotografie che Calamatta fece trarre da suoi disegni: n. 105. *Ritratto della Principessa Belgioioso* (datato 1840); n. 115. *Ritratto di una bambina del Belgioioso* (datato al 1868); n. 112. *Testa di Francesca da Rimini*, particolare disegnato per l'incisione tratta dal dipinto di Ary Scheffer. Alla fine degli anni Novanta, Sonia Sgarra si è occupata della collezione Cialdi nella sua tesi di laurea quadriennale, ma il risultato dello studio non ha condotto ad un aggiornamento dell'elenco di Cialdi che potesse avere validità scientifica, anche come strumento di lavoro interno alla Biblioteca Comunale (manca, ad esempio, un ordine progressivo cronologico delle opere che ancora riportano la vecchia datazione dell'Ogetti; manca la doppia misurazione dell'impronta della lastra e del foglio per le stampe calcografiche, ecc. cfr. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Nazionale per la Grafica, Comune di Civitavecchia, *Luigi Calamatta incisore. Presentazione delle opere restaurate. Civitavecchia, Aula Consiliare Pucci, 10 febbraio 2001*, con contributi di F. Fiorani e S. Sgarra, s.d. e s.l.).

⁵⁸¹ Come, ad esempio, *Ritratto di Thévenin* (1831), i due ritratti di Taurel padre e figlio (1832), *Ritratto del poeta Giannone* (1831), *Ritratto di George Sand* (1840), ecc.

⁵⁸² *Ritratto di Napoleone* (1846) a maniera nera; *Difesa di Roma. 29 Giugno 1849* (1856).

⁵⁸³ Appartengono a questa categoria diverse stampe appartenenti ai *Recueils*, come ad esempio quelle eseguite per la collezione storica della Galleria di Versailles, C. Gavard, *Galleries historiques de Versailles, publiées par ordre du roi sous la direction de M. Gavard (Calamatta et Mercuri pour les gravures)*, Paris 1838-1881; oppure per la raccolta belga *Les loges de Raphael. Collection complète des cinquante-deux tableaux peints à fresque qui ornent les voûtes du Vatican... dessinés à l'aquarelle et gravés en taille douce, par Joseph-Charles de Meulemeester, ... terminé sous la direction de M. L. Calamatta... et accompagnés d'un texte par le baron de Reiffenberg*, publ. par Arnold Lacrosse, Paris 1845.

⁵⁸⁴ Cfr. *Idem*, e Apparati, *Elenco documenti Fond Sand*, n. 114.

⁵⁸⁵ Cfr. Apparati, *Trascrizioni*, nn. 35-37. L'acquisizione comprese anche i rami di fondi o cornici e le repliche galvaniche.

metteranno in luce tutte le fasi del percorso attuato dall'incisore, occasione non comune anche per un approccio didattico al mondo dell'incisione.

La grande quantità di lettere raccolte in questa sede, più di quattrocentocinquanta, delle quali solo un'ottantina sono state finora pubblicate,⁵⁸⁶ induce a prendere in considerazione la pubblicazione della corrispondenza di Calamatta. Gli scambi epistolari intercorsi tra l'artista e i personaggi dell'ambiente artistico, politico e letterario italiano, francese e belga di rilevanza internazionale, permettono di contestualizzare i rapporti sociali, il loro divenire, il grado d'intimità raggiunta, l'attività artistica⁵⁸⁷ e politica di Calamatta, evidenziandone aspetti finora poco noti, come quello di cospiratore e informatore segreto di fatti politici e la sua appartenenza alla massoneria italiana,⁵⁸⁸ nonché gli aspetti caratteriali, finora resi noti solo attraverso le venticinque lettere indirizzate a Mercuri, pubblicate da Ciampi, dalle ventisei ricevute da Ingres, pubblicate da Ternois e dalla quindicina di lettere della Sand che si possono leggere nella *corrispondenza* della scrittrice pubblicata da Lubin.⁵⁸⁹

Accanto all'epistolario, un'attenzione particolare meriteranno le *Memorie autobiografiche* di Calamatta, alle quali verrà dedicato un prossimo studio critico. Come si è già evidenziato, Corbucci se ne servì estesamente trascrivendone ampi stralci, ma il confronto di questi con la traduzione francese di Lina Calamatta⁵⁹⁰ evidenzia alcune discordanze che fanno ipotizzare una maggiore attinenza del testo francese all'originale autografo, poiché, rispetto ai brani del Corbucci, la trascrizione francese contiene anche diversi passaggi inediti di una certa rilevanza.

Quanto all'approfondimento tematico, in primo luogo resta da analizzare la lunga attività d'insegnamento svolta da Calamatta, in gran parte ancora inedita,⁵⁹¹ in qualità di professore

⁵⁸⁶ Cfr. Apparati, *Indice generale dell'epistolario*.

⁵⁸⁷ Oltre a quelle già citate nel testo scritte e ricevute da Mercuri, molto interessanti risultano un gruppo di lettere inviate dal Nostro ad Atto Vannucci

⁵⁸⁸ Sull'attività d'informatore segreto sono le lettere indirizzate soprattutto ad Eugenio Agneni, Luigi Pianciani, Giuseppe Checchetelli (alcune delle quali ridotte allo stato di frammento perché censurate), mentre sulla sua appartenenza alla massoneria eloquente è la lettera di condoglianze del Gran Maestro della Massoneria in Italia Ludovico Frapolli inviata a Lina Calamatta il 31 marzo 1869 (cfr. Apparati, *Trascrizioni*, n. 34).

⁵⁸⁹ V. Apparati, *Indice generale dell'epistolario*.

⁵⁹⁰ Cfr. Apparati, *Elenco documenti Fond Sand*, n. 120.

⁵⁹¹ Lo studio di Hymans (1920) e il contributo di Denhaene (2009) forniscono solo una prima ricognizione nell'ambito della storia dell'incisione in Belgio, ma non scendono nel dettaglio dell'analisi delle opere presenti in grande quantità nel gabinetto della KBR sotto la voce di Calamatta e dei singoli allievi. Inoltre, le informazioni di prima mano di alcuni allievi (Lelli, Flameng) presenti nei testi del Corbucci (1886) e di Béraldi (1886), oltre ai numerosi cenni rintracciati nella corrispondenza e nei documenti del Fond Sand (come ad es. diversi contratti per l'esecuzione di lastre) offrono lo spaccato della vita nella scuola, basata anche sul rapporto maestro-allievo di forti legami affettivi.

della scuola d'incisione all'Accademia Reale di Belle Arti di Bruxelles (dal 1836 al 1860), che diede vita ad una fiorente scuola di numerosi allievi, come Lucio Lelli, Mariano Morelli, David Desvanches, Leopold Flameng, Gustave Biot, Joseph Franck, Jean-Baptiste Meunier. Alcuni di loro, divenuti celebri, perpetuarono l'attività del maestro formando a loro volta altri allievi soprattutto in Belgio. All'insegnamento di Bruxelles si dovrà aggiungere quello svolto nel suo primo atelier parigino, dove esordì assieme a Mercuri nella mansarda all'incrocio di rue de Londres e rue d'Amsterdam agli inizi degli anni Trenta. L'approfondimento su questo primo magistero, finora noto solo attraverso i 'ricordi' di Charles Blanc e di George Sand,⁵⁹² potrà giovare di nuovi dati inediti provenienti in primo luogo dalla corrispondenza.⁵⁹³ Circa gli ultimi otto anni trascorsi a Milano, dove venne nominato professore della Scuola d'intaglio in rame all'Accademia di Brera, l'incarico attribuitogli dal governo italiano nel 1860 di ripristinare la cattedra d'incisione, sospesa tra il 1853 e il 1860⁵⁹⁴ fu, in un certo senso, più nominale che effettivo. Si è già accennato che la lettura delle carte dell'archivio braidenese pone in evidenza la mancanza di alunni.⁵⁹⁵ Un altro tema da affrontare, emerso nel corso delle ricerche, è relativo ai giudizi critici sull'arte lasciati dal Calamatta in alcuni scritti parzialmente pubblicati dal Corbucci⁵⁹⁶ ed espressi soprattutto nella corrispondenza con George Sand, Mercuri (ai quali si è fatto ampio cenno già in questa sede) e in quella intercorsa con il toscano Atto Vannucci.⁵⁹⁷ Le tredici lettere inviate a quest'ultimo tra il 1856 e il 1866 sono significative per il loro contenuto,

⁵⁹² Blanc, 1876, pp. 108-111; Sand, 1856, pp. 209-210. Si veda anche *infra*, nota 336.

⁵⁹³ Utili si rivelano le sei lettere di Mercuri inviate da Parigi a Calamatta tra il 1839-41 durante i periodi di permanenza a Bruxelles, nelle quali l'amico collaboratore gli rendiconta l'attività della bottega (cfr. BHVP, Fond Sand, J 131-136).

⁵⁹⁴ Cfr. *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di Giacomo Agosti e Matteo Ceriana, Milano 1997, p. XIX.

⁵⁹⁵ Anche se dai registri d'iscrizione degli alunni risultano due nominativi, uno nel 1862 e l'altro 1867 (cfr. AS Brera, *Registro iscrizioni alunni 1862-63: Elenco generale degli Allievi ammessi alle Scuole della R. Accademia di Belle Arti – Milano*, alla data 8 novembre 1862, n. 198: "Carlo Maggi, di Saronno 22 anni, via Magenta 2649: incisione"; *Id.*, alla data 12 nov. 1867, n. 137: "Pasquale Locchi, di Vidolaso (Crema): incisione").

⁵⁹⁶ I manoscritti a cui il biografo fa riferimento sono conservati nel Fond Sand. ad essi si aggiungono altri frammenti autografi con note critiche sulla pittura d'Oltralpe del XIV-XV secolo (scuola olandese, scuola fiamminga, Rubens, Van Eyck, Van Dick, Jordaens, ecc.) posta in relazione con la scuola toscana di Giotto, Lippi, Masaccio. Altre note sono inerenti la pittura belga contemporanea (cfr. Apparati, *Elenco documenti Fond Sand*).

⁵⁹⁷ Cfr. Apparati, *Indice generale dell'epistolario*. Atto Vannucci (1810-1883), storico patriota e politico italiano, fu protagonista dei moti toscani del 1848 e fondatore del giornale "La Rivista di Firenze" nel 1857. probabilmente il loro incontro avvenne a Parigi, dove nel 1843 Vannucci si recò per motivi di salute, entrando in contatto con alcuni patrioti italiani come Michele Amari, Giovanni Berchet e Pietro Giannone. Durante questo soggiorno pare che avesse aderito alla Giovine Italia (cfr. Comune di Montale, *Atto Vannucci nel centenario della morte*, a cura di A. Bolognini, Pistoia 1983, p. 12).

poiché in esse si ritrovano le preoccupazioni per l'arte analizzate alla luce della situazione politica italiana di quegli anni.

Un ulteriore aspetto che si dovrà prendere in esame concerne Calamatta collezionista. Nel Fond Sand è conservato l'inventario *post mortem* di tutti i suoi beni,⁵⁹⁸ tra i quali il materiale del suo atelier e la collezione di stampe, disegni e altri oggetti d'arte da lui raccolti nel corso degli anni rappresentano la parte più cospicua. La descrizione piuttosto dettagliata, comprendente anche la stima del valore di ciascun pezzo, permette di risalire a diverse opere note (come ad es. il disegno preparatorio del *Voto di Luigi XIII*, che Ingres volle donargli alla sua morte con legato testamentario) e di individuarne altre non ancora conosciute che, dal confronto con gli elenchi di due cataloghi di vendita all'asta del 1871 relativi alle suddette,⁵⁹⁹ consentono di disegnare un quadro pressoché completo della sua collezione, offrendo uno spaccato della 'storia del gusto' dell'epoca esteso anche ad altre tipologie di manufatti. Inoltre, le informazioni relative alle sue opere potranno anche contribuire al completamento del catalogo. Alcune delle opere che furono vendute nelle due aste sono già state individuate nel mercato antiquario⁶⁰⁰ e in collezioni pubbliche,⁶⁰¹ poiché esse si riconoscono dal marchio a secco "LC" impresso in occasione delle vendite all'asta.⁶⁰²

Infine, nell'ambito delle manifestazioni organizzate per il 150° dell'Unità d'Italia, è già in programma la mostra, nata in seno a questa ricerca, dedicata a *Luigi Calamatta (1801-1869) incisore e patriota. Tra arte, azione e propaganda politica per l'Italia libera e unita* presso

⁵⁹⁸ *Inventario dei beni ereditari della Bona Memoria Commendatore Luigi Calamatta* (BHVP, Fond Sand, J189). L'inventario (composto da 211 fogli) è stato stilato tra l'8 aprile e il 6 giugno 1869 nell'abitazione romana di via di Ripetta, dove Calamatta aveva trasferito tutti i suoi averi dalle residenze parigina e di Bruxelles.

⁵⁹⁹ *Dessins et études laissés par Calamatta et tableaux et dessins de maîtres des divers écoles formant sa collection particulière et objet de curiosités dont la vente aura lieu [...], les lundi 18 et mardi 19 décembre 1871 [...], [par le ministère de] Me Delbergue-Cormont, Commissaire-Priseur [...], assisté de M. Francis Petit, Expert [...], et de MM. Dhios et George, Experts [...], catalogue de vente, Paris 1871 ; Succession Calamatta. Catalogue de la collection d'estampes anciennes et modernes, gravées par et d'après les maîtres des écoles allemande, italienne, française et hollandaise... et notamment par nos artistes contemporains..., dont la vente aura lieu, après le décès du célèbre graveur Luidgi [sic] Calamatta, Hôtel des Commissaires priseurs..., les 20, 21, et 22 décembre 1871 [...], Paris 1871.*

⁶⁰⁰ Giuseppe Vermiglio, *Testa di uomo barbuto che guarda in alto*, disegno a matita rossa con rialzi di biacca, 230x176 mm, timbro a secco "LC" in basso al centro; Guercino, *Vecchio con cappello che si appoggia su un libro*, , disegno a matita rossa con rialzi di biacca, 230x180 mm, timbro a secco "LC" in basso a ds (cfr. Sotheby's, *Old Master Drawings*, London, Session 1(22 Apr 1998), Sale: LN8226, Lot nn. 22, 38 (URL: http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=352DB).

⁶⁰¹ Ingres, *Ritratto di giovane donna* (1804), matita nera acquerellata, 398x320 mm, timbro a secco "LC" in basso a ds (Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, 1943.844).

⁶⁰² Cfr. F. Lugt, *Les marques de collections des dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921; *Supplement*, Le Haye 1956, n. 1717. L'autore qualifica come "bonne collection" le stampe antiche e moderne vendute all'asta del 1871 (cfr. nota prec.).

l'Istituto Nazionale per la Grafica che manifesta in modo eloquente l'aspetto finora pressoché inedito della continua compresenza nella sua vita e nella sua arte del sentimento patriottico e di "italianità".

Per fare un incisione bisogna fare ampia conoscenza con l'originale che si deve copiare, disegnarlo, studiarlo, ec. Per dare una battaglia bisogna conoscere perfettamente l'armata che si ha, il terreno, il nemico, ec.⁶⁰³

⁶⁰³ Lettera di Calamatta a Giuseppe Checchetelli, Milano, 14 marzo 1863 (MCRR, F.064/128/19/5)

APPARATI

DOCUMENTI

Elenco dei documenti conservati nel *Fond Sand* Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP)

Legenda :

* : documento trascritto (v. *Trascrizioni di lettere e documenti citati nel testo*)

** : Lettere richiamate nell'*Indice generale dell'Epistolario*

- | | | | |
|----|-------------|--|--------|
| 1. | 1825 | Primo contratto tra Calamatta e Ingres per l'incisione del <i>Voto di Luigi XIII</i> , 3 dicembre 1825 | J 209* |
| 2. | 1826 | Integrazione del primo contratto tra Calamatta e Ingres per il subentro di Marcotte nel pagamento della lastra del <i>Voto Luigi XIII</i> , 1 aprile 1826 | J 208* |
| 3. | 1828-32 ca. | Taccuino di viaggio con studi e schizzi eseguiti anche durante un viaggio nei Paesi Bassi del 1832 | J 93 |
| 4. | 1829-36 | Taccuino autografo di Calamatta con e annotazioni italiane per la consegna della corrispondenza postale a Roma portata in viaggio da Parigi; appunti per opere di artisti da vedere a Firenze (1836); appunti di un viaggio a piedi a Pisa del 4 luglio 1836 | J 39 |
| 5. | 1831 | Certificato rilasciato dal Ministro Segretario di Stato della Guerra di Parigi a Calamatta riguardo la richiesta di notizie su suo fratello Calamatta Michele, 27 luglio 1831 | J 168* |
| 6. | 1831 | Certificato rilasciato in allegato per ordine del Ministro Segretario di Stato della Guerra di Parigi a Calamatta riguardo la richiesta di notizie su suo fratello Calamatta Michele, 27 luglio 1831 | J 169* |
| 7. | 1832 ca. | Copia conforme della prima convenzione stipulata tra Calamatta e il dott. Francesco Antonmarchi per l'esecuzione della lastra del <i>Ritratto di Napoleone</i> , 1832 circa | J 204* |
| 8. | 1834 | Seconda convenzione stipulata tra Calamatta e il dott. Francesco Antonmarchi ad integrazione della prima per la riparazione della lastra del <i>Ritratto di Napoleone</i> , 9 settembre 1834 | J 205* |
| 9. | 1835 | Contratto tra Ary Scheffer e Calamatta per l'esecuzione della lastra di | J 203 |

		<i>Dante e Virgilio [Francesca da Rimini]</i> per la somma di 12.000 franchi, Parigi, 1 ottobre 1835	
10.	1835	Contratto tra Calamatta e Jacques Edouard Gatteaux (incisore di medaglie), mandatario di Ingres per l'incisione del <i>Ritratto di Demidoff</i> , 18 ottobre 1835	J 215
11.	1835	foglietto con dedica "All'insigne ed incomparabile Presidente dell'infinita ed interminabile società dei Panza..." incorniciata da 6 riquadri e grottesche satirici. Firmato "Falesio", 21 novembre 1835	J 94
12.	1835-37 ca.	<i>Liste des souscripteurs pour la gravure du Voeu de Louis XIII</i> , s.d.	J 207
13.	1837	Lettera di nomina a Primo Professore nell'École Royale de gravure di Bruxelles, Bruxelles, 5 giugno 1837	J 62
14.	1837	Lettera del Direttore dei Musei Reali della "Maison Du Roi" che annuncia la premiazione di Calamatta con la medaglia d'oro di prima classe, 9 giugno 1837	J 63* **
15.	1837	Contratto tra Calamatta, Delefort e Odier per l'esecuzione della lastra del <i>Ritratto di Guizot</i> d'après Delaroche, Parigi, 18 luglio 1837	J 211
16.	1837	Comunicazione del Ministro dell'Interno della assegnazione della Croce di Cavaliere della Legione d'Onore, Parigi 14 agosto 1837	J 65
17.	1837	Lettera dell'Ordine Reale della Legione d'Onore per la nomina di Calamatta a Cavaliere della Legione d'Onore, 22 settembre 1837	J 64* **
18.	1838	Lettera di Paolo Mercuri a Calamatta (inviata a Bruxelles, Grand Sablon, 11), Parigi, 14 aprile 1838	J 131**
19.	1839	Contratto tra Calamatta e il conte Molé per l'esecuzione della lastra del <i>Ritratto di Molé</i> in sei mesi, Parigi, 31 gennaio 1839	J 211
20.	1839	Ricevuta delle somme versate da Calamatta a Ingres (per tramite di Gatteaux) per entrare interamente in possesso della lastra, datata il 1 marzo 1839	J 206*
21.	1839	Lettera di Paolo Mercuri a Calamatta (inviata a Bruxelles, Grand Sablon, 11), Parigi, Lunedì mattina (timbro postale: 28 maggio 1839)	J 132**
22. 1	1839	Lettera di Raul Rochette a Calamatta, Parigi 24 settembre	J 12**
23.	1839	Lettera di Paolo Mercuri a Calamatta (inviata a Bruxelles, Grand Sablon, 11), Parigi, 18 novembre 1839	J 133**
24.	1840	Lettera di Paolo Mercuri a Calamatta (inviata a Bruxelles, Grand Sablon, 11), Parigi, 24 gennaio 1840	J 134**

25.	1840	Lettera di Calamatta a George Sand, domenica 3 aprile 1840	G 3620
26.	1840	Certificato di Battesimo o Cresima di Calamatta rilasciato dal parroco di S. Giovanni in Laterano, Roma 1 agosto 1840 [fa parte della documentazione per il matrimonio]	J 56
27.	1840	Certificato di stato libero di Calamatta, rilasciato dal Card. Della Porta, vicario generale del Santo Padre in Santa Susanna, Roma, 11 agosto 1840 [fa parte della documentazione per il matrimonio]	J 57
28.	1840	Certificato di Battesimo di Anne-Josephine Cécile Rochette (2 marzo 1817), redatto dal parroco di St. Germain-des-Près, Parigi, 11 novembre [fa parte della documentazione per il matrimonio]	J 277
29.	1840	Contratto di Matrimonio di Calamatta con Anne Joséphine Cécile Raul-Rochette, 26 novembre 1840	J 59*
30.	1841	Lettera di Paolo Mercuri a Calamatta (inviata a Bruxelles, Grand Sablon, 11), Parigi, 29 novembre 1841	J 135**
31.	1841	Lettera di Paolo Mercuri a Calamatta (inviata a Bruxelles, Grand Sablon, 11), Parigi, 11 dicembre 1841	J 136**
32.	1841	Taccuino di viaggio con studi e schizzi eseguiti a Roma e Firenze nel 1841	J 333
33.	1842	Lettera di A. Asselin a Calamatta (inviata a Bruxelles, Grand Sablon, 11), 3 settembre 1842	J 201**
34.	1842	Contratto tra Calamatta e il Principe Anatole Demidoff per l'incisione del ritratto di Demidoff, 14-26 settembre 1842	J 210
35.	1842	Contratto tra Calamatta e Gache per la pubblicazione dell'incisione <i>Francesca da Rimini</i> da Scheffer, Parigi, 13 dicembre 1842	J 216- 217
36.	1842	Lettera del Ministro dell'Interno del Belgio a Josephine Raoul-Rochette per il conferimento della medaglia d'oro per il dipinto di lei esposto all'Exposition du Salon de Bruxelles, Dicembre, Bruxelles dicembre 1842	J 278
37.	1844	Nomina di "Virtuoso", Corrispondente dell'Associazione dei Virtuosi del Pantheon, Roma 12 giugno 1844	J 64
38.	1844	Taccuino di viaggio con studi e schizzi eseguiti nel 1844 ca.	J 334
39.	1847	Contratto tra Calamatta e Kellogg per l'incisione del ritratto di Circassa, Bruxelles, 28 giugno 1847	J 213- 214
40.	1848	Nomina a Corrispondente dell'Académie Royale des Beaux-Arts di	J 68

		Parigi, Parigi 22 gennaio 1848	
41.	1848	Lettera di accompagnamento alla nomina a Corrispondente dell'Académie Royale des Beaux-Arts di Parigi di Raoul-Rochette in veste di segretario perpetuo, Parigi 22 gennaio 1848	J 69**
42.	1848	Menzione d'onore per la difesa dell'ordine pubblico della Repubblica francese durante le giornate di giugno del c.a. dal Ministro dell'Interno, con un lasciapassare firmato da David D'Angers, maire del XI arrondissement, Parigi 25 agosto 1848	J 71
43.	1852	Lettera di Calamatta a George Sand, Parigi 10 agosto 1852	G 3621
44.	1852	Lettera di Calamatta a George Sand, Parigi 2 settembre 1852	G 5795
45.	1852	Nomina di Professore di Prima Classe nella sezione dei Pittori dell'Accademia Fiorentina di Belle Arti, Firenze, 12 settembre 1852	J 72
46.	1852	Lettera del segretario dell'Accademia Fiorentina di Belle Arti Giovanni Masselli, Firenze, 23 settembre 1852	J 73**
47.	(1852)	Appunti sull'arte e le scuole fiamminghe antiche e moderne, s.d. (ma 1852) (pubblicati in parte da Corbucci, 1886, pp. 38-42)	J 51-52
48.	1853	Invito del Consiglio Comunale di Anversa al banchetto matrimoniale del Duca di Brabant con Maria Enrichetta d'Austria, offerto al Re dalla città, Anversa, 4 settembre 1852	J 74
49.	1853	Nomina a membro dell'Accademia Reale di Belle Arti d'Anversa, Anversa, 5 settembre 1853	J 75
50.	1854	Lettera di F. Meiset [?], Direttore Generale dei Musei Imperiali, a Calamatta, Parigi 10 gennaio 1854	J 202
51.	1854-1857	"Peschierine" del Collegio italiano delle fanciulle di Genova, riguardanti Lina Calamatta, 1854-1857	J 310-321
52.	1855	Nomina ad Ufficiale dell'Ordine Reale della Legione d'Onore, Parigi, 13 novembre 1855	J 76
53.	1856	Nomina a membro effettivo dell'Accademia Reale di Belle Arti di Gand, Gand, maggio 1856	J 70
54.	1856	Nomina a vicepresidente onorario della The Universal Society, Londra, 15 novembre 1856	J 78
55.	1857	Nomina a comandante dell'Ordine di Carlo III dalla Regina Isabella di Spagna, 11 marzo 1857	J 79
56.	1857	nota calendario dei bagni di fango alle terme di Aqui in Piemonte, 29	J 48

		luglio 1857 (dal 29 luglio al 13 agosto 1857)	
57.	1857	minute di lettere inviate a George Sand? e/o altri amici da Aqui Terme e altre note (BHVP,	J 46-47 e J.)
58.	1858	Nomina a Professore emerito dell'Accademia Reale di Belle Arti di San Luca, Roma, 29 gennaio 1858	J 80
59.	1858	Lettera di accompagnamento alla nomina a Professore emerito dell'Accademia Reale di Belle Arti di San Luca, Roma, 5 febbraio 1858	J 81
60.	1858	Passaporto rilasciato dal Console di Spagna a Milano, Milano 13 marzo 1858	J 60
61.	1860	Nomina a Cavaliere dell'ordine di San Maurizio e Lazzaro dal Re Vittorio Emanuele II, Torino, 30 agosto 1860	J 82
62.	1860	Nomina a professore d'incisione all'Accademia di Belle Arti di Milano, Torino, 21 novembre	J 85-86
63.	Post 1860	Due sonetti satirici autografi intitolati "Offerta al danaro di S. Pietro" e "Le note musicali"	J 41
64.	Ante 1862	Minuta di lettera di Calamatta a ..., con cenno al trasferimento dei suoi averi di Bruxelles e Parigi nella casa in via di Ripetta, 80 a Roma, (ante 1862)	J 49
65.	1862	Socio onorario della Accademia di Modena, Modena, 13 gennaio 1862	J 85
66.	1862	Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 4 marzo 1862	G 6044**
67.	1862	Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 23 marzo 1862	G 6043**
68.	1862	Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 25 marzo 1862	G 6045**
69.	1862	Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 31 marzo 1862	G 6046**
70.	(1862)	Minuta di lettera di Calamatta a George Sand, Aqui Terme (aprile 1862)	J 46
71.	(1862)	Minuta di 2 lettere di Calamatta a George Sand e ad un amico, Aqui Terme (aprile 1862)	J 47
72.	1862	Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Roma, 11 aprile 1862	J 137**
73.	1862	Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Tivoli, Casa Cartoni, 15 aprile 1862	J 138**
74.	1862	Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Tivoli, Casa Cartoni, 22 aprile 1862	J 139**

75.	1862	Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Tivoli, Casa Cartoni, 26 aprile 1862	J 140**
76.	1862	Nomina a Ufficiale dell'ordine di San Maurizio e Lazzaro dal Re Vittorio Emanuele II, Torino, 18 giugno	J 86
77.	1862	Contratto tra Calamatta e Dusacq, editore e mercante di stampe per la vendita in Francia e all'estero degli esemplari dell'incisione della Madonna della Seggiola per 5 anni a partire dal 1 gen. 1863, Parigi, 22 giugno 1862	J 218
78.	1862	Lettera dal Ministero dell'Istruzione Pubblica per la nomina a Cavaliere dell'ordine Mauriziano, Torino, 20 agosto 1862	J 83
79.	1863	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, con la busta indirizzata a "Mme Lina Sand", Nohant, près la Châtre, Milano 4 gennaio 1863	J 141**
80.	1863	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, Milano 2 maggio 1863	J 142**
81.	1863	Omaggio della Società dei XIII di Bruxelles, Bruxelles maggio	J 89
82.	1863	Nomina a Cavaliere dell'ordine civile di Savoia, Torino 16 luglio	J 90
83.	1864	Nomina a Socio onorario dell'Istituto di Belle Arti di Urbino, Urbino, 15 aprile 1864	J 92
84.	(1865 - 1869)	Filastrocca autografa su Firenze capitale del Regno d'Italia	J 40
85.	1866	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, Milano, 12 marzo 1866	J 143**
86.	1866	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, Milano, 16 giugno 1866	J 144**
87.	1866	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, Milano, 20 giugno 1866	J 145**
88.	1866	Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Bergamo, 18 luglio 1866	J 146 * **
89.	1866	Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Brescia, 20 luglio 1866	J 147 * **
90.	1866	Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, dal fronte, (23 luglio 1866)	J 148 * **
91.	1866	Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Venezia, 8 novembre 1866	J 149 * **

92.	1866	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, Milano, 19 novembre 1866	J 150**
93.	1867	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, Parigi, 25 aprile 1867	J 152**
94.	1867	Contratto tra Calamatta e Dusacq, editore e mercante di stampe per la vendita in Francia e all'estero degli esemplari dell'incisione della <i>Source</i> per 5 anni a partire dal 1 gen. 1868, Parigi, 31 agosto 1867	J 219
95.	1867	Permesso di porto d'armi e per la caccia rilasciato dal Comune di Milano, Milano, 4 ottobre 1867	J 61
96.	1868	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, Milano, 26 aprile 1868	J 153**
97.	1868	Lettera di Chenavard a Calamatta, [Roma?] 12 maggio 1868	J 100**
98.	1868	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, Roma, 12 luglio 1868	J 154**
99.	1868	Lettera di Chenavard a Calamatta, Roma, 19 dicembre 1868	J 102**
100.	1869	Lettera di Chenavard a Calamatta, Roma, 21 gennaio 1869	J 101**
101.	1869	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, Milano, 12 febbraio 1869	J 155**
102.	1869	Lettera di Calamatta a Lina Calamatta Sand, Milano, 15 febbraio 1869	J 156**
103.	1869	Lettera di George Sand a Calamatta, Nohant, 28 febbraio 1869	J 164**
104.	1869	Atto di decesso redatto dall'Ufficio di Stato Civile di Milano in data 8 marzo 1869 e copia autografa di Lina Sand	J 171- 172
105.	1869	Copia autografa di Lina Calamatta Sand della lettera di De Domenici [?] a Lina Sand, Roma, 28 Marzo 1869	J 183
106.	1869	Copia autografa di Lina Calamatta Sand del contratto tra Calamatta e la Calcografia di Roma per il disegno e l'incisione della <i>Disputa al Sacramento</i> firmato il 28 luglio 1860 in allegato alla precedente	J 220
107.	1869	Lettera del Gran Maestro della Massoneria in Italia Ludovico Frapolli a Lina Calamatta Sand, 31 marzo 1869	J 178* **
108.	1869	<i>Inventario dei beni ereditari della Bona Memoria Commendatore Luigi</i>	J 189

		<i>Calamatta</i> , manoscritto inedito stilato, nell'abitazione di via di Ripetta, 80 - Roma, tra l'8 aprile e il 6 giugno 1869	
109.	1869	Lettera di Avv. G [...]tti a Lina Sand, Milano, 19 maggio 1869	J 197
110.	1869	Lettera di Paolo Mercuri a Lina Sand, Roma 7 ottobre 1869	J 103**
111.	1871	“Lista delle lastre appartenenti a M.me Sand Calamatta” Imprimerie F. Chardon Ainé, Parigi, 1 marzo 1871	J 267
112.	1881	Lettera del Sindaco di Versailles a Lina Sand, Versailles 20 giugno 1881	J 306
113.	1885	Due lettere del Sindaco a Lina Sand, Civitavecchia, 12 e 23 giugno 1885 per il trasferimento dei resti della salma di Calamatta dal cimitero di Milano a quello di Civitavecchia.	J 179- 180
114.	(1885- -86 ca.)	<i>Catalogo dell'intera Collezione di Stampe che possiede [...] il Colonnello Alessandro Cialdi, s.d. (1885-1886 ca.)</i>	J 221
115.	1885	Lettera di Pietro Mancion a Lina Sand, Roma 27 ottobre 1885	J 196
116.	1886	Lettera di Alberto Maso Gilli, Direttore della Regia Calcografia, a Lina Calamatta Sand, Roma, 4 dicembre 1886	J 265* **
117.	1887	Minuta della lettera di Alberto Maso Gilli, Direttore della Calcografia, a Lina Sand, Roma, 1 giugno 1887	J 266* **
118.	1887- 1895	Imprimerie F. Chardon Ainé, Parigi: ricevute di cessione delle lastra a Lina Sand Calamatta o di diritti di vendita di stampe da esse tratte (5 documenti: dal 12 gennaio 1887 al 28 febbraio 1895)	J 268- J 272
119.	(1889)	Minuta della procura di Lina Sand a Giuseppe Mancion (figlio dell'incisore Pietro) La Châtre (Indre) 1889)	J 264* **
120.	s.d. [Post 1869]	<i>Notice biographique de Luigi Calamatta</i> , Memorie autobiografiche di Luigi Calamatta, traduzione in francese da parte di Lina Calamatta, s.d.	J 36
121.	s.d. [Post 1869]	<i>Coro trionfale L'Esule di Roma di Donizetti con apposite parole scritte da Pietro Guglielmotti in lode del S. Luigi Calamatta esimio incisore</i> , s.d.	J 97-99
122.	s.d. [Post 1869]	Altra nota biografica manoscritta su Luigi Calamatta, redatta e firmata da De Sainte Vallière, s.d.	J 38
123.	s.d. [Post	Curriculum vitae di Luigi Calamatta, manoscritto della figlia Lina Calamatta, s.d.	J 35

	1869]		
124.	s.d.	Nota biografica manoscritta su Luigi Calamatta, redatta e firmata da [Post Frédéric Deville, destinata ad essere inserita nel “Dictionnaire 1869] biographique”, s.d.	J 37
125.	s.d.	Lista di nomi con numeri affiancati per probabile sottoscrizione	J 42
126.	s.d.	Elenco di nomi e date di artisti italiani del Rinascimento e del Quattrocento tedesco	J 44
127.	s.d.	Minuta di lettera di Calamatta a ..., con cenno ad un dipinto di Franck	J 45
128.	s.d.	Note tecniche per l’incisione di una lastra che ha a soggetto una “Madonna”	J 50
129.	s.d.	Note sull’arte fiamminga	J 51
130.	s.d.	Note sulla “Scuola fiamminga”	J 52
131.	s.d.	Giudizio sull’arte di Michelangelo	J 53
132.	s.d.	Giudizio sui “popoli del freddo e quelli del caldo”	J 54
133.	s.d.	Frase autografa di Calamatta sulla felicità	J 55
134.	s.d.	Minuta di lettera di Calamatta a ..., con descrizione del trattamento dei fanghi termali	Non inv.
135.	s.d.	Conto della “Trattoria d’Oriente”	Non inv.

Indice generale dell'epistolario

MITTENTE: Luigi Calamatta

1. EUGENIO AGNENI
 - 84 lettere (1849-1868) MCRR, Fondo Nelson Gay, buste 546 /5-8
 - 1 lettera (29 gennaio 1867) Pierpont Morgan Library, New York, *Literary and Historical Manuscripts (LHMS)*, Misc. Artists
2. conte BALDESCHI
 - 1 lettera (primavera 1860) Ovidi, 1902, p. 251
3. CARLO BARBIANO DI BELGIOIOSO, Presidente Accademia di Belle Arti di Brera
 - 6 lettere (1864-1868) AS Brera, Milano, Fondo Carpi, E IV 8
4. CHARLES BLANC
 - 1 lettera (ante 22 gennaio 1848) Institut de France, Parigi, Ms 2168, fol. 26
(Collection Henry Delaborde/ Académie des Arts/ Correspondants)
5. ROMUALDO BELLOLI
 - 6 lettere (1842-1867), Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, MSS. REGG. D 108/5 (1-6)
6. MARCELLINA CALAMATTA SAND
7. 20 lettere (1862-1869) BHVP, Fond Sand, J 137- 156
8. GIUSEPPE CHECCHETELLI
 - 12 lettere (1863-1866) MCRR, Fondo 64 b. 128/19
9. FRANCESCO DALL'ONGARO
 - 1 lettera (27 dicembre 1863) De Gubernatis, 1875, pp. 223-224
10. FRANCESCO GIANGIACOMO
 - 2 lettere (1826-[1845]) AS GNAM, Fondo Ojetti, b. n. 351
 - 1 lettera (18 giugno 1845) Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, Fondo Autografi: AG. XV. 5. n. 88/1
11. JEAN GIGOUX
 - 1 lettera (10 settembre 1854) Institut de France, Parigi, Ms Lov. A 393, fol. 36 -66
12. ADOLPHE GOUPIL
13. 1 lettera (12 giugno 1867) INHA - Bibliothèque, Collections Jacques Doucet, Carton 107 - 1447 (1,8)
14. PAUL GRAND
 - 1 lettera (27 novembre 1834) Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, Inv. 910034

15. GIUSEPPE LAMBERTI
- 1 lettera (ante 18 agosto 1847) MCRR, Fondo Nelson Gay, b. 546 /9
16. LUCIO QUIRINO LELLI
- 2 lettere (s.d. [ma 1842, 1850]) Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, Inv. 910034
17. SALVATORE MAGNANI
- 1 lettera (3 settembre 1868) AS GNAM, Fondo Ogetti, b. 351
18. PIETRO MANCION
- 1 lettera (10 marzo 1854) Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, Inv. 910034
19. MARCOTTE D'ARGENTEUIL
- 68 lettere (1829-1869) Ternois, *Dictionnaire*, 2001, pp. 61-62⁶⁰⁴
 - 1 lettera (6 maggio 1851) Fondation Custodia, Paris, Las, inv. 1985-A-600
20. GIUSEPPE MAZZONI
- 1 lettera (18 giugno 1860) MCRR, Fondo Jessie White Mario, b. 434/5
21. PAOLO MERCURI
- 25 lettere (1824-1869) Ciampi, 1879, *ad indicem*
 - 3 lettere (1842-1846) Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, Inv. 910034
22. G. J. NAVEZ
- 1 lettera (12 dicembre 1861) BKR, Bruxelles, Section Manuscrits, inv. II 70 (6): *Correspondance de G. J. Navez – lettres d'artistes étrangers supplément*
23. PIETRO NOCCHI
- 1 lettera (9 novembre 1853) Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, Fondo Autografi: AG. XV. 5. n. 88/2
 - 1 lettera (29 aprile 1854) Biblioteca Nazionale, Firenze, Mss, Carteggi Vari: prov. NOCCHI, inv. C.V. 290,133
24. LUIGI PIANCIANI
- 19 lettere (1851 – 1864) ASR, Fondo Pianciani, inv. 45, b. 8
25. ADOLPHE QUETELET

⁶⁰⁴ Daniel Ternois, essendo venuto in possesso di un microfilm delle lettere (interamente trasmesso da Naef), fornisce solo una descrizione sommaria dell'insieme che è ancora quasi tutto inedito, nel *Dictionnaire* delle lettere di Ingres a Marcotte (Ternois, 2001, pp. 61-62). Solo quattro sono state parzialmente pubblicate da Blanc (1876, pp. 117, 12-122) relative al 19 novembre 1860 (ripresa anche da Naef, 1978, p. 570), una breve citazione di una del 1857 e un'altra non datata; mentre Naef, pubblica ampi brani di due del 26 dicembre 1852 e del 23 gennaio 1853 (p. 567). Ternois cita invece un altro brano della lettera del 26 dicembre 1852 e di una del 16 giugno 1848 (Ternois, 2001, p. 62).

- 27 lettere, 1 minuta di Quetelet (1831 – 1868) AS Académie Royale de Belgique,
Correspondance de A. Quetelet, inv. 570
26. DESIRE RAOUL ROCHETTE detto RAOUL-ROCHETTE
- 1 lettera (1840) AS Académie Royale de Belgique, *Correspondance de A. Quetelet*,
inv. 570
27. DEMETRIO SALAZAR
28. 3 lettere (18 giugno 1861-1868) MCRR, Fondo 64, b. 9/15/1
29. GEORGE SAND
- 7 lettere (1840-1862) BHVP, Fond Sand, G 3620-21, 5795, 6043-46
 - 1 lettera (ottobre 1854) Institut de France, Parigi, Ms Lov. A 393, fol. 65 -66
30. ANTONIO SCHIASSI
- 1 lettera (14 luglio 1863) AS GNAM, Fondo Ogetti, b. 351
31. “Mr le MINISTRE” DI BRUXELLES
- 1 (23 maggio 1838) Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, Inv.
910034
32. “TARMATELLO” (amico di Roma?)
- 1 lettere (1 febbraio 1868) AS GNAM, Fondo Ogetti, b. 351
33. CHARLES EDOUARD TAUREL
- 4 lettere (1859-1868) Taurel, 1884, pp. 20-21
34. cardinale ANTONIO TOSTI
- 1 lettera (4 marzo 1861) Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, Inv.
910034
 - 4 lettere (18 giugno 1863-1864) MCRR, Fondo 64, b. 133/26
35. ATTO VANNUCCI
- 1 lettera (11 maggio 1855) Fondation Custodia, Paris, Las, inv. 2005-A-659
 - 13 lettere (1856-1866) Biblioteca Nazionale, Firenze, Mss, inv. Vannucci XVIII. b. 14;
III. b. 51, f. 1-6; b. 52, f.1-6
36. DESTINATARI NON IDENTIFICATI
- 1 lettera (30 dicembre [1844]) INHA - Bibliothèque, Collections Jacques Doucet, carton
33 Graveurs
 - 4 lettere (1837-185...) Fondation Custodia, Paris, Las, invv. 1973-A-499-500, 2006-A-
68-68^a
 - 2 lettere (18 giugno 1845) Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, Fondo Autografi:
Aut. B. XXXIII. 63/1-2
 - 2 (1858-1859) Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, Inv. 910034

- 3 lettere (1860-1869) AS GNAM, Fondo Ogetti, b. 351
- 1 lettera (9 settembre [1860]) Pierpont Morgan Library, New York, *Literary and Historical Manuscripts (LHMS)*, Misc. Artists

DESTINATARIO: Luigi Calamatta

1. V. ARMELLINI
 - 1 lettera (11 giugno 1857?) Fondation Custodia, Paris, Las, inv. 1995-A-602^a
2. A. ASSELIN
 - 1 lettera (3 settembre [1842]) BHVP, Fond Sand, J 201
3. CARLO BARBIANO DI BELGIOIOSO, Presidente Accademia di Belle Arti di Brera
 - 4 lettere (12 maggio 1868) AS Brera, Milano, Fondo Carpi, E IV 8
4. PAUL CHENAVARD
 - 3 lettere (1868-1869) BHVP, Fond Sand, J 100-102
5. FRANCESCO DI BARTOLO
 - 1 lettera (1863) G. Finocchiaro, 1986, p. 30
6. EDOUARD GATTEAUX
 - 1 lettera (1 marzo 1839) BHVP, Fond Sand, J 206
7. JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES
 - 25 lettere (1829 – 1864) Ternois, 1980
 - 1 lettera (4 ottobre 1859) Ternois, 1985
 - 1 lettera (10 gennaio 1857) Boyer d'Agen, 1909, pp. 433-434
8. GIUSEPPE LAMBERTI
 - 1 lettera (ante 18 agosto 1847) MCRR, Fondo Nelson Gay, b. 546 /9
9. F. MEISET (?)
 - 1 lettera (10 gennaio 1854) BHVP, Fond Sand, J 202
10. PAOLO MERCURI
 - 6 lettere (1839-41) BHVP, Fond Sand, J 131-136
11. FILIPPO NATALI
 - 1 lettera (24 settembre 1839) Corbucci, 1886, p. 121
12. PIETRO NOCCHI
 - 1 lettera (8 ottobre 1853) Biblioteca Nazionale, Firenze, Mss, Carteggi Vari: prov. NOCCHI, inv. C.V. 291,7
13. RAOUL-ROCHETTE
 - 1 lettera (24 settembre 1839) BHVP, Fond Sand, J 12

- 1 lettera (2 aprile 1844) AS Académie Royale de Belgique, *Correspondance de A. Quetelet*, inv. 570

14. GEORGE SAND

- 14 lettere (1837-1869) Sand, *Correspondence*, III, p. 702-703

Altra corrispondenza

1. EMILIE ASHURST HAWKES VENTURI a GIUSEPPE LAMBERTI
 - 1 lettera (Aprile 1847) MCRR, Fondo 064, b. 138/2/1
2. Principe MAFFEO COLONNA BARBERINI di SCIARRA all'AMBASCIATORE di FRANCIA a ROMA
 - 1 minuta (10 o 16 luglio 1844) Fondation Custodia, Paris, Las, inv. 1995-A-602^b
3. Col. GIACINTO BRUZZESI al SINDACO di CIVITAVECCHIA
 - 1 lettera (28 agosto 1885) Corbucci, 1886, pp. 177-178
4. LINA CALAMATTA SAND a EUGENIO AGNENI
 - 2 lettere (1869) MCRR, Fondo Nelson Gay, b. 546/10/1
5. LINA CALAMATTA SAND a DE GUBERNATIS
 - 1 lettera (10 marzo 1896) Biblioteca Nazionale, Firenze, Mss, *Fondo De Gubernatis* cass.111. n. 27
6. LINA CALAMATTA SAND a SARA NATHAN
 - 7 lettere (1873-1877) MCRR, Fondo 064, b. 138/75/1
7. LINA CALAMATTA SAND a RAFFAELLO OJETTI
 - 1 lettera (1876) AS GNAM, Fondo Ogetti, b. n. 351, fuori cartella
8. LINA CALAMATTA SAND a LUIGI PIANCIANI
 - 2 lettere (1871) ASR, Fondo Pianciani, inv. 45, b. 8
9. LINA CALAMATTA SAND a ADOLPHE QUETELET
 - 2 lettere e 3 minute di Quetelet (1868-69) AS Académie Royale de Belgique, *Correspondance de A. Quetelet*, inv. 2211
10. LUDOVICO FRAPOLLI a LINA CALAMATTA SAND
 - 1 lettera (31 marzo 1869) BHVP, Fond Sand, J 178
11. ALBERTO MASO GILLI a LINA CALAMATTA SAND
 - 2 lettera (1886) BHVP, Fond Sand, J 265-266
12. LUCIO QUIRINO LELLI a VITTORIO CORBUCCI
 - 2 lettere (1886) Corbucci, 1886, pp. 172-175
13. LUCIO QUIRINO LELLI a FRANCESCO GIANGIACOMO

- 1 lettera (14 febbraio 1847) Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, Inv. 9100171
- 14. PIETRO MANCION a LINA CALAMATTA SAND
 - 1 lettera (27 ottobre 1885) BHVP, Fond Sand, J 196
- 15. GIUSEPPE MAZZINI a EMILIE ASHURST HAWKES
 - 1 lettera (14 novembre 1848) *S.E.I., Epistolario*, XXXVII, pp. 126-127
- 16. GIUSEPPE MAZZINI a GIUSEPPE LAMBERTI
 - 1 lettera (19 giugno 1847) *S.E.I., Epistolario*, XXXII, pp. 179-180
- 17. GIUSEPPE MAZZINI a GEORGE SAND
 - 1 lettera (4 settembre [1850]) *S.E.I., Epistolario*, XLIV, p. 46
- 18. GUSTAVO MODENA a FRANCESCO DALL'ONGARO
 - 1 lettera (10 dicembre 1849) *Epistolario di Gustavo Modena*, 1955, p. 114
- 19. F. PETIT a LINA CALAMATTA SAND
 - 1 lettera (10 gennaio 1872) BHVP, Fond Sand, J 193
- 20. JOSEPHINE ROCHETTE CALAMATTA a CECILE CURTET QUETELET
 - 3 lettere (1848) AS Académie Royale de Belgique, *Correspondance de A. Quetelet*, inv. 2897
- 21. JOSEPHINE ROCHETTE CALAMATTA a ADOLPHE QUETELET
 - 2 lettere (s.d.) AS Académie Royale de Belgique, *Correspondance de A. Quetelet*, inv. 569
- 22. MINISTRO DELL'INTERNO DEL BELGIO a JOSEPHINE ROCHETTE CALAMATTA
 - 1 lettera (dicembre 1842) BHVP, Fond Sand, J 278
- 23. GEORGE SAND a JULES JANIN
 - 1 lettera (26 febbraio 1837) Sand, *Correspondence*, III, p. 702-703
- 24. GEORGE SAND a GUSTAVE PLANCHE
 - 1 lettera (17 febbraio 1837) Sand, *Correspondence*, III, p. 694-696
- 25. GEORGE SAND a CHRISTINE BULOZ
 - 1 lettera (23 giugno 1836) Sand, *Correspondence*, III, p. 440-441
- 26. GEORGE SAND a GIUSEPPE MAZZINI
 - 1 lettera (5 novembre 1849) Sand, *Correspondence*, IX, p. 324-326
- 27. SINDACO di CIVITAVECCHIA a LINA CALAMATTA SAND
 - 2 lettera (1885) BHVP, Fond Sand, J 179-180
- 28. SINDACO di VERSAILLES a LINA CALAMATTA SAND
 - 1 lettera (20 giugno 1881) BHVP, Fond Sand, J 306

Scambi epistolari sulla vicenda del *Ritratto di Mazzini*⁶⁰⁵

1.

S.E.I.,⁶⁰⁶ XII, p. 355-356

Lettera di Mazzini alla madre, a Genova

Londra, 23 marzo 1837

Lamennais dirige ora un giornale politico, intitolato *Le Monde*: e intorno a lui alcuni ingegni, de' migliori di Francia: quel Didier, autore di *Rome Souveraine*, che il Papa, credo, ha posto fra i libri proibiti – un certo Robinet, allievo di Lamennais – ma più di tutti, una donna, della quale io non so se abbiate udito a parlare, ma della quale vo' parlarvi io, perché, senza conoscerla, io la stimo altamente ed ho una simpatia profonda per essa. Ha nome Mad. Dudevant – ma, come autrice, non è conosciuta che sotto il nome virile di George Sand.

I suoi libri hanno quel nome: il suo ritratto, ch'è stato inciso perfettamente da un italiano, Calamatta artista distinto, in Parigi, ha pure quel nome.

2.

S.E.I., XXVIII, p. 360

Lettera di Mazzini alla madre, a Genova

Londra, 22 aprile 1846

Una pittrice inglese si è messa in testa di farmi un ritratto [...] mi ruba tempo e pazienza.

3.

S.E.I., XXX, p. 299

Lettera di Mazzini alla madre, a Genova

Londra, 4 dicembre 1846

Una signora inglese mi fa il ritratto.

4.

S.E.I., XXXI, p. 137

Lettera di Mazzini alla madre, a Genova

Londra, 19 dicembre 1846

Una signora inglese – artista distinta – mi fa il ritratto: credo che riuscirà il più somigliante ch'io abbia finora; e ben inteso, è destinato a voi.

5.

S.E.I., XXXII, p. 5

Lettera di Mazzini alla madre, a Genova

Londra, 2 gennaio 1847

Pare deciso che a quell'epoca il mio ritratto fatto da quella Signora mia amica sarà litografato.

6.

S.E.I., XXXII, p. 11

Lettera di Mazzini a Giuseppe Lamberti, a Parigi

Londra, 11 gennaio 1847

⁶⁰⁵ Sono riportati solo i brani estratti dalle lettere che interessano direttamente o indirettamente il *Ritratto di Mazzini* eseguito da Calamatta. Il testo è stato trascritto in modo letterale senza evidenziare eventuali errori presenti nell'originale.

⁶⁰⁶ Laddove è indicato soltanto S.E.I., ci si riferisce ai volumi dell'*Edizione nazionale degli scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini, Epistolario*.

Non pensare al ritratto [di Scipione Pistrucchi]: una Inglese me ne fa un somigliantissimo in questo momento, che vogliono, credo, incidere o litografare. Sicché, ve ne saranno anche troppi.

7.

S.E.I., XXXII, p. 31

Lettera di Mazzini a Giuseppe Lamberti, a Parigi

Londra, 29 gennaio 1847

Emilia, una delle due inglesi che vedesti e la mia prediletta, m'ha fatto un ritratto che credo somigliantissimo: ha intenzione di farlo litografare pel mio Bazar.

8.

S.E.I., XXXII, p. 48

Lettera di Mazzini a Giuseppe Lamberti, a Parigi

Londra, 10 febbraio 1847

[...] Avrai presto un commissione concernente il mio ritratto dalla prediletta fra le mie sorelle inglesi, Emilia Hawkes.

9.

S.E.I., XXXII, p. 57

MMCXXXVII lettera alla madre, a Genova

Londra, 27 febbraio 1847

Vi scrivo, tornando dall'ultima seduta pel mio ritratto. Tra pochi giorni sarà inviato a Parigi dove l'artista intende farlo incidere da Calamatta o da altro celebre incisore. Ciò peraltro porterà lungo tempo, e più ch'essa non crede.

10.

S.E.I., XXXII, p. 113

Lettera di Mazzini a Lamberti a Parigi

Londra, 21 aprile 1847

Riceverai presto, con una commissione d'Emilia, la mia pittrice, il ritratto originale da farsi incidere, e intanto copia *daguerréotype* per te.

11.

S.E.I., XXXII, p. 119

Lettera di Mazzini alla madre, a Genova

Londra, 24 aprile 1847

[Parlando di un altro suo ritratto che sta per essere fatto stampare in litografia a Genova da Fanny Balbi]

Del resto, ho piacere che la signora Fanny abbia mantenuto contegno dignitoso; e le scriverò due linee in proposito non oggi, temo, ma colla mia prima, ringraziandola degli oggetti pel nostro Bazar. Del resto, fra i difetti dell'originale e quelli che v'avrà probabilmente aggiunto la Litografia, Dio sa che sorta di ritratto è quello! Il solo ritratto che, a quanto mi pare, mi somigli davvero è quello d'Emilia, la mia pittrice. e questo, dovendo, a quanto essa ha decretato, essere inciso a Parigi da **Calamatta**, non sarà pronto che fra alcuni mesi; ma Emilia, per affetto a voi, ne ha fatto cavare una copia col Daguerrotipo, ch'io vi manderò per la prima occasione – più tardi avrete l'incisione; e l'originale. ... - Io vesto sempre di nero, senza la menoma mutazione; abito, pantaloni, gilè, cravatta, ogni cosa – e vedrete dal ritratto.

12.

S.E.I., XXXII, p. 129

Lettera di Mazzini a Lamberti a Parigi

Londra, 28 aprile 1847

Il ritratto ti giungerà per mezzo di certi agenti di trasporto.

13.

S.E.I., XXXII, pp. 57-58 nota

Lettera di Emilie Ashurst Hawkes a Lamberti, a Parigi

London, April 1847

Mon cher Monsieur

Me rappelant la manière obligeante dont vous nous avez accueillis lorsque nous eûmes le plaisir de vous voir l'année dernière, et sure de l'affection que vous portez à notre ami Mazzini ; j'espère que vous pardonneriez la liberté que je prends en m'adressant à vous.

Je vous envoie le portrait de Mazzini que j'ai peint pour sa Mère, et si vous trouvez qu'il lui ressemble, j'espère que vous aurez la bonté de le montrer à votre illustre compatriote Calamatta en le priant de vouloir bien le graver. Je n'aurais jamais osé lui demander une telle faveur, si je ne croyais pas qu'aux yeux d'un Italien, ce sujet pourrait consacrer même un ouvrage si médiocre, et je me suis dit qu'en voyant que le portrait ressemblait vraiment beaucoup à son noble original – Calamatta aurait le patriotisme de le rendre digne de lui ressembler.

En ce moment je viens d'apprendre toute les choses obligeantes que vous avez écrites à Mazzini sur le sujet du portrait, et je vous en remercie de tout mon cœur.

Dans le cas que vous trouviez Calamatta disposé à l'entreprendre, veuillez bien vous donner la peine de me faire savoir son honoraire ?

Je suis mon cher Monsieur avec les sentiments de la plus parfaite estime

Votre dévouée

Emilie Ashurst Hawkes

14.

S.E.I., Protocollo della Giovine Italia, V, p. 79

Lettera di Lamberti a Mazzini, a Londra

Parigi, maggio 1847

... Aspetto con impazienza suo ritratto: lo metterò con quel di mio padre e di mia figlia: è tanto tempo che prometto loro questa buona compagnia

15.

S.E.I., Protocollo della Giovine Italia, V, p. 83, 85

Lettera di Lamberti a Mazzini, a Londra

Parigi, 5 maggio 1847

... Calamatta me lo dicono egoista, e non lo farà. A Parigi si è acquistata grande rinomanza [...] e se non a Mercuri, a Romualdo Belloli,⁶⁰⁷ buon allievo del Toschi.

16.

S.E.I., XXXII, p. 139

Lettera di Mazzini a Lamberti, a Parigi

Londra, 8 maggio 1847

Come mai non hai il biglietto francese d'Emilia⁶⁰⁸ ch'io son certo d'aver dato a M[osti] coll'altra letterina? Spero l'avrai a quest'ora; ma se no, essa ti chiedeva di dare il ritratto per incidersi finito a Calamatta, come artista, pagandolo naturalmente, e ti pregava precisamente di dirle ciò ch'ei chiedeva. Il ritratto dev'essere venduto poi a profitto nostro. È dono suo. Egoismo o no, Calamatta non ha ragione di recusare se non per troppo lavoro; nel qual caso, scrivine a lei per mezzo mio, e

⁶⁰⁷ Modenese fratello di Rinaldo, entrambi esuli del 1831, con i quali Calamatta era in rapporti di stretta amicizia, come si evince dalle lettere inedite che sono qui pubblicate (v. Documenti, *Epistolario*, "Calamatta a Romualdo Belloli").

⁶⁰⁸ È la lettera scritta da Emilia Hawkes inviato al Lamberti nell'aprile del 1847.

proponi Mercuri. – bada che non si cavino copie del ritratto: è proprietà d'Emilia, e sarebbe mancar di delicatezza. Dico questo perché Michele [Accursi?] parla di metterlo non so dove.

17.

S.E.I., Protocollo della Giovine Italia, V, p. 103

Lettera di Lamberti a Mazzini, a Londra

Parigi, 12 giugno 1847

... Giunse finalmente ritratto sciupato. Valeva meglio darlo a qualcuno dei nostri che ne avrebbe avuta cura e si sarebbe anche risparmiato 5 franchi, spesa in proporzione del quadretto eccessiva. Andrem domani con Michele [Accursi] da Calamatta e sentirem cosa dice.

18.

S.E.I., XXXII, pp. 179-180

Lettera di Mazzini a Lamberti, a Parigi

Londra, 19 giugno 1847

Caro Giuseppe,

la proposizione di Calamatta sarà accettata a maniera finita, etc.; ma resti fra noi, finché tu abbia fatto quello che sto per dirti. Vedi tu od altri di proporre l'affare a Mercuri, cioè d'udire la sua proposizione, se possibile, senza che l'altro lo sappia. È desiderio speciale di Mario, il quale pretende che Mercuri farebbe miglior prezzo per patriottismo ed *amore di me!!!* Desidera d'essere nominato come chi prende interesse alla cosa e desidera sia consultato Mercuri. Dacché 160 lire[4000 franchi] sono forte somma, e si tratta pure di me, benché Emilia e C. siano disposte, è nostro debito di vedere se v'è altro modo: ben inteso, sui termini di Calamatta, finito, e tutto di mano di Mercuri. Forse Michele [?] lo conosce, e avendo udito i termini di Calamatta, può ripetere ciò che si vuole. Tutto ciò dovrebb'esser fatto sollecitamente; e scritto a me – o meglio, per mezzo mio, a Mrs. Emilie Hawkes, che si lagna di non essere confortata d'una risposta da te alla sua letterina. Se le proposizioni di Mercuri saranno identiche a un dipresso a quelle di Calamatta, allora io ti manderò subito il *daguerréotype* nella posizione voluta. Ho una o due occasioni nella settimana ventura, ma non poteva perder tempo, e quindi ti scrivo oggi.

19.

S.E.I., Protocollo della Giovine Italia, V, p. 109

Lettera di Lamberti a Mazzini, a Londra

Parigi, giugno 1847

Mercuri sa di Calamatta, e non accetterebbe.

20.

S.E.I., XXXII, p. 185

Lettera di Mazzini alla madre, a Genova

Londra, 22 giugno 1847

Credo che il mio ritratto esiga un anno di tempo per essere inciso da Calamatta; ma ne avrete un altro prima, che la mia pittrice rifarà.

21.

S.E.I., Protocollo della Giovine Italia, vol. V, p. 119-121

Lettera di Lamberti a Emilie Ashurst, a Londra

Parigi, 25 giugno 1847

...Quand'ebbi il ritratto, non potrei esprimerle le emozioni private. Son tredici anni che non vidi l'amico, e mi pareva poterlo abbracciare, tanto la somiglianza è grande, la mossa esatta, l'espressione ammirabile. – non può trovarsi, credo, migliore interprete, per riprodurre un uomo che abbiam compreso, ed è dir tutto. – L'ebbi [il ritratto] qualche dì in camera, e mi pareva mi parlasse e mi spingesse all'attività, come fa spesso nelle sue lettere.

22.

S.E.I., XXXII, p. 206

Lettera di Mazzini a Lamberti, a Parigi.

Londra, 30 giugno 1847

E' deciso a favore di Calamatta: accettato: manderò il dagherrotipo.

Addio

23.

S.E.I., Protocollo della Giovine Italia, vol. V, p. 141

Lettera di Lamberti a Mazzini, a Londra

Parigi, 7 luglio 1847

Pietro [Giannone] andò da Calamatta e non vi fu modo: bisognò convenir pei 4 mila franchi, perché dice esso vuol farlo di coscienza e da sé, ed esige un anno e non meno. – Pel pagamento, come s'usa, pagar quando una prova inoltrerà, presso che finito il lavoro, la metà; poi l'altro a lavoro compiuto. – Condizione *sine qua non*, il daguerrotipo.

24.

S.E.I., XXXII, p. 214

Lettera di Mazzini a Giuseppe Lamberti, a Parigi.

Londra, 13 luglio 1847

Per Visconti manderò pure il Daguerrotipo, senza fallo: cosa possono essere le diplomazie di Calamatta? Quel che chiede gli si darà: dunque?

25.

S.E.I., XXXII, p. 231

Lettera di Mazzini alla madre, a Genova

Londra, 20 luglio 1847

Bisogna ch'io torni ad aver sedute per mio ritratto; e per voi. La mia pittrice vuole assolutamente mandarvi il ritratto fatto da lei; e non può mandarvi il primo, perché Calamatta il quale lo incide esige un anno di tempo. Io dunque darò alcune sedute, e avrò un ritratto più in piccolo che vi manderò appena fatto.

26.

S.E.I., XXXII, p. 232

Lettera di Mazzini a Giuseppe Lamberti, a Parigi.

Londra, 24 luglio 1847

Visconti ti reca questa [lettera], ti reca pure, non uno, ma due dagherrotipi: bada; il piccolo, io l'avea fatto tirare con una mezza intenzione di mandarlo a mia sorella. Ora, me lo levano, per non so quali considerazioni artistiche. Se Calamatta peraltro non ha bisogno di distruggerli, e se gli basta vederli, tieni il grande per te, e serba il piccolo per una occasione.

27.

MRCRR/F039/546/9

Lettera di Calamatta a Lamberti e Accursi, a Parigi⁶⁰⁹

Parigi, (ante 19 agosto, 1847)

Stimatissimi Sigⁱ

Di ritorno da Bruxelles e sapendo che il nostro povero Giannone è malato vorrei sapere se il Daguerrotipo di **Mazzini** è arrivato. Poi volevo dirvi che mi sembrava opportuna una qualche dimostrazione da parte nostra in favore del Papa, cioè degl'Italiani che sono in Parigi. ci potremmo riunire in un pranzo e questo a buon mercato per esser molti; o altra dimostrazione che chi è alla testa potrà decidere. Intanto vi riverisco e sono fratello in libertà

⁶⁰⁹ Inedita.

L. Calamatta

12. Rue neuve des Petits Champs

[in testa alla prima pagina, scritto da Lamberti]:

Caro Mich. [ele]⁶¹⁰

Calamatta mi scrive qui sotto – vedi e digli di sollecitare pei daguer. – poi prendi tempo o qualche scusa per la dimostrazione per Papa: è tardi mi pare e a noi poi non conviene – Gli dirai che non potrei venir teco perché mi sentivo male. Addio

Lamberti

Giovedì sera

19. Ag^o

28.

S.E.I., XXXII, p. 330

Lettera di Mazzini a Lamberti, a Parigi

Londra, 14 settembre 1847

Perché Calamatta vuol egli cangiar la posizione mia, cosa che a lei dispiace assai? Cosa importa a me della posizione? E a ogni modo era quella la mia quando m'ha dipinto. Ruffini [era stato a colloquio con Calamatta] m'avrebbe fatto piacere e sarebbe stato più cavalleresco verso lei, sconsigliandolo. Addio: ama sempre il Tuo amico Giuseppe.

29.

S.E.I., XXXII, p. 333, nota

Lettera di Mazzini a Emilie Hawkes, a Parigi.

Londra, 17 settembre 1847

Dear Emilie

Passo ad altri argomenti molto più importanti, cioè al ritratto, al mio ritratto, e a Staudigl.

“vi è un flusso, ecc.” In questo nostro mondo sublunare noi non possiamo essere completamente felici o infelici. Il ritratto, ahimè, è pressoché trasformato – ma, veh, Staudigl è stato con me *aux petits soins* sabato scorso. La posterità perderà le mie mani;⁶¹¹ ma Staudigl ha riso durante tre minuti e tre secondi – io *posseggo* un orologio – quando paragonai un girasole (nero e giallo) ad “una frittata solcata da un pensiero delittuoso.” Potrei ora morire in pace, se non fosse per *questo* ritratto; anzi no: potrei rompere la mia testa – non le mie mani: esse sono troppo belle – contro una parete, se non fosse per il plauso di Staudigl. [...]

Mi piace molto il vostro giudizio su Calamatta: è un argomento composto di due premesse – piuttosto incoerenti – sempre mancanti di conseguenza o corollario, come dicono i dotti.

30.

S.E.I., XXXIII, p. 68

Lettera di Mazzini a William Ashurst, a Londra

Parigi 10 novembre 1847

Calamatta enfui à Bruxelles; l'esquisse qu'il devait m'envoyer pour Emilie n'arrive pas: je prévois des longueurs interminables.

[...] Rappelez-moi – non, ne me rappelez pas – au souvenir d'Emilie; laissez-la m'oublier. Je lui en veux. N'a-t-elle pas éveillé en moi l'ambition qui dormait? N'a-t-elle conjuré devant moi la Postérité, pareille au nuage d'Ixion sur la roue? elle devrait faire une expiation; une sorte d'ex-voto; moi sur la rue tendant les bras à la Postérité qui, sous les traits de Calamatta, s'enfuit, mon portrait sous le bras, vers le Chemin du Nord. A force de plaisanter, je suis devenu triste, pourtant.

⁶¹⁰ Michele Accursi.

⁶¹¹ [Ved. a proposito di ciò, la nota illustrativa in fondo al vol. riguardante il disegno, eseguito dal Calamatta, sul quadro di Emilia, che riproduceva le sembianze di Mazzini [il disegno rappresenta la seconda versione con le braccia conserte senza le mani].

31.

S.E.I., XXXIII, p. 83-84

Lettera di Mazzini a Emilie Hawkes, a Londra

Parigi 14 novembre 1847

Dear Emilie

Prima di tutto la Posterità!⁶¹² Nessun abbozzo da Calamatta. Lavora egli? Si dimentica di me e dei milioni? Sarò io costretto a metter fuoco a Notre-Dame per giungere alla celebrità? Veramente, comincio a disperare. Il mio ritratto – cioè una immagine col mio nome sotto – è stato inaugurato in un caffè di Livorno: il Caffè Ferruccio; ed è questa un po' di consolazione: ma l'ampia e lontana Posterità giace nelle mani del Calamatta.

32.

S.E.I., XXXIII, p. 150

Lettera di Mazzini a Giuseppe Lamberti, a Parigi.

Londra, 15 dicembre 1847

Bisogna che tu dica a Calamatta, con quei raddolcitivi che puoi usare, che l'artista persiste nel mantenere la propria posizione, come quella ch'io, a quanto essa dice, prendo sovente spontaneo. Parrebbe dunque che l'essere sgraziato sia colpa mia, gli direi subito: fate quello che volete; ma non posso né voglio scontentare Emilia che annette importanza a quella mossa. Ditegli tante cose per me.

33.

S.E.I., XXXIII, p. 314

Lettera di Mazzini a Giuseppe Lamberti, a Parigi

Londra, 9 febbraio 1848

Abbi pazienza; ma perché invece di mandare a me la lettera di Calamatta, non darla al giovine Ashurst? Con che core vuoi ch'io, cagione di tutto questo affare, mi presenti a reclamare danaro per lui? Rimando la lettera a Michele [Accursi]: te la darà; spero che Ashurst non sarà partito ancora.

34.

S.E.I., XXXV, p. 28

Lettera di Mazzini a Emilie Hawkes, a Londra

Parigi 5 Marzo 1848

Io non so, Dear Emilie, il nome di battesimo di Calamatta e ne ho scordato anche l'indirizzo. Ma farete bene a mandare quello che dovete [la prima tranche di soldi] a Lamberti, 5, Rue Gaillon, o ad Accursi; avremo così una ragione per andare a verificare lo stato dell'incisione.

35.

S.E.I., XXXVII, p. 109

Lettera di Mazzini a Giuseppe Lamberti, a Bologna.

14 novembre 1848

Ti mando una lettera d'Emilia: anche Calamatta ci mancava.

36.

S.E.I., XXXVII, p. 126-127

Lettera di Mazzini a Emilie Hawkes, a Londra

Frontière Lombarde, 14 novembre 1848

J'ai reçu votre lettre du 7, ma chère amie; et j'ai envoyé la sienne à Lamberti. Il n'est pas à Reggio ; forcé de quitter lors du retour du Duc, il a été à Florence, puis à Rome ; et je le crois en ce moment à

⁶¹² Il Mazzini continuava con lo stesso tono faceto sull'argomento del proprio ritratto, sperando di rabbonire l'autrice, esasperata per il modo con cui il Calamatta s'era condotto con lei. Vedi le lett. lettere prec MMCCXXVI e MMCCCLIX.

Bologne. C'est là que votre lettre ira le rejoindre, et il vous répondra sans délai, j'en suis sur. Il croyait le portrait achevé, il devrait l'être, si je ne me trompe pas, à l'heure qu'il est ; et je regrette bien vivement que la conduite de M. Calamatta ne soit pas envers vous telle qu'elle devrait être. Tant de choses graves pour moi se sont passées depuis la séance que je lui donnai, que mes souvenirs sur ses conditions sont très vagues. Mais je me rappelle fort bien qu'il s'agissait pour lui, en me demandant une séance, de vous *proposer* quelques légers changements de détail, [telle] que la pose de la main et par conséquent de l'épaule. Je suis fort mauvais juge, vous le savez, en ce qui me concerne ; et je cédaï volontiers sur tout cela la parole à Lamberti qui était présent. Mais je lui répétau plusieurs fois que j'avais à cœur avant tout *votre* satisfaction, que la tête devait rester absolument telle quelle, et quant au reste, il n'avait qu'à vous envoyer une esquisse pour que vous fussiez juge des modifications qu'il proposait. L'a-t-il fait ? Je n'ai jamais depuis lors entendu parler ni du portrait ni de lui.

Maintenant, ma chère amie, il va sans dire, que je ne tiens nullement à ce que *mon* portrait soit fait d'une manière ou de l'autre. La postérité aura bien autre chose à faire qu'à s'occuper de moi. Mais je tiens beaucoup à ce que le portrait, puisqu'il doit y en avoir un, soit celui que *vous* avez fait. Il y a là un petit trésor d'affection et de souvenirs que je n'entends nullement sacrifier et qui valent mieux, j'en suis sûr, que toutes les améliorations possibles. Je suis encore convaincu que Calamatta sentira ceci lui-aussi et qu'il fera droit à vos réclamations. Veuillez me dire quelque chose dans votre première lettre et croyez-moi toujours

Votre ami bien dévoué
Joseph Mazzini

37.

S.E.I., MRCRR/F039/546/5/1

Lettera di Luigi Calamatta a Eugenio Agneni

(Parigi, ante 5 novembre 1849)⁶¹³

Caro Amico

Scusami d'averti dimenticato fino ad ora, in primo luogo ti mando la lettera che mi chiedi. In quanto al ritratto di Mazzini tu puoi tranquillizzarti, non essendo colpa per niente delle peripezie arrivate per questo benedetto ritratto. Ecco cosa avvenne quando l'Inglese mi disse che non voleva la mia incisione, tu mi domandassi quanto l'Inglese mi doveva ancora sul ritratto, io ti risposi che avevo ricevuto due mila franchi, e che me ne doveva due altri mila, qualche giorno dopo mi dicessi, che avevi trovato persona ed era Mario [Alberto?], che avrebbe spesi i due mila franchi per avere l'incisione, io ti risposi che se avessi potuto era ciò che desideravo, ma che avendo ricevuto i due mila franchi, non potevo senza averne la permissione dall'Inglese. E la cosa è restata così. Chi poteva rendermi servizio era Accursi, il quale conosce l'affare, ed era insieme con Mazzini; evvero però che capisco si lascino gli affari particolari, quando si trattano gli affari pubblici. Il fatto sta che ho il ritratto quasi finito, e non so che farne non volendo ad ogni costo fare cosa che potesse dispiacere a Mazzini, e sapendo che questa Inglese che si è condotta così male con me, è ammirabile per Mazzini, e la nostra causa.

Ecco la mia dispiacevole posizione, ho pregato Madame Sand di scriverne a Mazzini, vedremo cosa farà, ed in caso non potesse occuparsene, ti pregherò d'intenderti con Accursi per sbrogliare questo intreccio in un modo o in un altro. Io credevo che Mario fosse a Parigi, ma so ora che è in Russia. La mia Peppina ti ringrazia del pensiero che hai per lei, ed io ti abbraccio.

L. Calamatta

38.

G. Sand, Correspondance, IX, p. 324-326

Lettera di George Sand a Mazzini, a Londra

Nohant, 5 novembre 1849

⁶¹³ Inedita. La data è riferibile alla lettera di George Sand a Mazzini del 5 novembre 1849.

J'ai à vous parler, mon ami, d'une affaire particulière dont je suis chargée de vous entretenir. Votre amie, Mad. Hawkes (je ne sais pas si je dis bien son nom) a eu un différend avec Calamatta, à propos de votre portrait. Elle l'a blessé, elle lui a fait du tort. Permettez-moi de vous dire très franchement les choses. Je sais combien vous êtes attaché à cette personne qui doit être une personne de mérite, puisque vous l'aimez fraternellement. Mais les meilleurs êtres peuvent se tromper dans l'appréciation d'un fait. Calamatta est mon ami et je vous autorise à le blâmer, si vous trouvez qu'il soit coupable dans cette petite affaire.

Il y a quelques années, il m'apporta votre portrait peint par cette dame. Je ne vous avais jamais vu, et je me mis à rire. Il est impossible, dis-je à Calamatta, que ceci soit autre chose qu'une charge naïvement faite. Depuis que je vous ai vu, j'ai été confirmée dans cette opinion. Ce portrait n'était ni peint ni dessiné. Je dis à Calamatta en le voyant : « Je t'en prie, ne copie pas cette peinture. C'est affreux, et si tu la corriges, il t'arrivera ce qui arrive toujours en pareil cas, on trouvera que tu l'as gâtée. »

Je fus trop bon prophète. Calamatta passa outre, Mrs Accursi et Giannone l'autorisaient de la part de Mme H[awkes] à faire toutes les corrections qu'il jugerait convenables. Il travailla, il reçut 2.000 f. moitié de la somme convenue. Il vous vit, obtint de vous deux séances et fit de son mieux. Mme H[awkes] vint le voir au milieu de son ouvrage et trouva que c'était mauvais. Elle eut tort, elle ne s'y connaît pas, et Delacroix qui est mon ami, aussi, mais qui n'est pas toujours très impartial envers l'école Ingriste, la confirma dans son opinion en lui disant que sa peinture était belle et que la gravure de Calamatta était mauvaise. On pourrait dire aussi sans se tromper que Delacroix ne s'y connaît pas, c'est pourtant un grand maître, mais il a ses fantaisies. Je lui ai vu admirer des croûtes, ne pas s'en souvenir huit jours après, et les railler impitoyablement. Tant il y a que Mme H[awkes] trouva que la gravure de C[alamatta] ne valait rien, ne ressemblait pas, et que, sans faire constater par un arbitrage quelconque que l'artiste n'avait pas rempli les conventions verbales, elle lui enleva le portrait et lui laissa sa gravure à moitié faite, et dont il ne pouvait plus rien faire, puisque cette moitié de travail à moitié payée ne devenait même pas la propriété de Calamatta.

La vérité impartiale sur cette gravure, c'est que la tête est belle et admirablement gravée. La ressemblance n'est pas frappante. Il ya de la ressemblance cependant, et elle eût pu venir avec un peu plus de travail et de temps. C'est du moins une ressemblance noble et qui ne blesse pas l'idée qu'on doit se faire de vous, tandis que [mentre] la ressemblance beaucoup plus réelle de la peinture avait ce caractère d'exagération qui approche de la caricature. L'artiste anglais qui a tiré de cette peinture un portrait de vous assez ressemblant a été plus adroit que Calamatta, cela est bien certain. Il a corrigé beaucoup du dessin, il a su traduire la couleur révoltante du ciel, du paysage et des chairs avec une certaine habileté d'ensemble qui rappelle la bonne intention de l'original, sans en avoir tous les défauts. En somme pourtant [eppure], c'est un assez mauvais portrait qui exagère les signes caractéristiques de votre physionomie et que je ne puis me résoudre à regarder longtemps. Je regarderais plus volontiers la gravure demi faite de Calamatta, quoiqu'elle vous ressemble moins dans le sens matériel du mot. Mais l'habit, le mur, l'ensemble des détails de Calamatta sont mauvais et je ne le lui cache pas, à quoi il répond qu'il eût pu corriger, arranger, remédier en un mot. Pour cela, plusieurs avis, une sorte de jury amical eût dû prononcer, Mme H[awkes] agissant seule, comme propriétaire, n'a pas mis le moindre ménagement à déposséder l'artiste et le punir très rudement de ne pas l'avoir satisfaite personnellement. Devant les tribunaux, elle serait infailliblement condamnée à payer la totalité du prix et à prendre possession de la gravure. Les intermédiaires qui ont fait la commande et arrêté les conventions ne pourraient lui donner raison. On nommerait des arbitres, et il ne s'agirait pas de décider si la gravure anglaise faite après coup ressemble davantage à la peinture (ce qui est certain) mais si la gravure de Calamatta ne ressemble pas de tout, ce qui serait faux.

Mais Calamatta n'aura point recours aux tribunaux. Il a pour vous une admiration et une tendresse d'enthousiasme patriotique qui ne lui permettraient même pas de songer à faire quelque chose qui vous déplût. Il m'a prié[e] de m'adresser à vous, pour que, de votre côté, vous vous adressiez à votre amie, et voici en fin de compte ce qu'il demande. C'est que vous et moi, nous prononcions sur la conclusion de cette affaire. Il s'en rapporte à nous deux comme *Juges suprêmes*. J'ai donc les pleins pouvoirs de mon client. Pouvez-vous avoir ceux de votre cliente ? Sinon, n'en parlons plus. Calamatta supportera en silence l'affront et le dommage. Si oui, vous me direz votre opinion et nous

nous mettrons d'accord pour une transaction équitable. Calamatta n'est pas riche et chaque jour il le devient moins. Ses gravures sont chères parce qu'elles lui coutent des années de travail. Elles ne se vendent pas, par conséquent. Il a fait un beau portrait de Lamennais par admiration pour l'homme. Il n'en a pas tiré une obole. Mais l'argent lui tient moins au cœur que l'honneur, et, en le déclarant incapable de faire votre portrait Mme H[awkes] lui a fait à la fois du mal et du tort. Je crois qu'elle a agi trop vite, et qu'avec un peu de patience et de réflexion, elle eut pu rendre la disgrâce moins blessante et moins préjudiciable.

Pardon de ce long plaidoyer ; vous savez, les avocats sont bavards.

39.

S.E.I., XLII, p. 52,

Lettera di Mazzini a Giuseppe Lamberti, a Reggio.

Losanna, 27 dicembre 1849

Mia madre vive e m'ama sempre ad un modo. Michele e Pietro sono in Parigi.

Il ritratto non fu inciso da Calamatta: vi fu un alterco fra la pittrice e lui: fu inciso da un inglese, e benissimo. Io non ne ho copia; ne ha mia madre, e le scriverò di mandartelo; ma come? Tu sei in Reggio, e non so se lascino penetrare merci siffatte. Dimmene, prima ch'io decida.

40.

G. Sand, *Correspondance*, IX, p. 437

Lettera di Mazzini a George Sand, a Nohant

Lausanne 20 janvier 1850

Vous ne m'avez pas répondu. Vous aurais-je-déplu, mon amie, dans l'affaire du portrait? Dites-le moi franchement.

41.

S.E.I., XLII, pp. 148

Lettera di Mazzini a George Sand, a Nohant

Février 1850

J'écrirai à Ms. Hawkes au sujet de Calam[atta] et du portrait.

42.

S.E.I., XLIV, p. 46

Lettera di Mazzini a George Sand, a Nohant

Londra, 4 settembre [1850]

P.S. – Ecoutez: arrivé à Londres, j'ai parlé de l'affaire du portrait. Emilie, malheureusement, n'a rien à y voir. C'est son père qui a donné la moitié de la somme. Et il est impossible de vouloir lui arracher un consentement dans une affaire dans laquelle il se retient lésé et déçu dans l'exécution du premier projet. Mais s'il ne s'agit que de publier mon portrait, avec l'attitude changée, et de façon que ce ne soit pas une reproduction, mais bien un travail original, que Calamatta le fasse. Emilie ne l'inquiètera nullement ; c'est elle qui me le dit.

43.

G. Sand, *Correspondance*, IX, p. 713

Lettera di George Sand a Mazzini

Nohant, 25 septembre 1850

... Merci pour la réponse à Calamatta, je crois que c'est tout ce qu'il désire.

44.

MRCRR/F039/546/5/2

Lettera di Calamatta ad Eugenio Agneni⁶¹⁴

⁶¹⁴ Inedita. Frammento della parte finale di una lettera di 6 facciate.

Bruxelles, 27 dicembre 1852

...era posato altrimenti, ora che ci ho cambiato l'azione ci vorrei un fondo, se si potesse trovare qualche cosa d'estremamente semplice, e che faccia bene, altrimenti non ci faccio niente.

Prima di partire, volevo domandarti un tuo schizzo, per conservare qualche cosa del tuo, quando ti vedevo lo dimenticavo, so quanto son noiose queste domande, mi manderai le tue cartelle a Genova, un pezzo di studio, cosa d'artista e non d'Album. Volevo anche dirti giacchè resti ancora a Parigi se avessi potuto fare un disegno come mi parlassi per farlo in litografia, me lo manderessi e ci proveressimo subito, perché mi pare sarebbe buono che tu pigliassi le sottoscrizioni prima di lasciare Genova e l'Italia.

Cosa ne dici? Per il fondo se ci fosse la Cupola. Cosa ti pare?

Addio ti abbraccio

L. Calamatta

27.X^{bre} 52. Bruxelles

11. Grand Sablon

45.

S.E.I., XLIX, p. 19, n. 20

Lettera di Mazzini a Emilie Hawkes, a Londra

[Genova], 2 aprile 1853

Sapete che un allievo di Calamatta ha rubato il ritratto, l'ha pubblicato, e tutte le polizie ne hanno acquistato una copia? Una fu mostrata giorni fa dal Direttore di Polizia di Bruxelles a un viaggiatore parigino, che credevano mi conoscesse, e al quale fu chiesto se fosse somigliante. Credo che ora fra i due si agiti una lite in giudizio.

46.

S.E.I., XLIX, p. 308

Lettera di Mazzini a Francesco Dall'Ongaro, a Bruxelles.

[Londra], 13 agosto 1853

Siete a Bruxelles e io lo so per caso.

Comunque, è bene che siamo in contatto. Il Partito d'Azione s'organizza non solamente; ma potrebb'essere che si mostrasse in altro che in parole...

Partito d'Azione tra pochi nostri: lavorate a trovar qualche offerta: lavorate colla *Nation*. Conoscete Labarre?⁶¹⁵ Se volete, vi manderò una linea per lui.

Tenetevi concorde con Moscardini⁶¹⁶ e Calamatta.

47.

ASR, Fondo Pianciani, inv. 45, b. 8, n. 106

Lettera di Calamatta a Luigi Pianciani, a Londra⁶¹⁷

Bruxelles, 7 aprile 53

P. S. Voi mi dite che anche un nostro commune amico desidererebbe avere lo stesso ritratto che vi mandai, ci si proverà ; ma vi dissi che fu osservato doversi presentare la persona che domandava questo favore. Come vi proposi è più facile. In tutti i modi sono ai vostri ordini L.C.

48.

S.E.I., L, p. 280

Lettera di Mazzini a Francesco Dall'Ongaro, a Bruxelles

[Londra], 21 febbraio 1854

⁶¹⁵ Louis Labarre, direttore della *Nation*.

⁶¹⁶ Durante il regime repubblicano Moscardini era stato preside di Spoleto, prima del Caramelli. Poi era andato in esilio.

⁶¹⁷ Inedita.

Chiede soldi e che tutti si sforzino di darli. [...] V'acchiudo alcune linee che comunicherete a Cal[amatta], Bram[ani], Bend[andi], Mosc[ardini], etc.

49.

S.E.I., LIV, pp. 10-11

Lettera di Mazzini a Francesco Dall'Ongaro, a Bruxelles

[Londra], 24 gennaio 1855

Scrivo oggi a Pianciani, ma con poca speranza: vedete dal canto vostro quanto possa farsi. Che cosa sarebbe la spesa per voi da dove siete fin là? Mosc[ardini], Cal[amatta], Ach[illi?] stesso non potrebbero, non foss'altro, aiutare?

Affrancherò; del resto, se invece d'uno avessimo tre indirizzi che facessero rifluire le lettere al dottore, ad Ach[illi?], a Cal[amatta], sarebbe forse una lettera per ciascuno ad ogni mese, e non grave.

Abbiamo arresti più che dannosi a Mil[ano].

Il sintoma che osservate in Mazzoni, è in Piemonte pure: parecchi dei tiepidi si riavvicinano e dichiarano che bisogna agire.

50.

S.E.I., LIV, p. 338

Lettera di Mazzini a Francesco Dall'Ongaro, a Bruxelles.

[Londra], 11 ottobre [1855]

...

Se noi non entriamo nel concreto, nel pratico, il Manifesto, che desta tante ire nel nemico, rimarrà opera sterile. Non sia, per Dio; non si lasci almeno cura intentata per noi. Fate leggere l'unte linee, anzi datele a Moscardini, a **Calamatta**, se v'è: e per essi a quanti nostri in Belgio: Bramani, Bendandi, tutti facciano la parte loro. Abbiamo bisogno di raccogliere, e presto assai, un dieci o dodicimila franchi.

51.

S.E.I., LVII, p. 54

MMMMDXXXIV lettera a Francesco Dall'Ongaro, a Bruxelles.

[Genova], 27 agosto [1856]

Voi Italiani mandate? Perdio, non dovrei dubitarne. A una Sottoscrizione che chiede agli Italiani di dare una prova di solidarietà tra l'Italia libera e l'Italia schiava...non so quale italiano possa ricusare di contribuire...

Desidererei vivamente, per onor suo e del Partito, che il nostro antico collega vi contribuisse.

Pregate Calamatta, non solamente per lui, ma per altri che egli conosca.

52.

MRCRR/F039/546/6/13

Lettera di Calamatta ad Eugenio Agneni⁶¹⁸

Bruxelles - Parigi, 13 Marzo 1858

Amico Carissimo

Non ti ho scritto prima perché il nostro Tibaldone mi ha date tue nuove quando sono andato per qualche giorno a Parigi. ti ringrazio d'occuparti del mio disgraziato quadro, e se ci riesci mi renderai un vero servizio; ma pare che sia difficilissimo. In tutti i modi ti son grato della tua buona volontà. Ho un altro servizio a domandarti, ho ancora per le mani il anche disgraziato ritratto di Mazzini, al quale non faccio che fare e disfare, se tu puoi trovare un momento per rivederlo un puoco dal vero, e indicarmi un puoco il cielo, in somma farci quel che credi; vedo cosa farci, per me cose male incominciate non mi riescie di sodisfarmene.

⁶¹⁸ Inedita.

Lina sta benino, e decisamente è tranquilla, e contintissima perché ci disponiamo ad andare a Roma, partiamo in giorni per Parigi, dove se puoi mi scriverai due righe per dirmi chi devo salutarti a Roma, e cosa posso far per te nel capo, oggi coda del Mondo.

Ho inteso con dispiacere che affitti lo studio, dispiacere perché così chi sa quando ci rivedremo, però questo è buon segno per te, e da questo lato ne godo.

Se trovi un momento per ritoccare il ritratto lo potrai mandare a Tibaldi. Salutami gli amici quando ne hai l'occasione e vogliami bene.

L. Calamatta

13. M° 58. Bruxelles
+ 3 Rue J.J. Rousseau Paris

53.

MRCRR/F.064/138/75/1

Lettera di Lina Calamatta Sand a Sara Nathan⁶¹⁹

Nohant, 10 aprile 73

Pregiatissima Signora,

Ben m'immaginavo che gli amici del grande Italiano terrebbero ad onore ed a piacere di acquistarne il ritratto; e perciò ho pregato il mio editore di non proporre questo rame di Mazzini in Inghilterra prima di farlo sapere ai discepoli ed amici del grande cittadino. Io credo che chiedendo 250 lire del disegno e 250 lire del rame non è chieder troppo e se non fosse perché vorrei vedere questi oggetti d'arte in Italia se ne esigerebbe di più. vedete, mia Signora se questo prezzo conviene.

54.

MRCRR/F.064/138/75/2

Lettera di Lina Calamatta Sand a Sara Nathan⁶²⁰

Nohant, 24 Maggio 73

Pregiatissima Signora,

Ho prevenuto il Signor Dusacq editore delle stampe di mio padre, e proprietario del disegno fatto dal Babbo d'apresso Mazzini e co-proprietario mio del rame, che verso la fine di Giugno od il principio di Luglio un amico della Signora Nathan si presenterà onde terminare la compra di quei due oggetti: il rame ed il disegno ritratto di Mazzini; ai prezzi indicati: 250 lire ogniuno.

In allegato alla lettera: ricevuta della Maison Dusacq:

Paris, 30 juillet 1873

Reçu de Madame Nathan, par le mains del M. Giuseppe Castiglioni la somme de Cinq Cent Francs pour prix de la planche gravée du Portrait de Mazzini et du Dessin par M. L. Calamatta.

55.

MRCRR/F.064/138/75/5

Lettera di Lina Calamatta Sand a Sara Nathan⁶²¹

Nohant, 21 Luglio 73

Pregiatissima Signora,

Il mio editore Mr Dusacq mi scrive che non ha ancora veduto nessuno per l'acquisto del rame e del disegno e mi chiede la ragione di questo ritardo. Naturalmente non gli posso rispondere, tanto meno dopo la vostra ultima lettera che m'annunziava l'affare rame terminato.

⁶¹⁹ Inedita.

⁶²⁰ Inedita.

⁶²¹ Inedita.

Trascrizioni di lettere e documenti citati nel testo

1. Primo contratto tra Calamatta e Ingres per l'incisione del *Voto di Luigi XIII*, 3 dicembre 1825 (BHVP, Fond Sand, inv. J 209)
2. Integrazione del primo contratto tra Calamatta e Ingres per il subentro di Marcotte nel pagamento della lastra del *Voto Luigi XIII*, 1 aprile 1826 (BHVP, Fond Sand, inv. J 208);
3. Certificato rilasciato dal Ministro Segretario di Stato della Guerra di Parigi a Calamatta riguardo la richiesta di notizie su suo fratello Calamatta Michele, 27 luglio 1831 (BHVP, Fond Sand, J 168)
4. Certificato rilasciato in allegato per ordine del Ministro Segretario di Stato della Guerra di Parigi a Calamatta riguardo la richiesta di notizie su suo fratello Calamatta Michele, 27 luglio 1831 (BHVP, Fond Sand, J 169)
5. Copia conforme della prima convenzione stipulata tra Calamatta e il dott. Francesco Antonmarchi per l'esecuzione della lastra del *Ritratto di Napoleone*, 1832 circa (BHVP, Fond Sand, inv. J 204)
6. Seconda convenzione stipulata tra Calamatta e il dott. Francesco Antonmarchi ad integrazione della prima per la riparazione della lastra del *Ritratto di Napoleone*, 9 settembre 1834 (BHVP, Fond Sand, inv. J 205)
7. Quietanza firmata da Antonmarchi per la ricezione di 500 franchi da parte di Calamatta della vendita di alcune stampe della *Maschera di Napoleone*, 10 settembre 1834 (catalogo d'asta on-line di Live Auctioneer (venditore Smythe & Co. Inc.) del 3 maggio 2007, lotto n. 153)
8. Lettera del Direttore dei Musei Reali della "Maison Du Roi" che annuncia la premiazione di Calamatta con la medaglia d'oro di prima classe, 9 giugno 1837 (BHVP, Fond Sand, J 63)
9. Lettera dell'Ordine Reale della Legione d'Onore per la nomina di Calamatta a Cavaliere della Legione d'Onore, 22 settembre 1837 (BHVP, Fond Sand, J 64)
10. Ricevuta delle somme versate da Calamatta a Edmond Gatteaux mandatario di Ingres, per entrare interamente in possesso della lastra, 1 marzo 1839 (BHVP, Fond Sand, inv. J 206)

11. Estratto dal Contratto di Matrimonio di Calamatta con Anne Joséphine Cécile Raul-Rochette, 26 novembre 1840 (Parigi, BHVP, fond Sand, J 59)
12. Lettera di Calamatta a George Sand, domenica aprile 1840 (BHVP, Fond Sand, G 3620)
13. Lettera di Calamatta a Paolo Mercuri, Bruxelles 10 settembre 1842 (Getty Research Institute, Los Angeles, Inv. 9100)
14. Lettera di Calamatta a Francesco Giangiacomo, Parigi 18 giugno 1845 (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, Fondo Autografi, AG. XV. 5. n. 88/1)
15. Lettera di Calamatta a Paolo Mercuri, Bruxelles 11 dicembre 1846 (Getty Research Institute, Los Angeles, Inv. 9100)
16. Lettera di Lucio Quirino Lelli a Francesco Giangiacomo, Bruxelles 14 febbraio 1847 (Getty Research Institute, Los Angeles, Inv. 9100)
17. Estratto di lettera di Josephine Rochette Calamatta a Cécile Quetelet, Parigi 28 giugno 1848 (Archive Académie Royale de Belgique, Bruxelles, *Correspondance de A. Quetelet*, inv. 570, b. 3212).
18. Lettera di Calamatta a George Sand, domenica 10 agosto 1852 (BHVP, Fond Sand, G 3621)
19. Lettera di Calamatta a George Sand, 2 settembre 1852 (BHVP, Fond Sand, G 5795)
20. Lettera di Calamatta ad Atto Vannucci, Bruxelles, 15 marzo 1859 (Biblioteca Nazionale di Firenze, sez. Manoscritti, *Fondo Vannucci* inv. Vannucci III. 51-52 (busta 51-6)
21. Lettera di Calamatta ad Eugenio Agneni, Bruxelles 5 ottobre 1860 (MRCRR, *Fondo Nelson Gay*, B.0546, busta 7 [Lettere di Luigi Calamatta dirette a Eugenio Agneni], n. 5)
22. Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 4 marzo 1862 (BHVP, Fond Sand, G 6044)
23. Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 23 marzo 1862 (BHVP, Fond Sand, G 6043)
24. Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 25 marzo 1862 (BHVP, Fond Sand, G 6045)
25. Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 31 marzo 1862 (BHVP, Fond Sand, G 6046)

26. Lettera di Luigi Calamatta al Cardinale Antonio Tosti, Milano, 4 aprile 1863 (MRCRR, Fondo n. 064/133/26/1)
27. Lettera di Calamatta al Cardinale Antonio Tosti, Nohant, 13 luglio 1863 (MRCRR Fondo n. 064/133/26/2)
28. Lettera di Calamatta al Cardinale Antonio Tosti, Milano, 28 dicembre 1863 (MRCRR Fondo n. 064/133/26/3)
29. Lettera di Calamatta al Cardinale Antonio Tosti, Milano, 18 luglio 1864 (MRCRR Fondo n.064/133/26/4)
30. Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Bergamo, 18 luglio 1866 (BHVP Fond Sand J 146)
31. Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Brescia, 20 luglio 1866 (BHVP Fond Sand J 147)
32. Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, dal fronte, (23 luglio 1866) (BHVP Fond Sand J 148)
33. Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Venezia, 8 novembre 1866 (BHVP Fond Sand J 149)
34. Lettera di condoglianze del Gran Maestro della Massoneria in Italia Ludovico Frapolli a Lina Calamatta Sand, 31 marzo 1869 (Fond Sand, J 178)
35. Lettera di Alberto Maso Gilli, Direttore della Regia Calcografia, a Lina Calamatta Sand, Roma, 4 dicembre 1886 (BHVP, Fond Sand, J 265)
36. Minuta della lettera di Alberto Maso Gilli, Direttore della Calcografia, a Lina Sand, Roma, 1 giugno 1887 (BHVP, Fond Sand, J 266)
37. Minuta della procura di Lina Sand a Giuseppe Mancion (figlio dell'incisore Pietro) La Châtre (Indre) 1889) (BHVP, Fond Sand, J 264)

1.

Primo contratto tra Calamatta e Ingres per l'incisione del *Voto di Luigi XIII*, 3 dicembre 1825
(BHVP, Fond Sand, inv. J 209)

Entre M. Ingres et M. Calamatta

Il a été convenu en qui suite

Article 1^{er}

M^r Calamatta s'oblige à graver à Paris au burin le tableau représentant le vœu de Louis Treize peint par M^r Ingres, dans la grandeur du dessin fait par le d. Calamatta et dans l'espace de cinq années à partir du 1^{er} avril 1826.

Article 2^{eme}

M. Ingres s'engage à fournir au dit Calamatta la somme de quinze mille francs dans l'espace des mêmes cinq années à partir de l'époque susdite, la quelle somme sera divisée en dix paiements, Les quels seront payés au commencement de chaque semestre.

[aggiunta in altra grafia] M^r Ingres sera remboursé de l'avance X

X[asterisco che rimanda al bordo sin. della pagina con prosecuzione in verticale] de la dite somme de quinze mille francs par les premiers produits de la vente des épreuves (suit l'article 3^e)

Approuvé l'écriture cy dessous Ingres [firma]

Approuvé l'écriture cy dessous Calamatta [firma]

Article 3^{eme}

Le remboursement ci-dessus effectué, M^r Ingres et M^r Calamatta resteront propriétaires de la dite planche par portions égales.

Article 4^{eme}

L'orsqu'il y aura lieu à retoucher la planche le dit Calamatta s'engage a faire les retouches nécessaires et le payement de l'emploi de son tems lui sera fait sur le produit de la vente des épreuves.

Article 5^{eme}

Dans le cas où M^r Calamatta viendrait à décéder dans le cours des cinq années nécessaires pour l'achèvement de la planche, la dite planche appartiendrait en toute propriété à M^r Ingres, quelque soit le degré d'avancement du travail de la planche. Mais dans le cas où ce décès n'aurait lieu qu'après que la planche serait entièrement terminée, les héritiers du dit Calamatta deviendraient propriétaires du tiers de la planche, et n'auraient droit qu'un tiers du produit effectif de la vente des épreuves.

Article 6^{eme}

Dans le cas où M^r Ingres viendrait à décéder dans le cours des dites cinq années, M^{me} Ingres remplirait les engagements souscrits par son mari, elle aurait droit au remboursement des sommes ci-dessus énoncées, et elle serait propriétaire par moitié de la planche, comme l'aurait été M^r Ingres.

Article 7^{eme}

Si le décès des deux susdits aurait lieu après l'entier achèvement de la planche, et les sommes stipulées ci-dessus ayant été remboursées, les héritiers ne deviendraient propriétaires que du tiers de la planche, et n'auraient droit qu'au tiers du produit effectif de la vente des épreuves.

Article 8^{eme}

Dans le cas où il s'élèveroit quelques difficultés sur l'exécution du présent traité, M.M. Ingres et Calamatta renoncent à avoir recours aux Tribunaux, et ils se soumettront à la décision prise par deux Experts qu'ils auront nommés, et qui en cas de discordance en nommeront un troisième.

[nella grafia di Ingres]

Approuvé l'écriture ci dessus et d'autre part, et fait double entre nous a Paris ce 3 decembre 1825

Ingres

[nella grafia di Ingres]

Approuvé l'écriture ci dessus et d'autre part, et fait double entre nous a Paris ce 3 decembre 1825

Calamatta

2.

Integrazione del primo contratto tra Calamatta e Ingres per il subentro di Marcotte nel pagamento della lastra del Voto Luigi XIII, 1 aprile 1826

(BHVP, Fond Sand, inv. J 208)

Entre Monsieur Ingres Membre de l'accadémie des beaux arts et Calamatta graveur d'une part et Monsieur Marcotte Administrateur des forets d'autre part, il a été convenu ce qui suite :

M^r Marcotte a déclaré qu'ayant pris connaissance d'un acte [illeggibile] le 3 decembre dix huit cent vingt cinq, entre M. M. Ingres et Calamatta et dont il lui à été remis copie, il était dans l'intention de seconder le désir que M^r Ingres avait e faire graver son tableau du vœu de Louis XIII, en faisant aux époques convenues entre M^r Ingres et M^r Calamatta, l'avance des Quinze mille francs que M^r Ingres doit successivement payer à M^r Calamatta, autant toutes fois qu'il ne survendrait dans

la fortune de M^r Marcotte aucun étrangeté qu'il jugea susceptible de l'en empêcher, et il a été arrêté entre les susdénommés que ces ar...[illegible] seraient faites aux conditions suivantes,

1^o Les paiements auront lieu conformément à la convention du 3 décembre 1825 de six mois en six mois à partir du 1^{er} avril courant et pour sommes de quinze cent francs, au moyen de bons que M^r Ingres tirera sur M^r Marcotte, au profit de M^r Calamatta, en sorte que le dernier paiement l'effectuera le 1^{er} septembre 1830. L'intérêt des sommes avancées est fixé à cinq pour cent.

2^o M^r Marcotte sera remboursé des sommes dont il aura fait l'avance sur le produit des souscriptions et de la vente de la gravure dont il ne pourra être distraite aucune partie, sous tel prétexte que ce soit, avant qu'il ait été totalement remboursé, et à cet effet il est d'avance convenu que M. M. Ingres et Calamatta se conviendront avec M^r Marcotte pour la mise en vente de la gravure lorsque la planche sera terminée.

3^o si le produit de la planche ne suffisait pas au remboursement des sommes dues à M^r Marcotte, M^r Ingres restera seul débiteur du déficit, dans tous les cas M^r Marcotte devra être totalement remboursé dans l'année fixée pour la publication de la gravure et par conséquent avant le 1^{er} avril dix huit cent trente et un.

4^o Dans le cas où M^r Marcotte viendrait à décéder avant le 1^{er} 7^{bre} 1830, époque du dernier paiement, il ne sera rien réclamé à M^r Ingres avant les termes fixés dans l'article précédent, de même si M^r Ingres, venait à décéder avant la terminaison de la planche ou avant que M^r Marcotte ait été soldé, M^r Marcotte conservera ses droits et privilège sur la planche qui est spécialement affectée au remboursement de ce qui lui sera dû ainsi qu'il est dit à l'article 2. de la présente convention.

5^o M^r Calamatta reconnaît avoir reçu de M^r Ingres les quinze cent francs exigibles le 1^{er} avril courant et dont le montant a été payé des deniers de M^r Marcotte.

Fait triple à Paris le 1^{er} avril dix huit cent vent six

Approuvé l'écriture ci-dessus

[firme] Calamatta Ingres Marcotte

3.

Certificato rilasciato dal Ministro Segretario di Stato della Guerra di Parigi a Calamatta riguardo la richiesta di notizie su suo fratello Calamatta Michele, 27 luglio 1831

(BHVP, Fond Sand, J 168)

[su carta intestata]

Ministère de la Guerre – Secrétariat Général

Paris, le 27 Juillet 1831

Le Ministre Secrétaire d'état de la Guerre a reçu la lettre par laquelle Monsieur Calamatta (Louis) rue du Bac n. 11. Passage Ste Marie, à Paris Demande des renseignements sur la sort du S. Calamatta (Michele)

Le Ministre me charge, en conséquence, de transmettre à Monsieur Louis Calamatta, la pièce ci-jointe, concernant vous ceux qui existent à l'égard de ce militaire, sur les registres matricules du corps auquel il appartenait.

Pour le Secrétaire général
Le Chef du bureau,
Chauvet

4.

Certificato rilasciato in allegato per ordine del Ministro Segretario di Stato della Guerra di Parigi a Calamatta riguardo la richiesta di notizie su suo fratello Calamatta Michele, 27 luglio 1831

(BHVP, Fond Sand, J 169)

[su carta intestata]

Ministère de la Guerre – Secrétariat Général

Bureau de la Correspondance du Ministre

Par ordre du Ministre Secrétaire d'Etat de la Guerre,
Le Secrétaire général

Certifie que, des Registres-matricules du 1^{er} Régiment de Garde d'Honneur, dépassés au Bureau de la Correspondance [illeggibile] (Section de l'état civil et militaire), a été extrait ce qui suit :

F. 222 N. 1902

Calamatta

Fils de ----- et de ----- né le ----- à ----- département de -----

Entré en service le 23 août 1813 dans le 1^{er} Régiment de Garde d'Honneur passé dans les Granitiers à Cheval de la Garde Impériale le 27 Décembre 1819.

Certifie en outre qu'il n'existe dans les Bureaux aucun extrait mortuaire applicable au S. Calamatta %

En foi de quoi il a délivré le présent Certificat pour servir et valloir ce que de raison.

Fait à Paris, le 27 Juillet 1831

[firma illegibile]

5.

Copia conforme della prima convenzione stipulata tra Calamatta e il dott. Francesco Antonmarchi per l'esecuzione della lastra del Ritratto di Napoleone, 1832 circa

(BHVP, Fond Sand, inv. J 204)

1^{ère} convention

Entre les soussignés M. François Antomarchi demeurant à Paris, rue Favart N° 8, d'une part ;
Et M. Louis Calamatta, demeurant à Paris, Rue de Navarin, n. 12.

A été convenu ce qui suit :

Article premier

M. Antomarchi a confié le masque de l'Empereur Napoléon dont il est propriétaire à M. Calamatta qui s'est chargé d'en faire le dessin et la gravure sur cuivre.

Article 2

M. Calamatta s'engage de faire généralement et sans restrictions toutes les dépenses nécessaires pour la confection des dites dessin et planche.

Article 3

Tous les autres frais et dépenses quelconques pour tirages, papiers, et autres seront prélevés sur le produit de la vente avant tout partage vers bénéficiaires.

Article 4

Après le prélèvement des dépenses, le produit net sera partagé à raison d'un tiers pour M. Antomarchi et des deux tiers pour M. Calamatta.

Article 5

Toutes autres planche ou lithographie que M. Calamatta pourrait faire par la suite sur le dit masque sera soumise aux mêmes conditions et stipulations ci-dessus.

Article 6

Il est convenu que le droit de poursuivre les contrefacteurs ou débiteurs de gravures ou lithographies contrefaites appartient également aux deux parties contractuelles. Elles pourront agir individuellement et sans le concorder l'une à l'autre. Néanmoins les poursuites seront faites à frais communs et les profits ou pertes résultants des actions intentées seront partagées ou supportées dans les proportions énoncées à l'article 4.

Article 7

Dans le cas où il se présenteront des acquéreurs pour un nombre considérable d'exemplaires les deux parties contractuelles, se réservent de s'entendre sur les conditions de la vente à faire aux demandeurs.

Article 8

Toutes les conventions qui précèdent continueront d'avoir leur effet à l'égard des héritiers ou ayant cause de l'un ou de deux Contractants.

Article 9

En cas de contestations Elevée sur le présent acte les parties se référeront à la décision de deux arbitres choisis par eux avec pouvoir de s'en adjoindre au besoin un troisième.

[autographe de Antomarchi] Pour copie conforme

6.

Seconda convenzione stipulata tra Calamatta e il dott. Francesco Antonmarchi ad integrazione della prima per la riparazione della lastra del Ritratto di Napoleone, 9 settembre 1834 circa
(BHVP, Fond Sand, inv. J 205)

9 septembre 1834

Les soussignés François Antomarchi Docteur en médecine, demeurant à Paris, rue Favart N° 8 ;

Et Louis Calamatta graveur demeurant également à Paris, rue de Navarin, n. 12 ;

Pour réparer les lacunes qui causent dans la première convention intervenue entre les parties au sujet du Dessin et de la gravure du Masque de l'Empereur Napoléon, sont d'accord des résolutions suivantes :

Art. 1^{er}. les conventions dont il vient d'être parlé ne formeront qu'un seul et même tout avec ces présentes, de manière a ne pouvoir être divisées sous aucun prétextes ;

Art. 2. Depuis son établissement la planche, en raison des tirages, a nécessité de la part de M. Calamatta un retouchage indispensable, qui lui a pris un temps assez considérable. Pour l'avenir, de nouveaux retouchages deviendront nécessaires, suivant le nombre d'exemplaires qu'il faudra produire. En conséquence, M. Calamatta a demandé à en être indemnisé.

Art. 3. M. Antomarchi reconnaissant la justice de cette réclamation, autorise M. Calamatta à prendre au compte des frais généraux dont il est parlé sur l'article trois de la première convention, une somme de quatre cent francs pour l'indemniser des premier retouchage.

Art. 4. les Retouchages ultérieures qui pourront être faits à la planche seront payés a M. Calamatta une somme de trois cent cinquante francs indemnisés par exception, si le travail effectué [due parole illegibili] que cette indemnise ne fera réellement part proportionnée, elle pourrait être augmentée de meme que cela paraîtra équitable à M. Pasqualini et Desvonzièrez, amis de M. le Docteur, et de plus, ce dernier son manditaire general et spécial, qui prendront, le cas [illegibile], tous les renseignements propres à former leur jugement. Cette nouvelle allocation, serait, comme la première, portée au chapitre des frais généraux.

Art. 5. les conventions qui precedent seront excecutees de bonne foi, comme loi souveraine des parties dont aucunes dispositions, non plus qu'en la convention dont il est parlé, ne pourront être considérées comme comminatoires, par aucuns juges.

Art. 6. pour l'exécution des présentes, comme pour celle des conventions qui y sont relatées, les parties, aux terme de l'article 111 du code civil, pour életion de domicile à Paris ; savoir : M. Calamatta, en sa demeure rue de navarin ; et M. Antomarchi en la demeure de M. Desvonzièrez avocat, rue de la Chaussée d'Antin n. 38.

Ainsi fait Double à paris le neuf septembre mil huit cent trente quatre %

[autografo di Calamatta] J'ai lu et j'approuve L. Calamatta

[autografo di Antonmarchi] J'ai lu et j'approuve F. Antonmarchi

7.

Quietanza firmata da Antonmarchi per la ricezione di 500 franchi da parte di Calamatta della vendita di alcune stampe della *Maschera di Napoleone*, 10 settembre 1834

(Catalogo d'asta on-line di Live Auctioneer (venditore Smythe & Co. Inc.) del 3 maggio 2007, lotto n. 153, URL: <http://www.liveauctioneers.com/item/5365201>)

Je reconnais que M. Calamatta m'a remis dès-avant ce jour la somme de Cinq Cent francs, a valoir sur ce qui me retient dans la vente des gravures de masque de l'Empereur Napoléon, sans préjudice du surplus conformément à nos Conventions ~~=====~~ Délivré en Paris, pour duplicata, dans le cas où j'aurais déjà donné une quittance, le Dix septembre 1834. %

[autografo di Antonmarchi] Don pour quittance de Cinq Cent francs. F. Antonmarchi 3^e

8.

Lettera del Direttore dei Musei Reali della "Maison Du Roi" che annuncia la premiazione di Calamatta con la medaglia d'oro di prima classe, 9 giugno 1837

(BHVP, Fond Sand, J 63)

[su carta intestata]

MAISON DU ROI

Paris au 9 juin 1837

Direction des Musées Royaux

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous prévenir que M^r l'Intendant Général de la Garde Civile m'a fait communiquer que, d'après les ordres du Roi, il vous ont concordé une médaille d'Or de première Classe.

Je me félicite d'avoir à vous transmettre cette marque de satisfaction de Sa Majesté.

Recevez Monsieur l'assurance de mes salutations distingués.

Le Directeur des Musées Royaux,

Le Directeur adj.^t

[firma illegibile]

9.

Lettera dell'Ordine Reale della Legione d'Onore per la nomina di Calamatta a Cavaliere della Legione d'Onore, 22 settembre 1837

(BHVP, Fond Sand, J 64)

[su carta intestata]

ORDRE ROYAL DE LA LEGION D'HONNEUR

Grande Chancellerie

n. prot. 9400

Le Grand Chancelier de l'ordre royal de la Légion

D'honneur certifie que M. Calamata, graveur,

a été nommé le 9 Août 1837, pour prendre rang à dater du même jour.

Paris, le 22 Septembre 1837

Ministre Gerard

10.

Ricevuta delle somme versate da Calamatta a Edmond Gatteaux mandatario di Ingres, per entrare interamente in possesso della lastra, 1 marzo 1839

(BHVP, Fond Sand, inv. J 206)

Je soussigné E. Gatteaux demeurant rue de Lille n. 35 fondé de pouvoir de M^r Ingres directeur de l'académie de France à Rome, suivant procuration passée devant M^r Agasse notaire le 18 avril 1834, reconnais avoir reçu, de Monsieur Calamatta la somme de quatre mille francs pour solde d'une somme de Dix huit mille francs qu'il s'était engagé par act du 1^{er} 8^{bre} 1835 de payer à M^r Ingres pour acquérir l'entière propriété de la planche gravée par lui Calamatta d'après le tableau du Vœu de Louis XIII peint par M^r Ingres.

Cette somme de 18,000 fr. est le remboursement de 15,000 dont M^r Ingres avait fait les avances à M^r Calamatta pendant le temps qu'il a mis à graver la susdite planche, plus les intérêts réglés par la convention du 1^{er} 8^{bre} 1835.

Paris en 1^{er} mars 1839

E. Gatteaux

Reçu le 28 mars 1837	-----	1000 fr
11 avril	” -----	2000 fr
19	” ” -----	2000 fr
12 juin	” -----	1000 fr
24 8 ^{bre}	” -----	1000 fr
31 X ^{bre}	” -----	2500 fr
14 mars 1838	-----	1000 fr
27 avril	” -----	500 fr
28 8 ^{bre}	” -----	1500 fr
12 fevr 1839	-----	1500 fr

28 fevr " ----- 4000 fr

18,000

11.

**Estratto del contratto di Matrimonio di Calamatta con Anne Joséphine Cécile Raul-Rochette,
26 novembre 1840⁶²²**

(BHVP, fond Sand, J 59)

Pardevant M^r Eugène Thiac, notaire à Paris soussigné,

En présence des deux témoins instrumentaires ci-après nommés savoir -----

1^e M^r Remy, Jean-Baptiste Charles Cayx, Inspecteur de l'Académie de Paris, Membre de la
Chambre des Deputés et Chevalier de la légion d'honneur, demeurant à Paris à la Bibliothèque de
l'Arsenal -----

2^e M^r Alexis Paulin Paris, conservateur adjoint à la Bibliothèque du Roi, Membre de l'Institut,
Chevalier de la légion d'honneur demeurant à Paris à la Bibliothèque Royale -----

Furent presents :

M^r Louis Calamatta, graveur, Professeur de l'Ecole royale de gravure a Bruxelles, Chevalier de la
légion d'honneur et chevalier de l'ordre de Léopold de Belgique, demeurant à Paris à la bibliothèque
royale, rue neuve des petits champs, n. 12 -----

M^r Calamatta Romain d'origine, comme étant né à Civitavecchia (Etats Romains) Fils
majeur de M^r François Calamatta et de Mad^e Firmina Natali, son épouse, tous deux décédés ;
Stipulant pour lui et en son nom personnel -----

D'une Part

Mad^{lle} Anne Joséphine Cécile Rochette, demeurant à Paris chez ses père & mère ci-après nommés ---

Fille majeure de M^e Désirè Raoul Rochette, Membre de l'Institut, Secrétaire perpétuel de
l'Académie des Beaux arts, administrateur de la Bibliothèque du Roi et officier de la Légion
d'honneur et de Mad^e Antoinette Claude Houdon son épouse, demeurant ensemble à Paris à
la Bibliothèque royale ---

Stipulant pour elle et en son nom personnel de l'agrément de ses père et mère, ci- après
intervenants

D'autre Part.

[...]

Art. 3

⁶²² Il documento è composto di 18 fogli di cui sono stati trascritti solo i brani attinenti al presente studio.

Apport du futur

Le futur déclare apporter en mariage

1^{ent} Le traitement auquel il a droit comme professeur de l'école de gravure à Bruxelles -----

2^{ent} Une somme de dix mille francs, tant en deniers comptants, qu'en valeurs d'objets mobiliers, habits, linges et hardes à son usage personnel -----

3^{ent} Et les ouvrages d'art ci après désignes emanés soit du futur, soit de différents autres artistes que le futur se reserve comme propres ainsi qu'il sera dit sous l'article huitième ci-après, savoir -----

Planches terminées

1. La planche du *Voeu de Luis XIII*, d'après Ingres
2. Celle du *Masque de Napoléon*
3. Celle de *M^r Molé*, appartenant en commun entre le futur et à M. M. Rittner et Goupil de Paris
4. Celle de *George Sand*
5. Et celle du *Profil de Napoléon*

Les quatre planches ci-après designées qui ne sont pas encore terminées, et qui représentent

La première *Françoise de Rimini*, d'après Sheffer, en commun entre le futur et lui

La seconde *La Joconde*

La troisième la *Sainte Famille* d'après Raphael

Et la quatrième, *M^r de Lamennais*

Plus différents croquis de portraits gravés.

Dessins

Les six dessins ci-après représentant:

Le Premier la *Vierge et l'Enfant Jésus*, d'après Ingres, de la grandeur de l'original

Le Deuxième *Françoise de Rimini*, d'après Sheffer

Le Troisième *La Joconde* d'après Leonard de Vinci

Le Quatrième *M^r Molé*, d'après Ingres

Le Cinquième *M^r Guizot*, d'après Delaroche

Et le Sixième le *Masque de Napoléon*

Plus différents dessins de Rembrandt, Ingres, Mercury et autres, et vingt cinq dessins d'après les grands Maitres

Tableaux

Les dix sept tableaux suivants dont:

1° Trois représentent des marines d' Ecole Hollandaise

2° Dix représentent des petits portraits en pied

3° Deux sont des esquisses de Maitre

4° Et deux sont des tableaux de genre

Gravures

Et enfin parmi les gravures

1° l'ouvrage du musée de Versailles

2° Les costumes des treizième, quatorzième et quinzième siècle rehaussées d'or par Mercury

3° La suite des batailles d'Alexandre d'Audran et la Tente de Darius d'Edelink

4° Une collection d'environ deux cent gravures anciennes, composées de celles de Nanteuil, Masson, Edelingk, Goltzius, Mellan, Wille et autres

5° Une collection de deux cent gravures modernes environ, composée de celles de Mrghen, Longhi, Mercury, Dupont, Prévost et autres

6° et plusieurs épreuves avec la lettre lithographiés tels que la vie des peintres flamandes & hollandais, voyage à Surinam, &, &.

Le dit apport provient au futur des ses travaux et économies, et il en a justifié à la future qui le reconnaît.

[...]

12.

Lettera di Calamatta a George Sand, domenica aprile 1840 (BHVP, Fond Sand, G 3620)

Vi approvo e vi stimo più che mai ma non credo che sarei capace di tanta virtù e se potessi darei fuoco a tutta questa turba fetida che finisce per corrompere l'aria e abbaglia la vista anche dei pochi buoni, e si è quasi incerti del vero e del falso.

Son corso a veder i giornali, solo Gesu Cristo del secolo ne parla,⁶²³ e siccome aveva predetto che era un sbaglio del vostro alto genio, così empie il Debats per provare che lui ha ragione appoggiandosi sull'illuminato pubblico, e non ci vedete fino alla punta del naso, no il vostro sarebbe troppo, ma il suo. Il ragionamento che ne fa è pieno di giustezza, somiglia il vostro dramma alle vostre opere come somigliava Delavigne a Cornaille (moda della staggione) e dice che le vostre opere son sublimi che quaranta o cinquanta secoli avvenire vi contempleranno, ec ec. questo dramma che non sa assomigliarlo che a opere divine, è in conseguenza, un'incoerenza al disotto del infimo autore delle Variétés vale a dire che dicendo a Janin tu non se Iddio sarebbe sinonimo di sei un porco f... È probabile che il Governo profitti di questa buona circostanza per proibire ciò che non gli piacerà, mettendo nella Platea una ventina dei suoi alla prima rappresentazione.

Questo si chiama progresso.

⁶²³ Si parla del fiasco dello spettacolo dell'opera teatrale della Sand *Cosima* al Theatre Français, che fu ritirato dopo sette rappresentazioni.

Continuate vi prego a pigliar la cosa con coraggio, temo che riflettendo più tardi a tant'ingiustizia vi faccia più male che un colpo momentaneo.

Sarò di ritorno verso la fine della settimana, chi deve aver sofferto è Chopin.

Mille saluti a tutti.

Vogliatemi bene

Vi bacio le mani

Il vostro Calamatta

Domenica aprile 1840

13.

Lettera di Calamatta a Paolo Mercuri, Bruxelles 10 settembre 1842

(Getty Research Institute, Los Angeles, Inv. 9100)

Una tela tutta d'un pezzo,⁶²⁴ grande quasi quanto il giudizio di Michelangelo, la quale ha costato duemila e cinque cento franchi, è stata dipinta in diciotto giorni dall'autore del Patroclo ci ha fatto i diavoli scacciati dal Paradiso ci è in linea trasversale e che traversa quasi tutto il quadro un pezzo di scoglio, che pare un Cero [?] di bastimento ci è più alto un macigno che si stacca anche dalla montagna; i diavoli spingono di sotto per sostenerlo, e gli angli spingono di sopra per acciaccarli. Nel mezzo S. Michele vi è da lontano lontano, e una nuvola lo separa a mezzo capo in modo che pare stij alla lendaria, [?] da una parte pare che ci sia l'esplosione del Vesuvio, e nel basso si vede come un craterio inondato di fuoco. da vicino vi son delle pennellate della lunghezza delle nostre scope, vé nel mezzo del quadro un gruppo di corpi che precipitano, di quali si puole ciascuno a suo buon grado, comporci quelle azioni e figure che la propria immaginazione v'ispira, ciò che non si vedono son le teste, meno quella del S. Michele che non ha avuto il tempo di pettinarsi. Mi dimenticavo di dirti che la luna essendo femmina ed in conseguenza curiosa, è venuta a vedere il combattimento ed in questo caso essendo vicina all'azione il pittore l'ha rappresentata ome un'immensa frittata rognosa.

In questo quadro ci è realmente molto talento e rammenta Gerico con un colorito Rubensesco, lo stesso autore ha fatto una mezza figura di donna, e di schiena in un giorno, tutto e sfumato, ma non sarebbe un cattivo abbozzo, ha fatto ancora un S. Denis che mostra la testa ai suoi uccisori, più grande del vero, in tre giorni, questo e un cattivo schizzo visto al microscopio. In fine fa esposto un opera magna rappresentante una radica giall, in compagnia d'una cipolla, assistite da una ventina di formiche, per opposizione una mosca benissimo fatta, e nel fondo come spettatore una tela di ragno. Abbastanza per oggi e se sei buono in un'altra lettera contiuerò la descrizione del esposizione Belgia.

⁶²⁴ Calamatta descrive alcuni dipinti di un artista belga non identificato, presentati all'Exposition Belgique di Bruxelles nel 1842.

Ringrazia e saluta tanto il Dottore⁶²⁵ da nostra parte. Quando passerai da Goupil sarei curioso sapere quanti Duca d'Orléans⁶²⁶ si son venduti ma vorrei che lo domandassi come tua semplice curiosità, e non da parte mia. Goupil ha avuto l'intrapresa del ritratto finito del Duca d'Orléans, e stiamo in contratto ma temo che non se ne faccia niente.⁶²⁷

La Peppina sta per finire il quadro della Madonna⁶²⁸ e mi pare (senza dire un immenso) che ci sia un buon progresso, e che sia una bella cosa, e se sei uomo, mettetevi la sora seuncifrognola [?] sulle spalle, e viello a vedere, lo esporremo qui. Non dir niente, ma sappi che da qualche giorno in qua, sto tutto immerso nel Galvanismo, le unghie verde, le mani piene d'impiastrici, di cera, bitume, ec. ec. paro un vero Cellini nel momento di fondere il suo Colosso, figureti un gran cassone pieno d'acqua che butta e inonda la casa, il solfato di rame, che bisogna cristallizzare, il mercurio che [illeggibile], sarta, e scappa per tutto, bisogna ricominciare l'impiastrico, votar tutti i liquidi, bruciare con l'acqua ragia la preparazione data allo scatolone, per rimettercene un'altra, fumo, fiamme, pare una casa del diavolo, e non ci si vede più; me ne vado al letto.

Noi stiamo bene come anche la nostra Venere di Versailles. Mi fa specie che Grasset non mi abbia risposto due righe. Addio a tu buono

Bruxelles, 10. 7bre. 1842

L. Calamatta

14.

Lettera di Calamatta a Francesco Giangiacomo, (Parigi 17 giugno 1845)⁶²⁹

(Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, Fondo Autografi, AG. XV. 5. n. 88/1)

Carissimo Maestro

Vi ringrazio infinitamente, e i vasi⁶³⁰ mi hanno fatto un vero piacere sono tutti arrivati perfettamente intatti, son ben scelti, di forme diverse, e variati di grandezze, appunto a mio gusto, erano imballati perfettamente bene, e la cassa è stata aperta in mia presenza e appena visitati uno o due vasi. Il Padre di mia Moglie⁶³¹ ha riconosciuto esse[re] quei graffiti e le are i più antichi che si conoscevano, la sola cosa che gli è dispiaciuta è la tinta o vernice che ci hanno messo, e mi fareste gran piacere se mi diceste cosa è, e se sapete come si può levare. Io abbuso della vostra compiacenza ma spero essere

⁶²⁵ Si riferisce al Dottor Louis Martinet, conosciuto attraverso Ingres, di cui Calamatta eseguì il ritratto in facsimile a rotella tratto da Ingres nel 1835.

⁶²⁶ È la versione del *Ritratto di Filippo, duca d'Orléans*, 1842 da Ingres eseguita in maniera a lapis che riscuoterà molto successo.

⁶²⁷ La versione del ritratto finito a bulino del *duca d'Orléans*, verrà pubblicata nel 1844.

⁶²⁸ Si tratta del dipinto della *Madonna col Bambino* col quale Joséphine vinse la medaglia d'oro all'Expo di Bruxelles a dicembre di quell'anno, inviato in dono al cugino monaco di Calamatta curato della Basilica di S. Martino ai Monti nel 1845 (cfr. *infra*, lettera n. 13 e cap. I).

⁶²⁹ Sul verso del secondo foglio vi è il mittente e i timbri con ceralacca: "Al Sig. Francesco Giangiacomo /Maestro all'Ospizio di S. Michele a Ripa Grande / Roma" timbro nero "Genova..."; timbro rosso "[...]reazione di Roma 26 Giu. 45"; timbro nero "Paris /17 juin 45".

⁶³⁰ Oggetti di archeologia e di antiquariato che Calamatta faceva acquistare per il suocero archeologo Raoul Rochette.

⁶³¹ Raoul-Rochette.

scusato dalla vostra bontà. Desidererei mi mandaste una piccola notizia e dirmi dove e quando son stati trovati i vasi e se non di tutti almeno dei più importanti. Di nuovo vi ripeto che sono oltremodo contento e ve ne ringrazio come se me ne aveste fatto un puro regalo.

Mi raccomandate un giovane incisore, e vi prometto di fare quanto mi sarà possibile per rendergli servizio quando arriverà. Bisognerebbe mi faceste ancora un piacere, pregare di nuovo Mancion d'andare in carrozza se non vuole a piedi o mandare dal Padre Calamatta a S. Martino⁶³² e pregarlo farsi dare lui stesso una risposta alla mia terza o quarta lettera che gli scrivo. Capite che io non posso rischiarmi a mandargli il quadro che la mia Peppina ha fatto per lui, senza aver prima da lui due righe di risposta alle mie lettere dove gli domando se gli farà piacere d'averlo, tanto più che dovendo lui pagare le spese di porto non vorrei che la pena fosse più forte che il piacere. Io cerco un'occasione per mandare le Francesche da Rimini a Roma, e se non la trovo le spedirò per la diligenza. Qui ha avuto un buon successo. Mi fareste anche il piacere di pregare Mancion d'andare di nuovo a dire a Cuccioni⁶³³ che si degni di rispondere, per ricevere una sua lettera bisogna che ci mandi quel povero Mancion tre o quattro volte e io gli scrivo almeno sei lettere.

Felicemente pare che il Camuccini⁶³⁴ se non ha fatto mai bene ora non può far più male. Se potete fare qualche affare con il Bibliotecario sarà una nuova obbligazione che vi avrò: se volesse una S. Amelie⁶³⁵ avanti lettera di Mercuri potrei mandarla ma costano centosessanta franchi, per i Bufolari⁶³⁶ se credete che ci tenga molto e che valga la pena potrei cercarla. Per il commercio dei vasi etruschi m'informerò e vi ci risponderò un'altra volta. La Peppina vi saluta e io vi ringrazio di nuovo.

Vostro amico

L. Calamatta

[in testa al primo foglio]

12. Rue Neuve des Petits Champs.

18 Giugno.

P.S. Mercurj sta perfettamente bene e meglio di prima

15.

Lettera di Calamatta a Paolo Mercuri, Bruxelles 11 dicembre 1846

(Getty Research Institute, Los Angeles, inv. 9100)

Bruxelles 11 Decembre 1846

Caro mio

⁶³² V. *infra*, lettera n. 12.

⁶³³ Tommaso Cuccioni fotografo romano (v. *infra*, cap. III).

⁶³⁴ Pittore romano, morto il 2 settembre 1844.

⁶³⁵ L'incisione *Sainte Amélie*, tratta da Paul Delaroche, del 1837.

⁶³⁶ L'incisione *Le moissonneurs* di Mercuri tratta da Léopold Robert, del 1833.

Mi vergogno di non averti risposto prima per sapere come vai hai avuto la febre e non mi dici da che è stata motivata, vai meglio ed ora spero che sj interamente guarito, se non fosse così mi dirai cosa hai, con due reghe se non vedo lettere e segno che stai bene. Io sto sulle spine, figurati che son diversi giorni che non posso staccare il ritratto di Delamennais [sic] non so dove ho la testa. basta, tenterò ancora prima di disperarmi, non parlarne perché non vogli si sappia che faccio la galvanoplastia.

Tra le altre buone cose sai che feci anche venire da Roma un bariletto di vino di Pasquali, questo è riuscito d'una eccellente qualità, ma d'aceto. Un aceto buonissimo come non ne abbiamo più gustato. Avrai forse già visto M^r Braemt l'incisore di medaglie che tu conosci il quale l'ho pregato di venire a veder come stai. Non ti scrivo più a lungo atteso che di rivedreme presto, e forse prima della fine del mese. Taurel mi dice che gli hanno levato il ritratto della Regina, cioè l'editore stanco di aspettare l'ha trovato abbastanza finito, e lui ci avrebbe chi sa quanti anni ancora lavorato, e per diverso tempo ci ha lavorato tutte le notti, intanto che lo stampatore stampava il giorno.

Noi stiamo bene addio

Il tuo amico

L. Calamatta

P.S.: Bisognerebbe che facessi dire a Eugenia che per la fine del mese o almeno per l'anno nuovo mi ci trovasse una serva come al solito. Ti prego subito. L. C.

16.

Lettera di Lucio Quirino Lelli a Francesco Giangiacomo, Bruxelles 14 febbraio 1847

(Getty Research Institute, Los Angeles, inv. 9100)

Carissimo Maestro

Bruxelles scuola Rente [?] 14 Febbraio 1847

Spero che Duardo gli avrà rimessa una mia, nel ritorno che fece in Roma venendo da Parigi congiunta ad due prove del Napoleone una per lei e una per mio zio fatta da me e Calamatta, nella quale gli domandavo mille notizie dell'ospizio e di Roma dove par che il nuovo Papa faccia grandi cose e de Cardina Tosti con la gran famiglia Ceccarini, già che mi dice Duardo che uno a carrozza e il più grande a ricusato alla scrittura, come ancora mi dette notizie del suo bravo Tertugliano che fa tanti progetti che mi fece tanto piacere e soprattutto che fa onore al suo caro Padre e Maestro, come sempre procuriando per noi da parte nostra, e qui si dice davvero se rivenissi in Roma vorrei far vedere quanto si puole lavorare si figuri che molte volte lasciamo d'incidere a mezza notte in breve Calamatta verrà in Italia (ma resti tra noi giacchè non so se lo vuole far sapere) e gli rimetterà una S.Famiglia fatta anche da me e lui alla maniera nera, qui ci abbiamo lavori in quantità, già si puole figurare se a si gran maestro possono mancare lavori. Calamatta presto finirà il ritratto di Dell'Amennai dove gli è arrivata una gran disgrazia e questa è succeduta nel calvanizzarlo come sa bene per moltiplicare i rami, l'operazione ci è mal reuscita atteso che nella lastra incisa ci era ci era

mescolato dello zinco e siccome lo zinco serve per l'operazione affatto sì che le due lastre anno fatto aderenza ed è stato impossibile di staccarle per cui a dovuto far limare tutta la seconda lastra venuta per il metodo calvanico ed a dovuto inciderlo di tel nuovo sulle traccie che si vedevano ancora un poco atteso che l'originale aveva un altro colore, e così è rivenuto alla luce giacche credavamo perduto.

Sono a pregarlo d'un favore non per me, ma per una povera vedova che credo ch'ella conosca, la moglie di quel celebre scultore Kesels che se si ricorda che ne parlava sempre che ha fatto quel discobolo che tira il disco, e il celebre gruppo del Diluvio, ma mi rincrescerebbe se ci dovesse perderci tempo, ma siccome so bene e ne ho delle prove io stesso che quando puole far del bene si farebbe in quattro (come suol dirsi), dunque questa povera vedova tanto amica nostra è qui con sei figli (dove i quattro più grandi sono donne per cui vedo bene non guadagnano niente anzi sono spese) ha in Roma una prova del detto gruppo ed ha fatti molti passi per venderlo, ma non puole sapere in che stato stà il detto gruppo per quanto a scritto a parenti ed amici nessuno gli ha mai risposto e siccome sa bene che dice il proverbio che lontano dagli ochi lontano dal core così nessuno si interessa a lei. Se volesse aver lei che conosci le mi[illeggibile] vie di famiglia aver questa bontà di vedere questo gruppo in che stato è e domandare alla padrone dove resta il gruppo che cosa pretende per averlo custodito fino ad ora, per l'indirizzo nostro domandatilo al sig^e Albitens cje è il cugino della detta vedova Kesels e che deve saper bene, ma se per caso lo avesse dimenticato, gli dica di aver la bontà di domandarlo al sig^e Magrini che lui conosci bene e che è il suo medico. Le prove che ho sempre avuto della sua bontà e compiacenza mi fanno sperare di una buona per questa buona vedova, anzi se lei credesse chi in Roma si potrebbe liberare facilmente lo prego di farmene consapevole e dirmi i mezzi che si dovrebbero impiegare, ci saputi tanto tanto Tertugliano e gli dica che ci rallegriamo con lui ma nelle nostri arti ci vuole una gran perseveranza, Cittadini e ancora qui dove si conduce benissimo, (anzi credo che nel altra lettera né ho fatto un cattivo giudizio,) e guadagna molto bene, Morelli sta bene e lo saluta tanto come ancora faccio io e abbracciandolo di buon cuore mi dichiaro il suo

Affezionatissimo Scolaro

Lucio Lelli

P.S. lo pregiamo di salutarci tutti i nostri amici e in modo particolare il nostro caro Mancion.

17.

Estratto dalla lettera di Josephine Rochette Calamatta a Cécile Quetelet, (Parigi 28 giugno 1848)⁶³⁷

(Archive Académie Royale de Belgique, Bruxelles, Correspondance de A. Quetelet, inv. 570, b. 3212).

⁶³⁷ Data del timbro postale.

[...] nous verrons ce qui sortira de la Convocation Nationale qui doit avoir lieu dans un mois. Tout est calme dans la ville, mais vous ne pouvez bien faire une idée de l'état des rues qui sont toutes déparées, ainsi que de grands bouts de trottoirs, et qui montrent quelle énorme quantité de barricades se sont élevées en si peu de temps. Vous savez sans doute que le Roi eu avec Mr Guizot en Angleterre : la Duchesse d'Orléans est prisonnière avec ses fils à Rouen. On avait répandu tous ces jeunes-ci que la Belgique étoit en révolution, Léopold est fuite : on nous a assurés, dimanche soir, à Compiègne, qu'il avait passé dans cette ville, ou il avait dû se faire reconnaître à la douane. Voyez que de choses on invente ! j'aurais bien des choses à vous dire. Mais le temps me manque, et je tiens à ce que cette lettre parte aujourd'hui.

... 3a p.

Mon beau frère était sur la place Louis XV, jusqu'il en eu sorti, tenant la Reine sus les bras et probablement essayant de ra... le ... par sa pré.... Il essaya de lui et élève son chapeau en l'air, mais on ne peut entendre ses paroles, et ils entrem... dans un ... qui disparue bientôt la foule : quand elle entra aux tuileries, annonçait que la famille royale avait été prise à l'improviste, Chez la duchesse de M... ses gants, ses meubles, ses effets, ses lettres, sont étés épars, tout était pour ainsi dire encore chaud : tout le Monde l'a vu, mais rien n'a été volé. Plusieurs personnes ayant été trouvées pauties d'objets dérobés, à la visite que le peuple faisait faire à la sortie du châteaux, ont été fusillées ...

18.

Lettera di Calamatta a George Sand, domenica 10 agosto 1852 (Fond Sand, G 3621)

Amica Carissima

Ditemi; ma francamente, se non v'incomederei se veniss a passar qualche giorno con voi.

In questo caso spigatemi vi prego, qual strada di prende. Vostro amico

L. Calamatta

3. Rue J.J. Rousseau Paris

10 Août 52

19.

Lettera di Calamatta a George Sand, 2 settembre 1852 (Fond Sand, G 5795)

Amica Carissima

Bisogna propriamente che vi ringrazi di cuore, d'avermi fatto piangere e piangere a grosse lagrime.

Ho goduto d'assistere a quest'altro vostro trionfo.⁶³⁸ Io come sapete non son buon giudice; ma a gusto mio, la vostra commedia, è una vera perfezione, semplicità, verità, forza, spirito, tutti ci è, e la verità soprattutto, è al livello delle più belle cose che esistono. Voi avete il sentimento d'artista e quando li trattate, son veri capi d'opera, per me Porpora è una delle vostre migliori produzioni. Ogni vostro successo non solo mi fa piacere perché aumenta un fiore alla vostra corona, ma anche giubilo pensando, che vi aumenterà la possibilità di far del bene; vostra più gran felicità.

Il carattere del Prencipe è nuovo, vero, e originale, è stato applaudito quasi ad'ogni parola che diceva. Il maestro è adorabile, non si è smentito un istante l'ultima parola è un capo d'opera. Tutto in somma è perfetto.

Maurice mi fa sperare che verrete prima d'un mese per assistere a un Dramma dove ci reciterà Frederic. Almeno già che non sono potuto venire, vi vedrò a Parigi.

Recevetes i miei complimenti, dati di cuore da un vero amico, e permettetemi d'abbracciarvi

L. Calamatta

3. Rue J.J. Rousseau

2.7bre. 52

20.

Lettera di Calamatta ad Atto Vannucci, Bruxelles, 15 marzo 1859

(Biblioteca Nazionale di Firenze, sez. Manoscritti, *Fondo Vannucci* inv. Vannucci III. 51-52 (busta 51-6))

Stimatissimo Amico

Volevo appunto domandarti che dicessi, o facessi dire qualche cosa della mia Gioconda in quel tuo giornale, o in altro. Ma ora mi hai messo nell'imbarazzo, non sapendo cosa dirti del mio lavoro. Il quadro tu sai che è considerato essere il capo d'opera di Leonardo: io ebbi la fortuna per intercessione di Mr Ingres, di trovarmi solo a solo con questo ritratto, miracolo, in una camera privata del Louvre, tu non mi crederai se ti dico, che alla lunga questa pittura si animava, ed io invece di disegnarla, mi trovavo a ridergli come uno stupido.

Il nostro da Vinci doveva amare, se non la donna, almeno la sua fisionomia, giacché l'ha ripetuta in molte sue teste: ha messo una scienza infinita in quest'opera; la molteplicità dei dettagli, messi nel fondo, nelle pieghe e nei capelli, servono ad ingrandire la testa e renderla più semplice e lunga di modellare. Ci è fusa in questa perla una certa maggia indiscrivibile, ogni cosa è trattata con una perfezione senza esempio. La mano è chiamata la mano incopiabile. Succede della Gioconda come quando si copia il vivo, ogn'uno l'interpreta a modo suo, e ci è una gran differenza tra una copia

⁶³⁸ Si riferisce allo spettacolo della commedia della scrittrice *Le Démon du foyer*, rappresentata al Gymnase di Parigi il 1 settembre che riscosse un certo successo.

ed'un'altra. È sentimento di tutti l'incisori che non esista cosa più difficile a rendere con il bulino, che questo dipinto di Leonardo. Io ne ho incominciato l'incisione nel 1829 son stato sempre costretto d'interrompere questo lavoro, atteso che, tutte le volte che vi arriva un ordinazione, questa si deve fare in fretta. Cosa straordinaria è, che in tanti anni non ho mai cambiato d'idea sopra i lavori che avevo messi, e se dovessi r'incominciarla non modificarei quasi niente, le lunghezze dei tagli e le disposizioni di questi; i quali ho creduto di dover mettere fini e stretti, per poter rendere l'estrema finezza di tanti finissimi dettagli di cui ne è coperto tutto il quadro. Questa finezza dei lavori è stata un grand'ostacolo per ottenere la vigorosa forza di tinta che esige quest'opera. Alla fine quando si vuol mettere quella finezza estrema del modellare che è nell'originale, ci è da impazzire, appena si tocca, è troppo; si mette da una parte, e cade dall'altra: l'incisione che segua la forma, anzi che l'ajuti e l'indichi con il solo movimento dei tagli, non è cosa facile, l'incisione che parli, e faccia dire alla cosa alla quale è applicata: io son carne, panno, aqua, capelli, ec. è cosa difficilissima, perche anche non bisogna che strilli troppo forte, per non soverchiare il Pittore. So che la mia incisione è stata trovata da qualcuno un po' nera; ma già molte volte dipende dallo stampatore, e poi io ci ho provato a tenerla più chiara, ed ho dovuto rinunziarci, non potendo ottenere quel misterioso che ci è nel quadro. Tu non crederai, che dopo tanti anni questo lavoro invece di annojarmi, mi è anzi di spiaciuto molto di lasciarlo.

Lina studia e ti saluta. Sento con piacere che li affari di Bardi vadino bene, e spero che mi scriverà al suo ritorno a Firenze. Qui si spera non il Paradiso, ma almeno il Purgatorio. La dichiarazione di quei emigrati di Londra, mi pare insensata, e me ne duole amaramente.

Commandami e credi all'amicizia del tuo

L. Calamatta

P.S. Ti mandai il libro.

Bruxelles, 15 M [marzo]. 59

[in allegato è accluso un ritaglio della pubblicazione "*Academie Royale de Belgique (Extrait de la Bibliographie académique)*"]:

Calamatta (Louis-Antoine-Joseph), *⁶³⁹, graveur, domicilié à Bruxelles; né à Civita Vecchia, en 1802; directeur des gravures de la galerie de Versailles; professeur à l'Ecole royale de gravure de Bruxelles; associé de l'Académie depuis le 8 janvier 1847.

Œuvres d'art

Grandes planches gravées

- Françoise de Rimini, d'après le tableau de Ary Scheffer, gravure exécutée à Paris en 1843.

⁶³⁹ Cavaliere della Legione d'Onore.

- Le vœux de Louis XIII, d'après le tableau d'Ingres, (Ibid.) 1837

Grands portraits gravés

- Léopold 1^{er}, roi des Belges, Paris, 1836
- Masque de Napoléon, vu de face (Ibid.) 1834.
- Meme sujet, vu de profil. (Ibid.) 1836
- Le comte Molé, d'après De la Roche, (Ibid.) 1839
- M. Fourier, d'après Gigoux Paris, 1846
- Mme Demidoff, d'après Ary Scheffer (Ibid.) 1845
- Le duc d'Orléans, d'après Ingres (Ibid.)

Portraits dessinés d'après nature et gravés

- George Sand. Paris, 1840
- L'abbé Lamennais (ibid.)

Petits portraits gravés

- Deux portraits de la reine d'Espagne, d'après Fr. de Madrazo. Paris, 1846 et 1850
- Cheron, d'après Deveria (Ibid.), 1824
- Mlle Elévert (ibid)
- Georges Sand (ibid), 1836
- Le baron de Montmorency (ibid.)

Petits portraits dessinés et gravés

- Murillo, d'après lui-meme. Paris, 1842
- Masaccio, id. (ibid.) 1843
- La belle Simonetta (ibid.) 1838
- Le duc d'Orléans, d'après Ingres (ibid.) 1842

Petits portraits gravés d'après nature sur la planche

- Thevenin, Paris 1831
- Taurel (ibid.) 1832

Fac-simile, d'après Ingres

- L. A. Ducruls Marcotte. Paris, 1828
- Paganini (ibid.) 1818
- Ingres (ibid.) 1837
- M. Martin (ibid.) 1835
- Mme Grand (ibid.)
- Deux tetes lithographiées d'après nature : jeune Frisonne et jeune Hollandaise. Paris 1831

- L'Italie (ibid.)
- Portrait du docteur Martinet (ibid.) 1826

Gravures commencées

- La Joconde, d'après Léonard de Vinci.
- La Vierge impannata, d'après Raphael
- Tête d'ange, d'après Luini.
- Portraits de Raphael, de Rubens, de Raoul-Rochette et de Mazzini

Dessins à graver

- La vierge à l'hostie, d'après Ingres
- Vision d'Ezechiel,
- La Fornarina, d'après Raphael
- Collection de dessins d'après les principaux maitres d'Italie, de Hollande et de Belgique, devant être gravés et servir de modèles pour l'étude du dessin.

21.

Lettera di Calamatta ad Eugenio Agneni, Bruxelles 5 ottobre 1860 (MRCRR, Fondo Nelson Gay, B.0546, busta 7 [Lettere di Luigi Calamatta dirette a Eugenio Agneni], n. 5)

5.8^b. 60. Bruxelles 11. Grand Sablon

Amico Carissimo

Io credo poterti assicurare che ti risposi e più volte ho detto con Lina e con altri, quel diavolo d'Agneni non so cosa abbia, non mi risponde più, basta che non mi dimentichi e son contento. Godo di vedere i tuoi affari andare in sì bella prosperità. Io son stato a Roma per continuare il disegno della Disputa del Sacramento, che Mercurj si era fatto incominciare, devo farne l'incisione e l'incomincio con gran piacere, malgrado la convinzione che ho di crepare prima di finirla.

Ho cercato in Italia un bugo per poter sortire da questo orribile clima, al quale in vece di abituarmi mi divien tutti i giorni più antipatico, cercando in Italia speravo che Roma cacasce il Papa, e questo fetente sortito, speravo di potermi imbugar là. Ma oggi le nove son più cattive che mai, il Papa resta e chi sa per quanto dovremo conservare questo tumone. Nel mio viaggio ho visto e costatata la bella unanimità che esiste in Italia per volere tutti una gran Nazione, ho visto che a Firenze, Forlì, Parma, Bologna, Milano tutti soffrono con pazienza il Piamontinismo, con la speranza d'avere Roma per Capitale, e là mi diceva anche Montecchi, ogni parte d'Italia ripiglierà il rango che la natura e il genio gli ha dato. Il Piemonte o per meglio dire il Governo ha tenuto a freno i Romani promettendogli mille belle cose; che sarebbero la Capitale della grande Italia. Ora se gl'impongono il Papa non posso credere che i Romani l'inghiottiranno.

Per le fotografie di Raffaele, io ho viste le grandi, e mi son piaciute molto, non ho visto la seconda grandezza e no posso farmene un'idea, le grandi sono un po' care per la mia borsa, tu potresti cercare d'ottenere da Caldesi d'accettare parte in stampe e parte in danaro, e se fosse un galantuomo dovrebbe contentarsi di fare un cambio con le mie stampe. Se la seconda grandezza tu la credi sufficiente me ne rapporto a te, non ci è bisogno che siano montate. Fa tu il sensale e poi ti pagherò un mezzo, e se venghi qui ci ho una buona bottiglia di Marino.

Lina sta bene e studia benino, ti saluta. Dimmi se credi che il Papa resterà e cosa si crede a Londra.

Vogliami bene

L. Calamatta

22.

Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 4 marzo 1862 (Fond Sand, G 6044)

4. M^o. 62. Milano C.^{da} di Brisa 14

Carissima Amica

Come vi dicevo jeri, mi sembra meglio di evitare a Maurice di traversare due volte le Alpi in quindici giorni. Io cerco di sollecitare quanto mi sarà possibile e partire; intanto mandateci l'itinerario che dovremo fare per venire a Nohant, giacchè voi credete che sarà meglio di trovarci là per consultare. Per me mi è assolutamente eguale di venire a Nohant o a Parigi, dove dovrò fermarmi puochi giorni, per poi essere a Londra il primo di Maggio, dove mi si fa sperare che alla fine del detto mese tutto il nostro lavoro deve essere terminato. Se Maurice ha l'idea di venire anche lui a Londra, avvertitelo bene, che ho fatto la Mamma fino ad ora, e conto farla fino al giorno che gli apportionerà, siccome io a Londra temo d'essere occupato, sarò obbligato di mandarlo in cerca di larve, e lui sarà probabilmente tentato di mandar me al diavolo. Lo prevengo così gli sarà meno dispiacevole. Non ho mai lasciata Lina, ne con sue amiche, ne con Parenti, e quando son stato costretto di separarmene, l'ho messa in Collegio.

Io godo di vedervi contenta, anche a me, era la sola cosa che mi restava ad assistere, per chiudere la mia carriera: non potevo sperar meglio, Maurice l'ho conosciuto bimbo, ho visto che in tutte le varie fasi della vostra vita, non vi ha dato mai alcun disturbo, e anzi, è stata sempre la vostra consolazione, si è trovato in mille perigliose tentazioni, e mai ne ho inteso fare una sola critica. Queste sono prerogative immancabili, con queste si è felici. Il carattere di Lina è andato sempre ammegliorandosi ed eravamo pienamente felici. Son proprio contento di quel che mi dite di Manceau, tutto va a meraviglia, ora a meno che non si trovino imbruttiti non vedo quale ostacolo potrebbe sorgere, e mi pare che potiamo incominciare a parlarne con i nostri intimi amici.

Vi abbraccio di cuore a tutti

L. Calamatta

23.

Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 23 marzo 1862 (Fond Sand, G 6043)

Amica Stimatissima

Per tenervi bene al fatto di tutto, vi dirrò che si passa una circostanza contraria ai nostri desiderj. Garibaldi è venuto a Milano, ed è stato ricevuto, accolto come un Messia, l'amore, l'entusiasmo, il fanatismo di questo Popolo per l'Eroe, è coco indescrivibile, ne son stato tutto commosso anche io, in vedere per la prima volta quella testa di Leone Angelo. Tutti lo chiamano il nostro Papà, il vero Dio, o Cristo che torna al Mondo. Gli hanno voluto staccare i cavalli, si è rifuggiato in una seconda carrozza, ed ha dovuto ripetere la sciema fino alla quinta vettura.

Per tutta la mattinata di jeri Sabato, ha dovuto il Generale comparire ogni mezz'ora al balcone, tali e tante erano le grida del Popolo di tutti i cedi che lo chiamavano, e si rinnovava la folla tutte le volte che era comparso. Tutto questo come capite bene, non fa che infiammare più che mai, il nostro cervelletto d'amor Patrio, senza che ve ne fosse bisogno.

Sarà buon anche, che io vi dica cosa conto di fare, anzi cosa dovrò fare giacchè avendo accettato la carica di giurato all'esposizione di Londra, dovrò esserci nel corrente del mese di Maggio, e conto condurci Lina, così potrà perfezionare l'Inglese, che pare lo sappia benino.

Così potrete ponderare meglio il vostro sano criterio, cosa si potrà fare per il bene dei nostri amati.

Vi abbraccio teneramente

L. Calamatta

23 M^o 62 Milano

C.^{da} di Brisa 14

24.

Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 25 marzo 1862 (Fond Sand, G 6045)

Mia Carissima

Come vi ho promesso vi tengo al fatto di ciò che si passa. Presi la risoluzione di fargli leggere la vostra e la mia corrispondenza: fu estremamente sorpresa, ruppe in un diretto pianto e risa. Dice, a me mi andava a genio, e mi pareva non gli dispiacessi, ma con quel che mi dicessi tu che mi persuase, tanto più perché lui non di vidde più, così credetti che si fosse divertito con me, come faceva probabilmente con altre; lei sente che gli vorrebbe bene; ma potrà abituarsi in Francia? Lontana dal Padre e dalla Patria? E se annojasse lui con continui richiami regrets cosa diverrebbe una simile esistenza? Io non so cosa rispondere, chi puol sapere quanto sia profondo questo attaccamento alla Patria? In Collegio era la loro sola religione, ed io ho seguitato a inafiare questa pianta. Ora credo io che voi volete un puoco troppo brusquer l'affare. Damogli il tempo di respirare, non la pigliamo d'assalto; è buono che questi affari non vadino alla lunga, ma è anche buono, che si

conoschino un puoco. Dicevate benissimo, non sarebbe prudente che Maurice venisse qui. Mi pare che pazientando un puoco, io cercherò di sbrigarmi, verressimo verso la fine d'Aprile a Nohant. Ci passeressimo qualche giorno, andrei in seguito a Londra e al ritorno se si son convenuto, si potrebbero unire. Sarebbe facile tener la cosa segreta fin là, e lasciarli un può far da loro.

Rifletto che se venisse lui qui soltanto per qualche giorno, ma bene inteso che ci restasse puoco, così non ci vedrei inconvenienti.

Voi però vedete se non potessero far chiacchiere intorno a voi. potreste dire che è una missione segreta del Principe per il Re o altra cosa che meglio di me troverete. Lina a voi vi adora.

Vogliateci bene

L. Calamatta

25 M^o 62 Milano

C.^{da} di Brisa 14

25.

Lettera di Calamatta a George Sand, Milano 31 marzo 1862 (Fond Sand, G 6046)

Mia Carissima Amica

Siamo contentissimi della vostra ultima lettera, temevo che aveste preso la cosa un puoco a traverso. Io mi lodo d'aver lasciato la barca senza pilota, giacche la vedevo imboccare da sola nel porto. Vi ho detto, che Lina ha molto buon senso, e siccome ha provato una forte simpatia per Maurice, ed ho avuto da fare e da dire per levarglielo dalla testa, non posso capire come lui non se ne sia avveduto, io dovetti sgridarla due o tre volte per averla trovata con lui solo, e a questo proposito fatemi il piacere d'avvertirlo, che malgrado la buona opinione che ho di Maurice, non li lascerò soli. Non vedo alcun inconveniente che si scrivino, io dovendo vedere le loro lettere. Dunque io mi dicevo ci è simpatia, ha una vera adorazione per voi, non gli dispiace la ricchezza, ha troppo buon senso per lasciarsi scappare una così buona occasione per un'idea, idea che disgraziatamente non si è potuta ancora mettere in esecuzione, essendo io persuaso, che se fossimo restati un anno di seguito a Roma, ci si sarebbe annojata, o almeno stancata. Perché ho rimarcato che dove davvero lei si diverte, è nelle conversazioni di persone istruite. A Roma io non conosco che poveri artisti; ma ci siamo restati troppo puoco perché ne sentisse l'inconveniente. Si mi sorprende nel sentire, che Maurice abbia dell'amicizia per me, ho creduto sempre che mi sopportasse perché vostro Amico, e così anche io non ho cercato di legare più con lui. Meglio così, io non lo credevo certo capace di scrivere così bene, son curioso di sapere che effetto ha fatto in Francia, qui non ci è che una voce. Disgraziatamente ho due cose obbligatorie a fare, altrimenti verressimo subito là. Devo finire la Madonna e andare a Londra. Cercherò di sbrigarmi più che potrò, e intanto attendiamo con impazienza una vostra lettera e di Maurice, adesso ci è un sì. È ora più tranquilla di spirito.

Ricevete mille nostri abbracci.

L. Calamatta

31 M^o 62 Milano

C.^{da} di Brisa 14

26.

Lettera di Calamatta al Cardinale Antonio Tosti, Milano, 4 aprile 1863

(MRCRR/F.064/133/26/1)

Eminenza Riveritissima

Non voglio lasciar passare le Feste di Pasqua senza augurargli una lunga continuazione della sua bella e buona salute, e assicurarla che è con quell'affezione e rispetto, che merita per il suo buon carattere che glie la desidero ardentemente. Ho inteso che il nostro distinto Architetto Camporese è stato molto male, ed in pericolo di vita, pare che abbia avuto un eccesso di podagra alla testa; ora va meglio, i suoi nemici saranno contenti d'averlo ridotto in quello stato, fuori dalla sua Famiglia.

Spero Eminentissimo che in questa circostanza ci troveremo d'accordo, converrà che i tre Sovrani benché lo siano per la grazia di Dio, hanno commesso, e commetteranno una grande infamia, distruggendo in modo così barbaro l'Eroica Polonia. Su questo punto spero di trovarmi della stessa opinione di Vostra Eminenza, e insieme maledire quei ladri. Qui la speci[e] di protesta del Cardinale Pentini, ha fatto molto effetto, si vede che le Popolazioni aspettano un scisma per seguirlo, e lasciare il Papa con la sua pancia piena di temporale. Io non potrò avere il piacere di venire presto a Roma quest'anno, atteso che vorrei trovarmi vicino alla mia figlia, quando mi farò nonno. Essa m'incarica spesso di riverire vostra Eminenza.

La prego Eminentissimo, di comandarmi, di salutarmi Ceccarini, e di aver la bontà di far rimettere la qui inclusa letterina, all'Avvocato Farnese⁶⁴⁰. Mi creda Vostra Eminenza, il suo devotissimo.

L. Calamatta

4.A^{vr} 63 Milano a Brera

27.

Lettera di Calamatta al Cardinale Antonio Tosti, Nohant, 13 luglio 1863

(MRCRR/F.064/133/26/2)

Eminentissimo

⁶⁴⁰ Leopoldo Farnese, avvocato, consigliere annuale della Pontificia Accademia Tiberina di cui faceva parte anche il Tosti. in questa sede nel 1868 celebrò la memoria del defunto Tosti con un discorso. Cfr. *Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti*, voll. 202-203, p. 231 (cfr.

http://books.google.it/books?id=ZQooAAAAYAAJ&pg=RA1-PA231&dq=%22CARDINALE+ANTONIO+TOSTI%22&lr=&num=100&as_brr=0&cd=15#v=onepage&q=%22%20TOSTI%22&f=false)

Li suoi buoni auguri e preghiere son state esaudite, la mia figlia ha felicemente partorito un bel maschiotto, la ringrazio Eminenza delle sue continue bontà verso di noi, e con i miei ringraziamenti ci aggiungo quelli di Lina che tanto la stima.

Io ho qui le due gran lastre del Colombo e del Galileo che spero terminare, intanto che a Parma Dalcò mi faccia le nuvole nella Disputa al Sacramento. Ciò m'impedirà d'avere il piacere di venirlo a riverire a Roma, spero però che l'anno non passerà senza darmi questa consolazione. In Roma la mancanza di giornali induce tutti in errore su la vera opinione dell'Italia, e molti credono che il Clero dia dello stesso pensare di quello di Roma, e s'ingannano, solo una parte dell'alto Clero è con Roma, e per prova gli mando il discorso di un Vescovo; e sappia Vostra Eminenza che il giorno della festa dello Statuto d'Italia, malgrado la proibizione espressa dal Papa, il Clero non solo di Milano, ma da tutte le vicinanze venne alla Cattedrale per cantare il tedem per questa Nazionale e Reale cerimonia. L'Imperatore e il partito Cattolico hanno avuto una buona lezione in Francia dalli elettori, il partito Prete è stato escluso quasi interamente, e l'Imperatore si può chiamare oggi l'Imperatore dell'ignoranti, giacchè tutta la parte intelligente della Nazione ha votato contro di lui. Se si leva il nido dei briganti in Roma, il Regno di Napoli sarà presto tranquillo, quanto alla Città di Napoli tutti mi assicurano, che prospera in modo sorprendente.

Abbia la bontà Eminentissimo, di salutarmi Ceccarini e Farnese. Io mi dichiaro il suo devotissimo e affezionatissimo.

L. Calamatta

13 L° 63

Nohant près la Châtre

France. Indre

28.

Lettera di Calamatta al Cardinale Antonio Tosti, Milano, 28 dicembre 1863

(MRCRR/F.064/133/26/3)

Eminentissimo

Malgrado che spero di non tardare a venire in Roma, con tutto ciò non voglio lasciar passare li primi giorni del nuovo anno, senza augurargli con l'affetto d'un figlio la continuazione della sua bella intelligenza [sic] e salute. È stato per me una gran privazione il non essere potuto venire in tutto l'anno a passare qualche momento con vostra Eminenza, la quale ha sempre per me mille bontà eccezionali, però sappia che ne ho tutta la riconoscenza che il mio cuore è capace di contenere, non è mia causa se il potere e l'occasione non mi si dà di mostrarlo. Lo Spirito Santo dovrebbe per un solo momento darmi il suo potere, per poter crear vostra Eminenza Papa, anche a costo della mia vita, e senza reclamare le calzette rosse già promesse. La mia figlia sta benissimo, come anche il suo

baroncino, essa m'incarica di riverirla e ringraziarla d'essersi tanto sovvenuta di lei. La guerra tanto minacciata svanisce, [sic] però non persuaso, che nel 65 bisognerà ballare, e intanto povera Polonia, malgrado il suo eroismo sarà distrutta; infame Inghilterra! Più della Russia. Cosa dobbiamo vedere nella civilizzazione in cui ci troviamo, la Polonia da un lato e Caruso da un altro è sostenuto da chi!...

Prego vostra Eminenza di salutarmi Ceccarini, e augurando di nuovo una piena felicità, mi dichiaro vostro devotissimo.

L Calamatta

28.X^e. 63 Milano

In Brera

29.

Lettera di Calamatta al Cardinale Antonio Tosti, Milano, 18 luglio 1864

(MRCRR/F.064/133/26/4)

Eminentissimo

Io cercai come ben gli dissi il Cristo di Marcantonio a Roma, l'ho cercato qui a Milano e a Torino da diversi amatori di stampe e negozianti, ma non posso pervenire a trovarlo, e non so dove rivolgermi ne come fare. Pensavo che non sia senza qualche probabilità, che questa stampa si trovi in quella immensa e ricca Biblioteca di cui sua Eminenza è alla testa, se si trovasse al Vaticano, mi pare che non sarebbe difficile al Bibliotecario a farmela avere. Io che desidero tanto provare la mia gratitudine verso Sua Eminenza, alla prima volta che mi domanda un piccolo servizio, non so dove dar la testa per poterla sodisfare, è una desolazione, quando si cerca la cosa la più semplice non si trova.

Sua Eminenza avrà saputo le noje datemi dalla Paterna Polizia Romana, non so trovarne la causa che nella falsa denuncia data dall'immacolata Sibilla Diotallevis al Serafico Collemasi. Felicemente, (come dissi a quell'altro Angelico Signor Dandini) in Francia son meglio conosciuto che da quell'intreccio di Birri, e per la Francia ho ottenuto di rientrare a Roma quando vorrò, cosa che mi fa sommo piacere. Prego sua Eminenza a dare il foglio qui incluso al Sig. Leopoldo, e salutarmi il Sig.r Ceccarini.

Mi creda Eminentissimo suo affezionatissimo e devotissimo.

L. Calamatta

18. 7. 64

Milano

Ciovasso 9

30.

Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Bergamo, 18 luglio 1866

(BHVP Fond Sand J 146)

Mia figlietta

Eccomi alla fine in viaggio, era un supplizio insopportabile quell'incertezza. Non conoscevo Bergamo, è anche questa una delle belle Città d'Italia, che ha il suo carattere particolare, è n bel Cittadotto sopra una verde collina, e lontano il Paese è intorniato di montagne di modo che le vedute son sempre belle. Ci è un puo di Genova, ma quel che la caratterizza è l'esserci in città forse più terreno impiegato alla vegetazione che alle case, e così l'impatto ne è molto ameno. Tu sai quanto le Cattedrali di Pisa, Siena, ce ne son belle e variate, eppure questa di Bergamo è bella, graziosa, e variata quanto le altre, non somiglia che a lei, ci è poi in sagrestia, o una cappella o [illeggibile] che sia, un monumento di Colleoni, lui è a cavallo grande al vero di bronzo e dorato, il quale ha un cavallone ed un imponenza a far paura, è intorniato di una quantità di figure allegoriche in tutta grandezza di marmo e d'un eleganza e originalità deliziosa, che tempi! Che artisti! Gli doveva dispiacere a morire a quei sommi artisti, doveva essere una gran soddisfazione di poter creare tante belle cose, le quali ci fanno piacere da tre a quattro secoli: e curioso che in questo mondo duri più quel che fa l'uomo di quello che fa la Natura, il creatore o il diavolo come vorrai.

Baciami tutti e se vedi tardare le lettere ricordati che le poste qui vanno malissimo.

Tu continua a scrivere al Ciovasso. Io faccio oggi e domani l'Inglese. Vogliami bene.

L. Calamatta

18.7.66 Bergamo

Al Cappell'Oro

31.

Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Brescia, 20 luglio 1866

(BHVP Fond Sand J 147)

Mia Cara Cecina

La tua lettera mi ha fatto tanto ma tantissimo piacere, tié pigliati questo bacione che sorte dal cuore che te lo da con le lagrime agli occhi per il piacere, tu non devi aver ricevuti li tanti giornali che ti ho mandati, o pure non li hai letti con attenzioni, questi ti avrebbero mostrato la nostra magnifica unanimità in respingere un insulto, ed oramai lo sputo è ricaduto sul suo viso, perché siamo nel Veneto. Come vedi sono a Brescia significa Città dove ogni chiesa è un museo ci son dei grandiosi resti di un tempio Romano, con una intatta bellissima Vittoria d bronzo antica.

Le virtù patriottiche di questa città sono al di sopra di tutto quel che si puole immaginare, e un quarto di Milano che ha dato tre mila Garibaldini come Milano, hanno dato tutto, non ci è più in città ne un cavallo, ne una carrozza ne carretta, ne viveri e nessuno si lagna. Agneni mi si opponeva talmente alla mia partenza, che non gli dissi quando partj, ma quando montavo nel vagone a

Bergamo per venire a Brescia, trovai anche lui che mi aveva raggiunto per accompagnarmi, ed oggi partiamo per il Quartier Generale che è Storo. Vedi che mi da una bella prova d'amicizia. Continua a scrivermi al Ciovasso, finchè io non ti mandi un altro indirizzo. Vedo con piacere che li giornali Francesi incominciano a renderci giustizia. Abbraccia tutti, e vogliami bene. Agneni ti saluta.

20. 7.66.

L. Calamatta

Brescia

32.

Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, dal fronte, (23 luglio 1866)

(BHVP Fond Sand J 148)

Scrivi ancora al Ciovasso

Mia Cara Figlietta

Ho ottenuto dal Generale⁶⁴¹ di poter seguire l'armata e di mettere la camicia rossa. Mi ha ricevuto con molta affabilità e mi ha detto, pare che li vostri amici temino che non possiate sopportare le fatiche del campo, gli ho detto di lasciarmi provare, mi ha risposto, bene bravo fate pure, Cairoli vi darà un permesso, per questo avevo già una lettera ed è stato gentilissimo per me. Il viaggio da Brescia a Tiarno⁶⁴² è stato bellissimo figurati la Savoia ma molto più ricca di vegetazione. La Diligenza ci ha fermati in piazza a Rocca d'Anfo⁶⁴³ la notte dove siamo stati obbligati a restare immobili, di la siamo andati a Storno dove avremmo trovato Garibaldi, se la Diligenza non fosse stata tanto in ritardo, appena arrivati, a Tiarno il combattimento era incominciato, e incominciavano anche ad arrivare li feriti vicino alla casa nostra, dove di era un ambulanza, ci mettemmo a fare l'infermieri, ma confesso che facevo più lo sguattero perché avevo più paura di far male che bene a quei disgraziati, li feriti più malati li lasciavano nelle case vicine, Agneni era più ardito e ci erano due Inglesi, furono fatte le prime fasciature a 90 feriti quasi tutti feriti ai piedi, sempre la palla aveva traversato un bel ragazzo che pareva aver 12 anni era il solo che si lagnava, aveva il calcagno traversato, l'espressione era magnifica pareva un figlio del Laocoonte. Pezze ed acqua fresca era il rimedio generale, ci son stati circa trecento tra morti e feriti, dicono pochi morti, tra li quali il General Chiassi, a cui avevo una lettera di raccomandazione. Si son vinti li Austriaci malgrado le loro posizioni che sembran imprendibili. Il Generale ha un aspetto di perfetta salute, ma era assedere.

Io ti prometto d'esser prudente. Salutami tutti, Agneni ti saluta, vogliami bene.

L. Calamatta

⁶⁴¹ Giuseppe Garibaldi.

⁶⁴² Paese in provincia di Trento, nei pressi del lago di Garda.

⁶⁴³ Paese in provincia di Brescia, sul Lago d'Idro.

P. S. Tra li feriti ci erano cinque Romani, ce ne erano che appena messa la compressa fredda con un braccio traforato si alzavano e passeggiavano, non ci erano sudici.

Domenica

33.

Lettera di Calamatta alla figlia Lina Calamatta Sand, Venezia, 8 novembre 1866

(BHVP Fond Sand J 149)

Venezia

Mia Cara Figlietta

È un gran piacere il sognare essendo svegli, questo ci arriva a noi vecchi Italiani ai quali ci hanno sempre trattati da sognatori, e in noi stessi era più forte la speranza della persuasione, si credeva che arriverebbe, ma puoco si credeva di poter venire a calpestare noi stessi liberamente questa sagra terra. Quanto ti ho desiderato, quanto averessi goduto, quanto è fatta a tuo gusto questa Città, tanto che ti consiglio a non venirci, per non avere eterni rimorsi di non viverci. A me è parsa più bella che mai, la Cattedrale è nel suo genere la più bella, la più ricca, la più originale che esista, e che si possa immaginare, l'esterno tu lo conoscesti dalle fotografie, ma l'interno è molto più straordinario, tutto coperto di mosaico, tanto in terra che tutto il soffitto e molte pareti, il resto è in marmo orientale, nelle migliaia di colonne che vi sono non si trovano due capitelli eguali. Le istorie che vi son rappresentate datano dalla prima infanzia dell'arte cristiana, fino a vicino a noi. Ci è da passarci una settimana s si volesse osservare bene tutto.

Veniva giù la Chiesa e stanno ristaurandola in un cantone, quel che nuoce a vederla. Anche S. Giovanni e Paolo cadeva, ed è una grandissima e bella Chiesa, pare che con il Papato tracollino anche tutte le case, dopo tanti secoli, anche a Milano la più antica chiesa cadeva. Io venivo disposto a dover dormire in un caffè e n una gondola, però ho trovato una discreta cammeretta per cinque franchi, ma ce ne sono che hanno dovuto dormire nei caffè e trattorie, il mangiare era cosa più seria, ho aspettato un giorno, un ora e mezza per avere una triglia e puzzava, son dovuto andare a comprare della galantina e mangiarla in un osteria e un altro giorno domandai che mi dassero quel che ci era, mi portarono del pescie, e poi dissero, non vi è più niente, intanto che si mangia ci è una processione che entra per cercar posto e sorte continuando a cercare nelle altre trattorie, così li tanti caffè son sempre pieni, nelle stradi si sta li quarti d'ora senza potere andare ne avanti ne indietro, però tutti la pigliano ridendo si sta di buon umore, malgrado che ci ha regnato una continua nebbia, è stato un vero peccato. Ma insomma siamo a VENEZIA, che Città non si potrà mai descrivere, non somiglia a niente, ed è così bella che gran gioia di aver fatto quel che si è potuto per ridargli la vita, si sente che presto fibrillerà. La fine un altro giorno. Bacia tutti, vogliatemi bene e la mia bruttarella dammi un bacione.

8. 11. 66. Venezia

P.S. Parto

34.

Lettera di condoglianze del Gran Maestro della Massoneria in Italia Ludovico Frapolli a Lina Calamatta Sand, 31 marzo 1869

(Fond Sand, J 178)

[su carta intestata]

Gabinetto del G. M.

della Massoneria in Italia

Florence, 31 Mars 1869

Madame,

J'arrive de Milan où j'ai été voir ma vieille Mère de 80 ans, et où j'étais habitué à rencontrer, dans ces derniers temps, notre pauvre amis Louis Calamatta. Je lis le nom de votre fils, associé au sien et à celui de sa fille, sur une feuille encadré en noir, a milieu de mon courrier [illeggibile] : cela – et la date de Nohant Mars, 1869 .

Madame

Madame George Sand, à Nohant.

Que des souvenirs s'attachent pour moi, à ces noms, et d'admiration et d'affection, personnelle, moi de la dire, Madame, Sand [illeggibile] !

Votre nom, Madame, est pour moi autre chose que celui de l'écrivain [illeggibile]. C'est le nom de l'amie de Lammenais que j'ai vénéré, dans ma jeunesse, comme un Père, et qui me le répétait [illeggibile] ; et c'est celui de cette bonne mère de famille qui ma recevait avec tout de bienveillance dans son Salon.

Le souvenir du pauvre Calamatta, ce sont ces luttes pour la Patrie et pour la liberté, de 1848 et 1849. – Calamatta, c'est l'ami qui m'a donné asyle, pendant quinze jours, sous son toit hospitalier, rue Grand Sablon de Bruxelles, à ma sortie des prisons de France, lorsque le Gouvernement Présidentiel me faisait rechercher même en Belgique. Il y avait alors que Calamatta une jeune enfant, qui faisait son bonheur et remplissait son imagination d'Artiste. Veuillez lui dire, Madame, à cette enfant, devenue la votre, combien je m'associe à ses regrets, et combien je fais des vœux parmi son bonheur d'épouse et de mère.

Cette perte a été bien désastreuse que d'amis grands...et les meilleurs ! encore, si cela voulait s'arrêter !

J'ai vu ce pauvre Mazzini, il y a quelques semaines ; il est bien bas, lui-aussi. Et pourtant il lutte et il espère [illeggibile] !

Je n'ai pas de donnée à la fine, mais je suis longtemps au Parlement ; cela me rend facilement trouvable ; Veuillez dire à M. Maurice au fils de Madame Sand et de Calamatta, que, de

près ou de loin, il est à moi considérer comme un ami dévoué et un [illeggibile] légionnaire du progrès, q̄i vieillit mais qui ne [illeggibile] jamais.

Je suis, Madame, avec les sentiments de respect le plus affectueuses

Votre tout dévoué

L. Frapolli

(Député au Parlement italien à Florence)

35.

Lettera di Alberto Maso Gilli, Direttore della Regia Calcografia, a Lina Calamatta Sand, Roma, 4 dicembre 1886 (BHVP, Fond Sand, J 265)

[su carta intestata]

R^A CALCOGRAFIA

Roma, 4 Dicembre 1886

DI ROMA

N. 403

Egregia Signora

Da una sua lettera in data 28 novembre scorso comunicatami dal Sig. e Cav. Pietro Mancion, veggo ch'Ella è disposta ad accettare la mia proposta di cedere tutti i rami incisi dall'Illustre suo genitore, lasciando da parte quelli incisi dagli allievi, per il prezzo di £ 16,000.

Dalla nota delli detti rami unita alla lettera suddetta trovo comparato il ritratto di Raffaello che non credo certo inciso dal Calamatta, o mancante il ritratto di Rubens; il quale io devo comprendere nel numero di quelli da cedersi a questa R. Calcografia perché da lui inciso.

Per meglio intenderci le trascrivo qui appresso la nota dei rami che dovrebbero essere ceduti alla R. Calcografia per L. 16.000 – avvertendo che ogni esclusione di rame facilmente porterebbe alla rottura delle trattative in corso, cosa che mi rincrescerebbe e tanto più al momento che oramai potevansi ritenere come definitivamente concluse.

Il ritratto dell'illustre suo genitore di cui Ella, concluso l'affare farebbe dono alla Calcografia, sarà da questa molto gradito e servirà a rammentare la fisionomia del valente artista la cui eccellenza nell'arte è pari alle patriottiche virtù che lo resero lustro e decoro d'Italia.

In attesa di un Suo pregiato riscontro gradisca i sensi della mia profonda stima

Il Direttore

Gilli

1. Il Voto di Luigi XIII
2. La Gioconda
3. Madonna della Seggiola
4. Francesca da Rimini
5. La Source
6. La Maschera di Napoleone I

7. Il profilo di Napoleone I
8. Lamennais
9. George Sand
10. Duc d'Orléans
11. Conte Molé
12. Ingres
13. Paganini
14. Rubens
15. La Cenci

36.

Minuta della lettera di Alberto Maso Gilli, Direttore della Calcografia, a Lina Sand, Roma, 1 giugno 1887

(BHVP, Fond Sand, J 266)

[su carta intestata]

Direzione della

R^A CALCOGRAFIA DI ROMA

Roma, 1 Giugno 1887

N. 41

Come si premetteva sulla mia lettera 5 Marzo scorso, ho stabilito che l'acquisto totale dei rami venga effettuato in quattro anni; più precisamente nel modo seguente:

Luglio 1887.	£ 2000,	per l'acquisto di due rami. La Madonna della Seggiola (galvano e rame madre) e La Cenci.
1888	£ 4000,	La Gioconda (due galvani ed un rame madre) La Francesca da Rimini (con tre galvani ed un rame madre) La Source (due galvani ed un rame madre)
1889	£ 4000,	Il Voto di Luigi XIII (con rami di fondo) Ritratto di Rubens
1890	£ 6000,	I rimanenti rami (coi rispettivi rami di fondo) di Ingres, Napoleone, Paganini, Maschera di Napoleone, Lamennais, Due d'Orléans, George Sand, Conte Molé.

Per rendere più semplice la vendita e la spedizione dei suddetti [illeggibile] dei suoi rami, occorre che la S. V. faccia una procura per mezzo di colui ad una persona di sua fiducia abitante in Roma, dalla quale procura figuri che Ella incarica quella terza persona a trattare la prima vendita dei suoi rami, cioè La Madonna della Seggiola ed il ritratto di beatrice Cenci, alla r. Calcografia di Roma, ed allo stesso tempo incaricarla pure di riportare il relativo mandato di £ 2000 per il pagamento dei due sud^{ti} rami.

Tale procura dovrà rinnovargli ogni anno, facendo ragione del numero dei rami, galvani etc, etc., che vengono ceduti della rispettiva somma fissata.

In attesa dei suoi pregiati caratteri, distintamente la riverisco.

Il Direttore

Gilli

37.

Minuta della procura di Lina Sand a Giuseppe Mancion (figlio dell'incisore Pietro) La Châtre (Indre) 1889)

(BHVP, Fond Sand, J 264)

Pardevant M^r. Moreau et son collègue, notaires à la Châtre (Indre) soussignés

A comparu Mad^e Marceline Claudine Augustine Calamatta, épouse dument assistée et autorisée de M^r Jean François Maurice Arnault, baron Dudevant, propriétaire, chevalier e la Légion d'honneur avec lequel elle demeure au château de Nohant, commune de Nohant Vicq, Indre.

Agissant au nom et comme seule et unique héritière du Commandeur professeur Luigi (Louis) Calamatta son père, décédé à Milan le huit mars mil huit cent soixante neuf, Laquelle a par les présentes, constitué pour son mandataire spécial, aux effets ci-après, M^r Giuseppe Mancion de Rome graveur, fils de M^e le chevalier Pietro Mancion.

Auquel elle donne pouvoir de, pour elle et son nom, en qualité qu'elle agit, procéder à la vente en faveur de la Royale Chalcographie, à Rome, représentée par son directeur u aussi même directement en faveur du Ministère de l'Instruction publique ou des représentants légitimes, des deux planches gravées par défunt son père, représentant *Le Vœu de Louis XIII* avec planche de teinte et le portrait de Rubens et d'en faire la remise régulière. Retirer de qui il appartiendra la somme convenue de quatre mille lire italiennes en en laissant en faveur de qui de droit, un reçu régulier et quittance.

Elire domicile et signer le contrat y relatif, muni de toutes les conditions et pactes habituels à ces actes.

Faire enfin, sur ce qui est ci-dessus tout ce que pourrait assistée comme dessus, et pour ce, conférer a M^r Mancion son mandataire, et lui constituer toutes facilités opportunes sans besoin de ratification ultérieure promettant d'avoir pour agréable, valide et ferme tout ce qui sera fait par lui.

Dont acte (sur modèle représenté et rendu).

Fait et passé au château de Nohant, commune de Nohant – Vicq

L'an mil huit cent quatre vingt neuf le

Et ont les comparants signé avec les notaires après lecture.

Partecipazioni al Salon e all'Esposizione Universale (1855) di Parigi

Salon 1827

M. CALAMATTA, rue du Bac, passage Sainte-Marie, n. 11

Section Gravure

- **1212. *Bajzet et le berger***– par MM Calamatta et Coiny ; d'après Dedreux Dorcy.
- **1213. *Portraits gravés***, d'après Devéria⁶⁴⁴

Salon 1831

Section Peinture:

- **266. *Portraits dessinés***, même numéro

Section Gravure:

- **2306. *Paganini***, d'après J.A. Ingres

Salon 1833

CALAMATTA, 12, rue de Navarin

Section Gravure:

- **2845. *Tetes de femmes hollandaises*** – même numéro – lithographies⁶⁴⁵

Salon 1834

CALAMATTA, 12, r. de Navarin

Section Peinture :

- **266. *Portrait d'homme*** ; dessin

Section Gravure :

- **2177. *Masque de Napoléon***, d'après le plâtre original moulé à Ste-Hélène par le Docteur Antonmarchi.

Salon 1835

CALAMATTA, 27, Rue de Londres, passage de Tivoli

Section Peinture:

- **296. *Dessin fait d'après la masque de Napoléon***

Section Gravure :

- **2379. *Portrait, d'après J.A.Ingres*** [Ritratto del dottor L. Martinet oppure Ritratto di Alexandre-Victor Martin ?]

Salon 1837

CALAMATTA (L.), 27, passage Tivoli

Section Peinture :

- **255. *Portrait d'homme*** ; dessin [Liszt]
- **256. Idem ; idem**
- **257. *Idem de femme***; idem [Sand]
- **258. Idem ; idem**
- **259. Idem; idem**
- **260. Idem; idem**

⁶⁴⁴ *Portait du chantant Cheron e Portait de l'actrice Helever.*

⁶⁴⁵ *Giovane donna frisone*, 1831.

Section Gravure :

- 2044. *Le vœu de Louis XIII*, d'après J.-A.-D. Ingres
- 2045. *Portrait*

Salon 1840

CALAMATTA (L.), 27, passage Tivoli

Section Peinture:

- 208. *Portrait de M. le comte Molé*; dessin (voir à la gravure page 205)

Section Gravure :

- 1782. *Portrait de M. Guizot*, d'après P. Delaroche
- 1783. *Portrait de M. Ingres* (voir à la peinture page 30)

Salon :

12, rue Neuve de Petits Champs à la Bibliothèque du Roi

Section Peintures :

- 279. *La Vierge à la Chaise*, d'après Raphael, dessin
- 280. *La Vision d'Ezechiel*, idem, idem

(ces deux dessins sont destinés à être gravés)

Section Gravures:

- 2053. *Portrait de M. le Comte Molé*, d'après J.-A.-D. Ingres
- 2054. idem *George Sand*, d'après nature

Salon 1843

12, rue Neuve de Petits Champs à la Bibliothèque du Roi

Section Peintures :

- 1212: *La Vierge à l'Hostie*, dessin d'après M. Ingres (voir p. 190)

Section Gravures:

- 1538. *Françoise de Rimini*, d'après M. Ary Scheffer
- 1539. *Portrait de S.A.R. Mgr le Duc d'Orléans*, d'après J. -A.-D. Ingres (voir p. 149)⁶⁴⁶

Salon 1846

12, rue Neuve de Petits Champs à la Bibliothèque du Roi

Section Peintures :

- 1886: *La Fornarina*, dessin d'après Raphaël
- 1887 : *La paix*, dessin d'après Raphaël
- 1888 : *Portrait de Rubens*, d'après lui-même (voir p. 270)

Section Gravures:

- 2303. *Portrait de S.A.R. Mgr le Duc d'Orléans*, d'après J. -A.-D. Ingres (voir p. 213)⁶⁴⁷

Salon 1848

12, rue Neuve de Petits Champs à la Bibliothèque du Roi

Section Gravures :

- 4988. *Portrait de l'Abbé de Lamennais*.
- 4989. *Fourier*, d'après M. Gigoux
- 4990. *La Reine d'Espagne*, d'après M. de Madrazzo [sic]

⁶⁴⁶ Versione eseguita nella maniera a lapis.

⁶⁴⁷ Versione eseguita a bulino, nella maniera finita.

Exposition Universelle 1855

Calamatta (Louis) né à Civitavecchia (Etats-Romains) élève de Marchetti et Giangiacomo. Med. 1^a
Classe (Gravure) 1837 - *⁶⁴⁸ 9 août 1837

Rue Jean-Jacques Rousseau, 3

- 4610. *La Vierge à l'hostie*, d'après J. -A.-D. Ingres
- 4611. *La vision d'Ezéchiel*, d'après Raphaël
- 4612. *La Paix*, d'après Raphaël
- 4613. *Le vœu de Louis XIII*, d'après J. -A.-D. Ingres
- 4614. *Le masque de Napoléon*
- 4615. *La Joconde*, d'après L. de Vinci
- 4616. *Françoise de Rimini*, d'après A. Scheffer
- 4617. *Portrait du duc d'Orléans*, d'après J. -A.-D. Ingres
- 4618. *Portrait du roi d'Espagne*, d'après J. de Madrazo
- 4619. *Portrait de M. Guizot*, d'après P. Delaroche
- 4620. *Portrait de M. le comte Molé*, d'après J. -A.-D. Ingres
- 4621. Un cadre contenant dix-neuf portraits

Salon 1857

Calamatta (Louis) né à Civitavecchia (Etats-Romains) élève de Marchetti et Giangiacomo. Med. 1^{ère}
Classe (Gravure) 1837 – * 9 août 1837 – O.*⁶⁴⁹ 14 novembre 1855 – ex.⁶⁵⁰

Rue Jean-Jacques Rousseau, 3

Section Gravures :

- 3153. *Paysans romains dans l'admiration*, d'après M. Madou
- 3154. *Souvenir de la patrie*, d'après Alfred Stevens
- 3155. *La Cenci*, d'après G. Reni

Salon 1859

Calamatta (Louis) né à Civitavecchia (Etats-Romains) élève de Marchetti et Giangiacomo. Med. 1a
Classe (Gravure) 1837 – * 9 août 1837 – O.* 14 novembre 1855 – ex.

Rue Jean-Jacques Rousseau, 3

Section Peintures :

- 469. *La Madone de Foligno*, d'après Raphael ; dessin
- 470. *Portrait inconnu d'un cubiculario*, attribué à Raphael ; dessin

Section Gravures :

- 3536. *Portrait de P.-P. Rubens*, d'après son autoportrait

Salon 1864

- 2588. *La Vierge à la chaise*, d'après Raphaël

Salon 1870

Hors concours

Chez M. Dusacq, Boulev. Poissonnière, 14

Gravures:

- 3918. *La Source*, d'après le tableau de J.-A.-D. Ingres ; musée d'Orsay

⁶⁴⁸ Titolo di Cavaliere della Legione d'Onore.

⁶⁴⁹ Titolo di Ufficiale della Legione d'Onore.

⁶⁵⁰ Indica gli artisti di cui le opere sono state ricevute senza essere sottoposte all'esame del Giurì.

Elenco delle illustrazioni

I CAPITOLO

1. Giuseppe Vasi, *Porto di Ripa Grande con veduta dell'Ospizio di San Michele* (1743). Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FN 22743.
2. Luigi Calamatta, *Autoritratto* (1817-19 circa), disegno a matita. Civitavecchia, Collezione comunale Cialdi, inv. 8577.
3. Francesco Giangiacomo, *Studio di Madonna col Bambino*, disegno a matita. Roma, Istituto Romano di San Michele.
4. Luigi Calamatta, *Studi di Madonna col Bambino* (1840-50 circa), disegno a matita. Parigi, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond Sand, inv. J 334.
5. Luigi Calamatta, *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (1815-19), disegno a matita nera. Civitavecchia, Collezione comunale Cialdi, inv. 8703.
6. Luigi Calamatta, *Il Signore parla ad Elia rifugiato in una grotta sul monte Oreb nel Sinai* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.
7. Luigi Calamatta, *Il profeta Elia chiama Eliseo al ministero profetico* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.
7b. Gaspard Dughet, *Il profeta Elia chiama Eliseo al ministero profetico* (1645-1651), affresco. Roma, S. Martino ai Monti.
7c. Pietro Parboni, *Il profeta Elia chiama Eliseo al ministero profetico* (1810), acquaforte. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 13235
8. Luigi Calamatta, *Il profeta Elia rimprovera Acab re d'Israele per l'Idolatria* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.
9. Luigi Calamatta, *I discepoli dei profeti dimoranti in Gerico riconoscono come loro padre Eliseo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.
10. Luigi Calamatta, *Gli orsi sbranano alcuni ragazzi che a Betel irridono il profeta Eliseo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.
11. Luigi Calamatta, *Il sacrificio di Elia sul Monte Carmelo contro i falsi profeti di Baal* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.
12. Luigi Calamatta, *Strage dei falsi profeti di Baal ordinata dal profeta Elia per difendere i diritti e il culto di Dio* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.
13. Luigi Calamatta, *San Simone Stock eremita in un tronco d'albero è chiamato al Carmelo in una visione della Vergine* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.

14. Luigi Calamatta, *Il profeta Elia è rapito su un carro di fuoco, alla presenza di Eliseo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.

15. Luigi Calamatta, *Il profeta Elia per comando del Signore si nasconde presso il torrente Cherit e viene nutrito dai corvi* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.

15b. Gaspard Dughet, *Il profeta Elia per comando del Signore si nasconde presso il torrente Cherit e viene nutrito dai corvi* (1645-1651), affresco. Roma, S. Martino ai Monti

15c. Pietro Parboni, *Il profeta Elia per comando del Signore si nasconde presso il torrente Cherit e viene nutrito dai corvi* (1810), acquaforte. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 13236.

15d. Domenico Baldini, *Il profeta Elia per comando del Signore si nasconde presso il torrente Cherit e viene nutrito dai corvi* (1796), acquaforte. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. CL 2201-1572.

16. Luigi Calamatta, *Il profeta Elia unge Azael quale re di Siria* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.

16b. Gaspard Dughet, *Il profeta Elia unge Azael quale re di Siria* (1645-1651), affresco. Roma, S. Martino ai Monti.

16c. Pietro Parboni, *Il profeta Elia unge Azael quale re di Siria* (1810), acquaforte. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 13227.

17. Luigi Calamatta, *Il profeta Elia addormentato viene svegliato e nutrito da un angelo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.

18. Luigi Calamatta, *Preteso annunzio del sacerdote Basilide sul Carmelo, per la vittoria dell'imperatore Tito su Gerusalemme* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.

19. Luigi Calamatta, *Prima messa sul Monte Carmelo celebrata da San Cirillo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.

20. Luigi Calamatta, *Visione di S. Emerenziana a tre eremiti del Carmelo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.

20b. Gaspard Dughet, *Visione di S. Emerenziana a tre eremiti del Carmelo* (1645-1651), affresco. Roma, S. Martino ai Monti.

20c. Pietro Parboni, *Visione di S. Emerenziana a tre eremiti del Carmelo* (1810), acquaforte. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 13225.

21. Luigi Calamatta, *Sobach prevede in sogno lo straordinario ministero del proprio figlio Elia* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.

21b. Gaspard Dughet, *Sobach prevede in sogno lo straordinario ministero del proprio figlio Elia* (1645-1651), affresco. Roma, S. Martino ai Monti.

21c. Pietro Parboni, *Sobach prevede in sogno lo straordinario ministero del proprio figlio Elia* (1810), acquaforte. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 13236.

21d. Domenico Baldini, *Sobach prevede in sogno lo straordinario ministero del proprio figlio Elia* (1796), acquaforte. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. CL 2201-1571.

22. Luigi Calamatta, *Madonna col Bambino*, da Bettelini (1817), bulino. Civitavecchia, Collezione comunale Cialdi, inv. 8578.
- 22a. Luigi Calamatta, *Madonna col Bambino*, da Bettelini (1817), bulino. Bruxelles, Bibliothèque Royale, inv. S.II 29708.
23. Pietro Bettelini, *Mater Amabilis* (inizi XIX sec.), bulino. Reggio Emilia, Raccolta Davoli, inv. 1667.
24. Luigi Calamatta, *San Fedele martire in urna* (1818), bulino. Civitavecchia, Collezione comunale Cialdi, inv. 8581.
25. Luigi Calamatta, *Pagella della fede di cresima per la Basilica Lateranense* (1818), bulino. Civitavecchia, Collezione comunale Cialdi, inv. 8580.
26. Luigi Calamatta, *Modicae Fidei quare dubitasti (Gesù che libera San Pietro dalla tempesta)* (1821), bulino e acquaforte.

II CAPITOLO

27. Luigi Calamatta, *Venere*, da Thorvaldsen (1820-23), disegno a matita nera. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D51.
- 27a. Bertel Thorvaldsen, *Venere* (1816), marmo. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. A12.
- 27b. Ferdinando Mori, *Venere*, da Thorvaldsen (ante 1811), disegno a matita. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D164.
- 27c. Ignoto, *Venere*, da Thorvaldsen (1816 e il 1831), disegno a matita per l'incisione di Francesco Garzoli. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D193.
28. Luigi Calamatta, *Generale Włodzimierz Potocki, di profilo*, da Thorvaldsen (1820-23), disegno a matita nera. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D52.
29. Luigi Calamatta, *Generale Włodzimierz Potocki, frontale*, da Thorvaldsen (1820-23), disegno a matita nera. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D53.
- 29a. Bertel Thorvaldsen, *Generale Włodzimierz Potocki* (1821), marmo. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. A155.
- 29b. Ignoto, *Generale Włodzimierz Potocki, frontale*, da disegno di Calamatta (post 1823), litografia. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. E86.
30. Luigi Calamatta, *Tre Grazie che ascoltano il canto di Cupido*, da Thorvaldsen (1820-23), disegno a matita nera. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D50.
- 30a. Bertel Thorvaldsen, *Tre Grazie che ascoltano il canto di Cupido* (1821), bozzetto in gesso. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. A602.
- 30b. Anton Krüger, *Tre Grazie che ascoltano il canto di Cupido*, da Thorvaldsen (post 1821), disegno a matita. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D49.
- 30c. Moritz Edwin Kluge, *Tre Grazie che ascoltano il canto di Cupido*, dal disegno di A. Krüger (1834), bulino. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. E72.
31. André-Benoît Barreau, detto Taurel, *Ritratto del Tasso*, da D. Teniers (ante 1828), bulino. Bibliothèque Royale de Bruxelles, inv. S.II 18612.
- 31a. Particolare.
32. Domenico Marchetti, *Ritratto di Annibal Caro*, da Filippo Agricola (inizi XIX sec.), bulino. Bibliothèque Royale de Bruxelles, inv. S.II 11230.

33. Luigi Calamatta e Joseph Coiny, *Baizet et le berger*, da Dedreux-Dorcy (1827), bulino, acquaforte e puntasecca.
34. Luigi Calamatta, *Ritratto di Thévenin, di profilo* (1831), puntasecca.
35. Luigi Calamatta, *Ritratto di Thévenin, di profilo* (1831), disegno a grafite preparatorio alla lastra. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond Sand, inv. J 93.
36. Luigi Calamatta, *Ritratto di Thévenin, frontale* (1832 ca.), litografia. Bibliothèque Royale de Bruxelles, inv. S.II 19780.
37. Luigi Calamatta, *Ritratto di André-Benoît Barreau Taurel* (1832 ca.), acquaforte e acquatinta con inchiostro ocra, prova non finita, in ovale. Civitavecchia, Collezione comunale Cialdi, inv. 8606.
- 37a-e. Luigi Calamatta, *Ritratto di André-Benoît Barreau Taurel* (1832 ca.), acquaforte e acquatinta, con inchiostri di colori differenti. Bruxelles, Bibliothèque Royale.
38. Luigi Calamatta, *Ritratto del figlio di Taurel Charles Edouard* (1832), puntasecca e rotella.
39. Luigi Calamatta, *Henriette Ursule Claire Thévenin Taurel* (1833), disegno a grafite. Ubicazione sconosciuta (courtesy: Sotheby's New York).
40. Luigi Calamatta, *Ritratto di Marie Marcotte d'Argenteuil* (1833), disegno a grafite. Ubicazione sconosciuta (courtesy: Christie's Parigi).
- 40a. Luigi Calamatta, *Ritratto di Charles Marcotte d'Argenteuil*, da Ingres (1868), rotella e bulino.
41. Luigi Calamatta, *Ritratto di Calamatta*, da Ingres (1828), disegno a grafite. Roma, collezione privata.
42. Luigi Calamatta, *Ritratto di Paganini* (1830), rotella e bulino.
- 42a. Jean Auguste Dominique Ingres, *Ritratto di Paganini* (1819), disegno a grafite. Louvre, Parigi
43. Luigi Calamatta, *Autoritratto di Ingres* da Ingres (1839), bulino e rotella. Parigi, Bibliothèque nationale de France.
44. Luigi Calamatta, *Madonna della Seggiola*, da Raffaello (1863), acquaforte, bulino, puntasecca.
44. Luigi Calamatta, *Madonna della Seggiola*, da Raffaello (1863), acquaforte, bulino, puntasecca. Bibliothèque Royale de Bruxelles, inv. S.II.18314.
- 45°-b. Particolari
45. Luigi Calamatta, *Voto di Luigi XIII*, da Ingres (1837), acquaforte, bulino, puntasecca, acquatinta, 9° stato con annotazioni e correzioni di Ingres a matita. Parigi, Bibliothèque nationale de France.
- 45a. Particolare.
46. Luigi Calamatta, *La Gioconda*, da Leonardo (1857), acquaforte, bulino, puntasecca.
47. R. Bingham, *L'Ange*, fotografia all'albumina di un disegno di Calamatta del 1846 ca. (1855 ca.). Civitavecchia, Collezione comunale Cialdi, inv. 8615.

48. Jean Auguste Dominique Ingres, *Hope and Charity* (1836-1841), disegno a grafite acquerellato, con dedica a Calamatta. Londra, The Wallace Collection.

48 a. Raffaello, *Deposizione Borghese (Pala Baglioni)*, particolari della predella (1507). Roma, Musei Vaticani.

49. Jean Auguste Dominique Ingres, *Madonna dell'Ostia* (1841), dipinto ad olio su tela. Mosca, Museo Puškin.

49 a. Jean Auguste Dominique Ingres, *Madonna dell'Ostia* (1854), seconda versione, dipinto ad olio su tela. Parigi, Musée d'Orsay.

50. Luigi Calamatta, *Lestrigone I* (1841), disegno a penna d'inchiostro. Parigi, BHVP, Fond Sand inv. J 133.

51. Luigi Calamatta, *Lestrigone II* (1841), disegno a penna d'inchiostro. Parigi, BHVP, Fond Sand inv. J 133.

51a. Tommaso Piroli, *Lestrigone*, da J. Flaxman, acquaforte a contorno per l'illustrazione dell'*Odissea* (1793 ca.).

52. Luigi Calamatta, *Paolo e Francesca I* (1841), disegno a grafite. Parigi, BHVP, Fond Sand inv. J 133.

53. Luigi Calamatta, *Paolo e Francesca II* (1841), disegno a grafite. Parigi, BHVP, Fond Sand inv. J 133.

54. Jean Auguste Dominique Ingres, *Paolo e Francesca* (1820), disegno a grafite. Parigi, collezione privata.

55. Jean Auguste Dominique Ingres, *Odalisca* (1840 ca.), disegno a penna d'inchiostro. Parigi, Bibliothèque nationale de France.

56a-f. Luigi Calamatta, *Voto di Luigi XIII*, da Ingres (1837), acquaforte, bulino, puntasecca, acquatinta, sequenza di stati intermedi dal I al VI. Parigi, Bibliothèque nationale de France.

III CAPITOLO

57. Jean Auguste Dominique Ingres, *Voto di Luigi XIII* (1824), dipinto ad olio su tela. Montauban, Cathédrale Notre-Dame.

57 a. Luigi Calamatta, *Voto di Luigi XIII*, da Ingres (1837), ultimo stato.

58. Tiziano, *Assunta* (1516-18), dipinto ad olio su tavola. Venezia, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

59. Natale Schiavoni, *Assunta* (1820-30 ca.), bulino e acquaforte.

60. Eugène Delacroix, *Portrait de George Sand en habit masculin* (1834), dipinto ad olio su tela. Ubicazione sconosciuta.

61. Luigi Calamatta, *Ritratto di George Sand*, dal vero (1835 ca.), disegno a matita nera e carboncino. Ubicazione sconosciuta.

62. Luigi Calamatta, *Ritratto di George Sand*, da Delacroix (1836), bulino e acquaforte. Civitavecchia, Collezione comunale Cialdi, inv. 8620.

62. Luigi Calamatta, *Ritratto di George Sand*, da Delacroix (1836), bulino e acquaforte, 1° stato. Parigi, Bibliothèque nationale de France.
63. Luigi Calamatta, *Ritratto di George Sand*, da Delacroix (1836), bulino e acquaforte, con iscrizione (ed. *Revue des deux Mondes*). Parigi, Bibliothèque nationale de France.
64. Luigi Calamatta, *Ritratto di George Sand*, da Delacroix (1837), bulino e acquaforte, con iscrizione (ed. su carta Cina). Parigi, Bibliothèque nationale de France.
65. Ignoto, *Ritratto di George Sand*, litografia, pubblicata come tavola “Rivista Europea. Nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero” di Milano (a. II, parte I, 1839).
66. Julien Bernard-Romain, *Ritratto di George Sand*, (1838-40), litografia.
67. Ignoto, *Ritratto di George Sand*, litografia, pubblicata sulla rivista “Il Poliorama pittoresco” di Napoli (1839).
68. Luigi Calamatta, *Ritratto di George Sand*, “à la feronnière” (1837), disegno dal vero a matita nera con rialzi di gouache bianca. Parigi, Musée de la vie Romantique.
69. Luigi Calamatta, *Ritratto di George Sand*, “à la feronnière” (1840), acquaforte e bulino, prima versione.
- 69a. 2° stato, con studi di mani disegnati a matita. Bruxelles, Bibliothèque Royale
70. Luigi Calamatta, *Ritratto di George Sand*, “à la feronnière” (1840), acquaforte e bulino, seconda versione.
71. Luigi Calamatta, *Ritratto di George Sand* (1838), disegno a grafite. Archives départementales de l’Indre, Fonds Joseph Thibault.
72. Auguste Charpentier, *Portrait de George Sand* (1838), dipinto ad olio su tela, riproduzione della versione originale.
73. Narcisse Desmadryl, *Portrait de George Sand* (1839), bulino e maniera nera (courtesy: Christie’s Parigi).
74. Auguste Charpentier, *Portrait de George Sand* (1838), dipinto ad olio su tela. Parigi, Musée de la vie Romantique.
75. Luigi Calamatta, *Ritratto di Frantz Liszt* (1837), disegno dal vero a matita nera con rialzi di gouache bianca (courtesy: Tajan, Parigi).
76. Luigi Calamatta, *Ritratto di Maurice Sand Dudevant* (1837), disegno dal vero a matita nera con rialzi di gouache bianca. Parigi, Musée de la vie Romantique.
77. Luigi Calamatta, *Ritratto di Elvira Farnese* (1868), disegno dal vero a matita nera con rialzi di gouache bianca. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FN 239.
78. Luigi Calamatta, *Ritratto di giovane a mezzo busto* (1868), disegno dal vero a matita nera. Roma, collezione privata.
79. George Sand e Auguste Charpentier, *Ventaglio delle caricature* (1838), tempera su seta. Parigi, Musée de la vie Romantique.

80. Calco in gesso della maschera mortuaria di Napoleone I eseguita dal dott. Francesco Antonmarchi nel maggio del 1821.

80a. Luigi Calamatta, *Maschera di Napoleone* (1834), bulino, acquaforte e puntasecca 1° stato, con disegno a matita degli elementi della cornice. Bruxelles, Bibliothèque Royale, inv. S.II.22663.

80b. ultimo stato, con le iscrizioni. Bruxelles, Bibliothèque Royale, inv. S.II.22663.

81. Luigi Calamatta, schizzi a matita dei segni zodiacali del leone e del toro utilizzati per la cornice della *Maschera di Napoleone* (1831-32), disegno a matita nera. Parigi, BHVP, Fond Sand, inv. J 93.

82. Luigi Calamatta, *Maschera di Napoleone* (1832 ca.), disegno preparatorio alla lastra, matita nera. Firenze, Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 20936.

83. Horace Vernet, *Napoléon sur son lit de mort* (1826), dipinto ad olio su tela. Parigi, collezione privata.

83a. Ignoto, *Portrait de Napoléon I, en buste, sur son lit de mort* (1826 ca.), litografia. Parigi, Bibliothèque nationale de France.

84. Luigi Calamatta, *L'Italia nel 1831* (1831), litografia.

85. Maschera mortuaria di Napoleone I eseguita dal dott. Francesco Antonmarchi nel maggio del 1821.

85a. Luigi Calamatta, *Maschera di Napoleone di profilo* (1840), bulino e puntasecca.

85b. Luigi Calamatta, *Maschera di Napoleone di profilo* (ante 1840), disegno a matita nera. Ubicazione ignota.

85. Luigi Calamatta, *Maschera di Napoleone di profilo* (1840), bulino e puntasecca, 1° stato. Bruxelles, Bibliothèque Royale, inv. S.II.19776a.

86. Luigi Calamatta, *Maschera di Napoleone* (1846), maniera nera.

87. C. Guérin, *Portraits de Napoléon Ier et de Marie-Louise, de profil dirigé à droite dans une bordure ronde* (1810), bulino. Parigi, Bibliothèque nationale de France.

88. Thomas Woolnoth, *Reproduction d'un camée à l'effigie de Napoléon*, London 1822, bulino. Parigi, Bibliothèque nationale de France.

89. Emilie Ashurst Hawkes Venturi, *Ritratto di Mazzini* (1847), dipinto ad olio su tela. Genova, Museo del Risorgimento Mazziniano.

90. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1847), dagherrotipo del dipinto di Emilie Ashurst. Roma, Museo Centrale del Risorgimento.

91. Fratelli Caldesi, *Ritratto di Mazzini* (1855), fotografia ritoccata del dipinto di Emilie Ashurst. Roma, Museo Centrale del Risorgimento.

92. Jo Ourdan, *Ritratto di Mazzini* (1847 ca.), riproduzione di bulino tratto dal dagherrotipo del dipinto di Emilie Ashurst eseguito dal fotografo Rosi.

93a-e. Luigi Calamatta, *Ritratto di Mazzini*, prima versione (1847-1848), bulino e acquaforte, sequenza di stati dal 1° al 5°. Bruxelles, Bibliothèque Royale, inv. S.II. 18208-9, 18900-2.

- 93f. Luigi Calamatta, *Ritratto di Mazzini* prima versione (1847-1848), bulino e acquaforte, 6° stato. Civitavecchia, Collezione comunale Cialdi, Inv. 8636.
94. Luigi Calamatta, *Ritratto di Mazzini* seconda versione (1847), disegno a matita nera, riprod. in *Scritti Editi ed Inediti di Giuseppe Mazzini. Epistolario*, vol. XXXII (1921), tav. f.t.
- 95a. Luigi Calamatta, *Ritratto di Mazzini* seconda versione (1858 ca.), bulino e acquaforte, 1° stato. Civitavecchia, Collezione comunale Cialdi, Inv. 8671.
- 95b. Luigi Calamatta, *Ritratto di Mazzini* seconda versione (1858 ca.), bulino e acquaforte, ultimo stato.
96. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1849 ca.), riprod. in *Scritti Editi ed Inediti di Giuseppe Mazzini. Epistolario*, vol. XXIV (1916), tav. f.t.
97. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1849 ca.), riprod. in *Scritti Editi ed Inediti di Giuseppe Mazzini. Epistolario*, vol. VIII (1909), tav. f.t.
98. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1835-46 ca.), litografia stampata in Sassonia presso lo stabilimento di Behme & Muller.
99. Ignoto, *Ritratto di Mazzini triumviro* (1849 ca.), litografia. Roma, Museo Centrale del Risorgimento.
100. Ignoto, *I triumviri della Repubblica Romana del 1849: Mazzini, Saffi e Armellini* (1849 ca.), litografia. Roma, Museo Centrale del Risorgimento.
101. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1849 ca.), dipinto ad olio su tela. Roma, Museo Centrale del Risorgimento.
102. Antoine Claudet, *Ritratto di Mazzini* (1847), dagherrotipo.
103. Fratelli Caldesi, *Ritratto di Mazzini* (1858 ca.), fotografia all'albumina. Roma, Museo Centrale del Risorgimento
104. Luigi Calamatta, *Poeta Pietro Giannone* (1831), puntasecca acquaforte e rotella.
105. Luigi Calamatta, *Ritratto di Félicité de La Mennais* (1847), acquaforte e bulino.
- 106 a-c. Luigi Calamatta, *Ritratto di Guizot*, da P. Delaroche (1839), acquaforte e bulino. Parigi, Bibliothèque nationale de France, inv. Rés. Eb-46-fol. (CALAMATTA).
- 107 a-c. Luigi Calamatta, *Ritratto di Molé*, da Ingres (1840), acquaforte e bulino. Parigi, Bibliothèque nationale de France, inv. Rés. Eb-46-fol. (CALAMATTA).
108. Luigi Calamatta, *Ecce Libertas* (1851-1854), disegno a matita nera e pastello bianco. Lille, Palais des Beaux-Arts Disegno a matita nera e pastello bianco su carta, mm. 385x295, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. Pl.1143.
109. Luigi Calamatta, *Santa Vendetta* (1850-60), disegno a matita nera. Parigi, collezione privata.
110. Luigi Calamatta, *Giovane donna che stringe la bandiera d'Italia* (1869), disegno a matita nera. Italia, collezione privata.

111. F. Nadar, *Calamatta en costume garibaldien*, fotografia. Parigi, Bibliothèque nationale de France.

112. Luigi Calamatta, *Autoritratto in camicia rossa* (1866), acquaforte stampata a colori. Firenze Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Illustrazioni

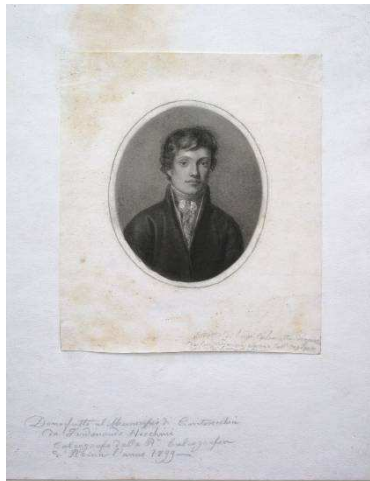
CAPITOLO I

1.2. La prima formazione romana all'Ospizio Apostolico di San Michele



1. Giuseppe Vasi, *Porto di Ripa Grande con veduta dell'Ospizio di San Michele* (1743).

Roma, ING, inv. FN 22743.



2. L. Calamatta, *Autoritratto* (1817-19 circa), disegno a matita.

Civitavecchia, Coll. Cialdi, inv. 8577.



3. L. Calamatta, *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (1815-19), disegno a matita nera.

Civitavecchia, Coll. Cialdi, inv. 8703.



4. Francesco Giangiacomo, *Studio di Madonna col Bambino*, disegno a matita.

Roma, Istituto Romano di San Michele.

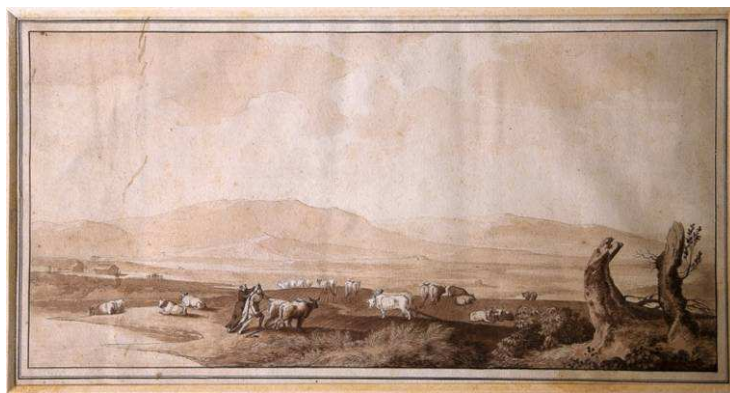


5. L. Calamatta. *Studi di Madonna col Bambino* (1840-50 circa), disegno a matita. Parigi, BHVP, Fond Sand, inv. J 334.



6. L. Calamatta, *Il Signore parla ad Elia rifugiato in una grotta sul monte Oreb nel Sinai* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno.

Roma, Istituto Romano di San Michele.



7. L. Calamatta, *Il profeta Elia chiama Eliseo al ministero profetico* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



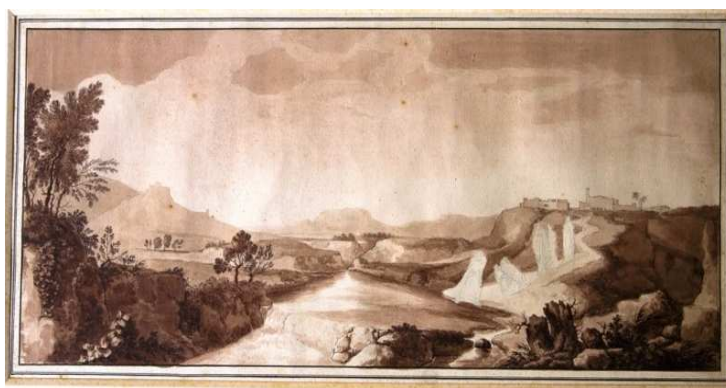
7b. Gaspard Dughet, *Il profeta Elia chiama Eliseo al ministero profetico* (1645-1651), affresco. Roma, S. Martino ai Monti.



7c. Pietro Parboni, *Il profeta Elia chiama Eliseo al ministero profetico* (1810), acquaforte. Roma, ING, inv. FC 13235



8. L. Calamatta, *Il profeta Elia rimprovera Acab re d'Israele per l'Idolatria* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



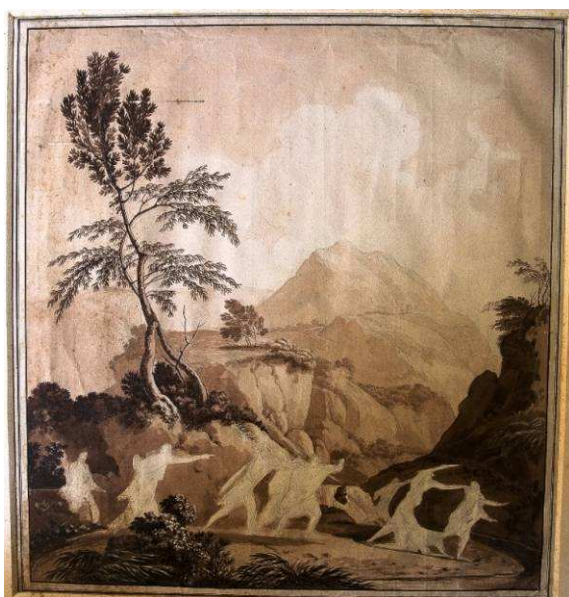
9. L. Calamatta, *I discepoli dei profeti dimoranti in Gerico riconoscono come loro padre Eliseo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



10. L. Calamatta, *Gli orsi sbranano alcuni ragazzi che a Betel irridono il profeta Eliseo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



11. L. Calamatta, *Il sacrificio di Elia sul Monte Carmelo contro i falsi profeti di Baal* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



12. L. Calamatta, *Strage dei falsi profeti di Baal ordinata dal profeta Elia per difendere i diritti e il culto di Dio* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



13. L. Calamatta, *San Simone Stock eremita in un tronco d'albero è chiamato al Carmelo in una visione della Vergine* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



14. L. Calamatta, *Il profeta Elia è rapito su un carro di fuoco, alla presenza di Eliseo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



15. L. Calamatta, *Il profeta Elia per comando del Signore si nasconde presso il torrente Cherit e viene nutrito dai corvi* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



15b. Gaspard Dughet, *Il profeta Elia per comando del Signore si nasconde presso il torrente Cherit e viene nutrito dai corvi* (1645-1651), affresco. Roma, S. Martino ai Monti



15c. Pietro Parboni, *Il profeta Elia per comando del Signore si nasconde presso il torrente Cherit e viene nutrito dai corvi* (1810), acquaforte. Roma, ING, inv. FC 13236.



15d. Domenico Baldini, *Il profeta Elia per comando del Signore si nasconde presso il torrente Cherit e viene nutrito dai corvi* (1796), acquaforte. Roma, ING, inv. CL 2201-1572.



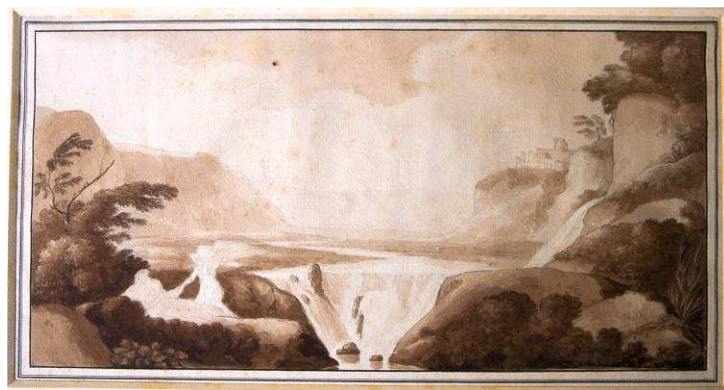
16. L. Calamatta, *Il profeta Elia unge Azael quale re di Siria* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



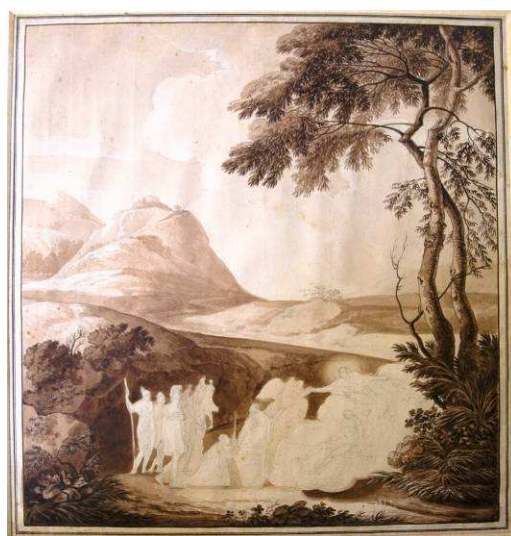
16b. Gaspard Dughet, *Il profeta Elia unge Azael quale re di Siria* (1645-1651), affresco. Roma, S. Martino ai Monti.



16c. Pietro Parboni, *Il profeta Elia unge Azael quale re di Siria* (1810), acquaforte. Roma, ING, inv. FC 13227.



17. L. Calamatta, *Il profeta Elia addormentato viene svegliato e nutrito da un angelo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



18. L. Calamatta, *Preteso annunzio del sacerdote Basilide sul Carmelo, per la vittoria dell'imperatore Tito su Gerusalemme* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



19. L. Calamatta, *Prima messa sul Monte Carmelo celebrata da San Cirillo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



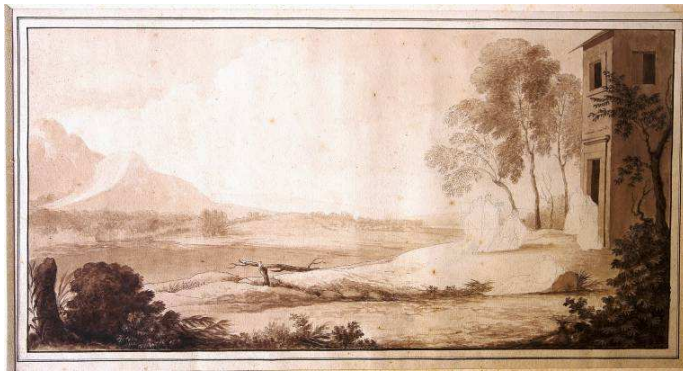
20. L. Calamatta, *Visione di S. Emerenziana a tre eremiti del Carmelo* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



20b. Gaspard Dughet, *Visione di S. Emerenziana a tre eremiti del Carmelo* (1645-1651), affresco. Roma, S. Martino ai Monti.



20c. Pietro Parboni, *Visione di S. Emerenziana a tre eremiti del Carmelo* (1810), acquaforte. Roma, ING, inv. FC 13225.



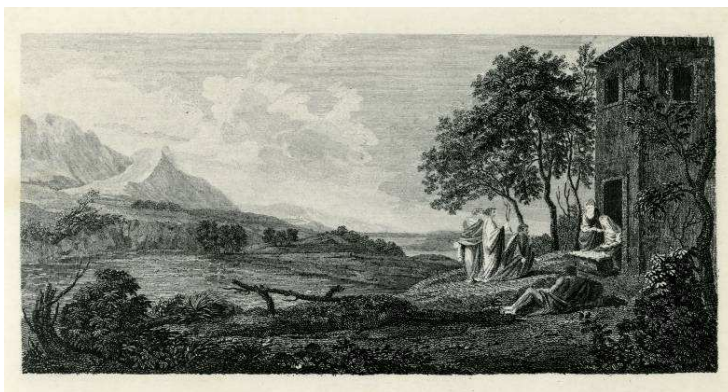
21. L. Calamatta, *Sobach prevede in sogno lo straordinario ministero del proprio figlio Elia* (1818), disegno a grafite, inchiostro bistro acquerellato e inchiostro bruno. Roma, Istituto Romano di San Michele.



21b. Gaspard Dughet, *Sobach prevede in sogno lo straordinario ministero del proprio figlio Elia* (1645-1651), affresco. Roma, S. Martino ai Monti.



21c. Pietro Parboni, *Sobach prevede in sogno lo straordinario ministero del proprio figlio Elia* (1810), acquaforte. Roma, ING, inv. FC 13236.



21d. Domenico Baldini, *Sobach prevede in sogno lo straordinario ministero del proprio figlio Elia* (1796), acquaforte. Roma, ING, inv. CL 2201-1571.



22. L. Calamatta, *Madonna col Bambino*, da Bettelini (1817), bulino. Civitavecchia, Coll. Cialdi, inv. 8578.



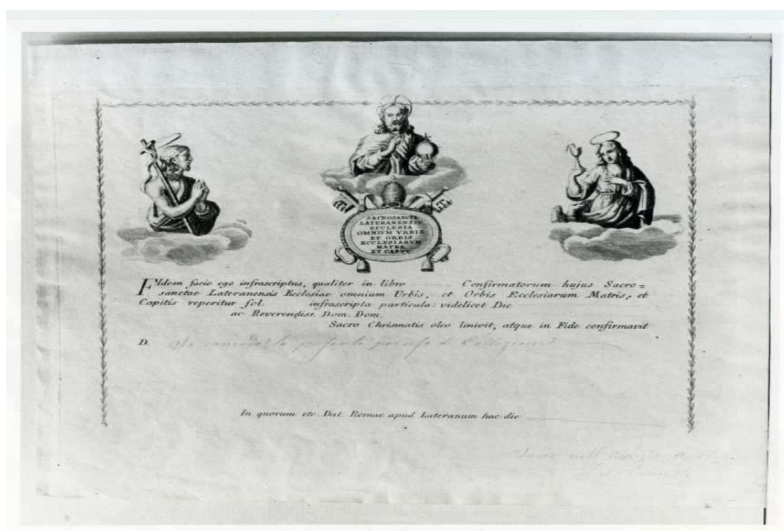
22a. L. Calamatta, *Madonna col Bambino*, da Bettelini (1817), bulino. Bruxelles, KBR, inv. S.II 29708.



23. Pietro Bettelini, *Mater Amabilis* (inizi XIX sec.), bulino. Reggio Emilia, Raccolta Davoli, inv. 1667.



24. L. Calamatta, *San Fedele martire in urna* (1818), bulino. Civitavecchia, Coll. Cialdi, inv. 8581.



25. L. Calamatta, *Pagella della fede di cresima per la Basilica Lateranense* (1818), bulino. Civitavecchia, Coll. Cialdi, inv. 8580.



26. L. Calamatta, *Modicae Fidei quare dubitasti* (Gesù che libera San Pietro dalla tempesta) (1821)
bulino e acquaforte.

II CAPITOLO: L'INCISIONE COME TRADUZIONE: CALAMATTA E IL CLASSICO

2.1. La collaborazione con Thorvaldsen: i disegni ritrovati nel Museo di Copenaghen.



27. L. Calamatta, *Venere*, da Thorvaldsen (1820-23), disegno a matita nera. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D51.



27a. Bertel Thorvaldsen, *Venere* (1816), marmo. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. A12.



27b. Ferdinando Mori, *Venere*, da Thorvaldsen (ante 1811), disegno a matita. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D164.



27c. Ignoto, *Venere*, da Thorvaldsen (1816 e 1831), disegno a matita per l'incisione di Francesco Garzoli. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D193.



28. L. Calamatta, *Generale Włodzimierz Potocki, di profilo*, da Thorvaldsen (1820-23), disegno a matita nera. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D52.



29. L. Calamatta, *Generale Włodzimierz Potocki, frontale*, da Thorvaldsen (1820-23), disegno a matita nera. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. D53.



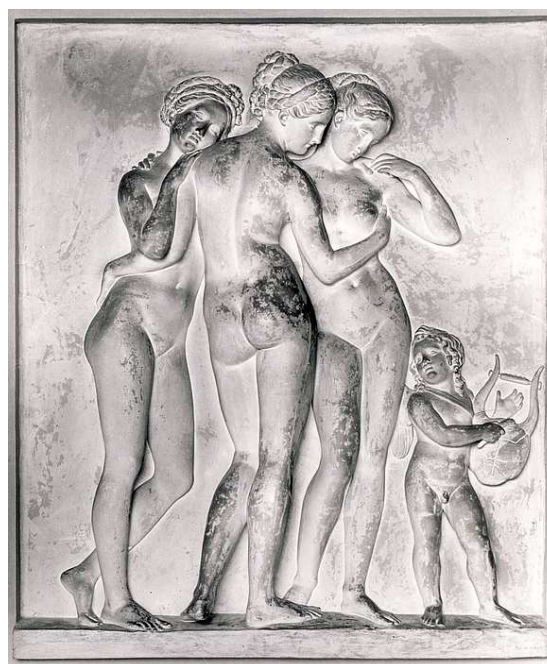
29a. Bertel Thorvaldsen, *Generale Włodzimierz Potocki* (1821), marmo. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. A155.



29b. Ignoto, *Generale Włodzimierz Potocki, frontale*, da disegno di Calamatta (post 1823), litografia. Copenaghen, Museo Thorvaldsen, inv. E86.



30. L. Calamatta, *Tre Grazie che ascoltano il canto di Cupido*, da Thorvaldsen (1820-23), disegno a matita nera. Copenhagen, Museo Thorvaldsen, inv. D50.



30a. Bertel Thorvaldsen, *Tre Grazie che ascoltano il canto di Cupido* (1821), bozzetto in gesso. Copenhagen, Museo Thorvaldsen, inv. A602



30b. Anton Krüger, *Tre Grazie che ascoltano il canto di Cupido*, da Thorvaldsen (1848), disegno a matita. Copenhagen, Museo Thorvaldsen, inv. D49.

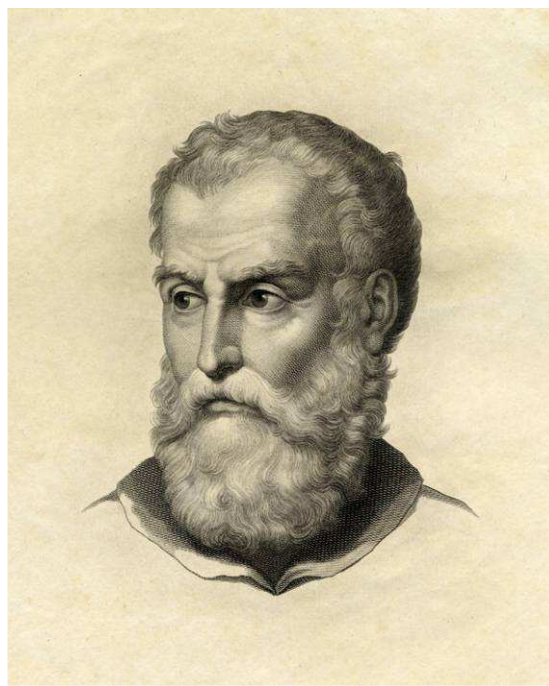


30c. Moritz Edwin Kluge, *Tre Grazie che ascoltano il canto di Cupido*, dal disegno di A. Krüger (1834), bulino. Copenhagen, Museo Thorvaldsen, inv. E72.

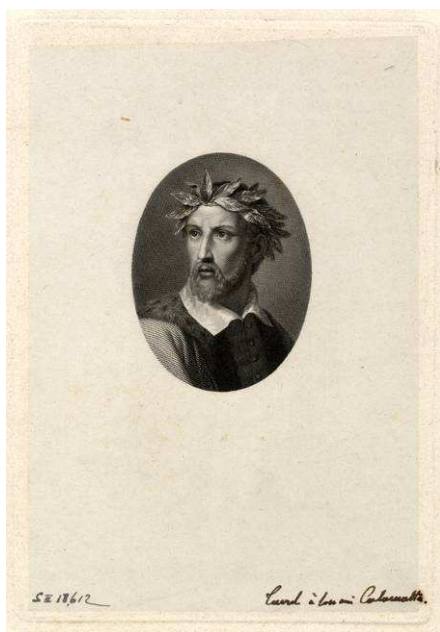
2.2. L'incontro con André-Benoit Taurel



31. André-Benoît Barreau, detto Taurel, *Ritratto del Tasso*, da D. Teniers (ante 1828), bulino. KBR de Bruxelles, inv. S.II 18612.



32. Domenico Marchetti, *Ritratto di Annibal Caro*, da Filippo Agricola (inizi XIX sec.), bulino. KBR de Bruxelles, inv. S.II 11230.



31a. Particolare.



33. L. Calamatta e Joseph Coiny, *Baizet et le berger*, da Dedreux-Dorcy (1827)
bulino, acquaforte e puntasecca.



34. L. Calamatta, *Ritratto di Thévenin, di profilo* (1831), puntasecca.



35. L. Calamatta, *Ritratto di Thévenin, di profilo* (1831), disegno a grafite preparatorio alla lastra. BHVP, Fond Sand, inv. J 93.



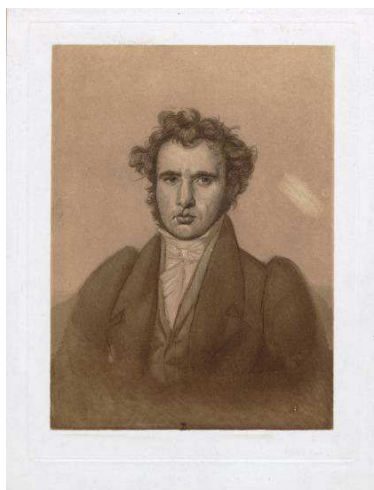
36. L. Calamatta, *Ritratto di Thévenin, frontale* (1832 ca.), litografia. KBR de Bruxelles, inv. S.II 19780.



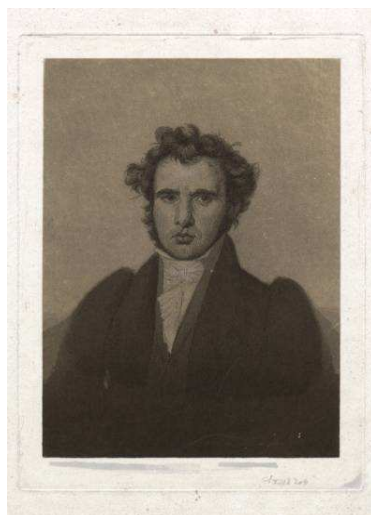
37. L. Calamatta, *Ritratto di André-Benoît Barreau Taurel* (1832 ca.), acquaforte e acquatinta con inchiostro ocre, prova non finita, in ovale. Civitavecchia, Coll. Cialdi, inv. 8606.



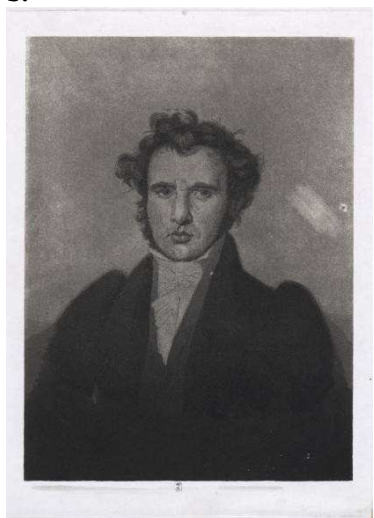
37a-e. L. Calamatta, *Ritratto di André-Benoît Barreau Taurel* (1832 ca.), acquaforte e acquatinta, con inchiostri di colori differenti. Bruxelles, KBR.



b.



c.



d.



e.



38. L. Calamatta, *Ritratto di Charles Edouard Taurel* (1832), puntasecca e rotella.



39. L. Calamatta, *Henriette Ursule Claire Thévenin Taurel* (1833), disegno a grafite. Ubicazione sconosciuta (courtesy: Sotheby's New York).



40. L. Calamatta, *Ritratto di Marie Marcotte d'Argenteuil* (1833), disegno a grafite. Ubicazione sconosciuta (courtesy: Christie's Parigi).



40a. L. Calamatta, *Ritratto di Charles Marcotte d'Argenteuil*, da Ingres (1868), rotella e bulino.



42. L. Calamatta, *Ritratto di Paganini* (1830), rotella e bulino.



42a. J.-A. Dominique Ingres, *Ritratto di Paganini* (1819), disegno a grafite. Louvre, Parigi

2.3. Ingres: un sodalizio durato tutta la vita



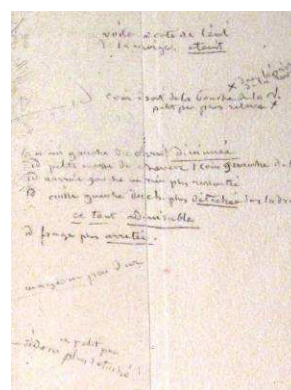
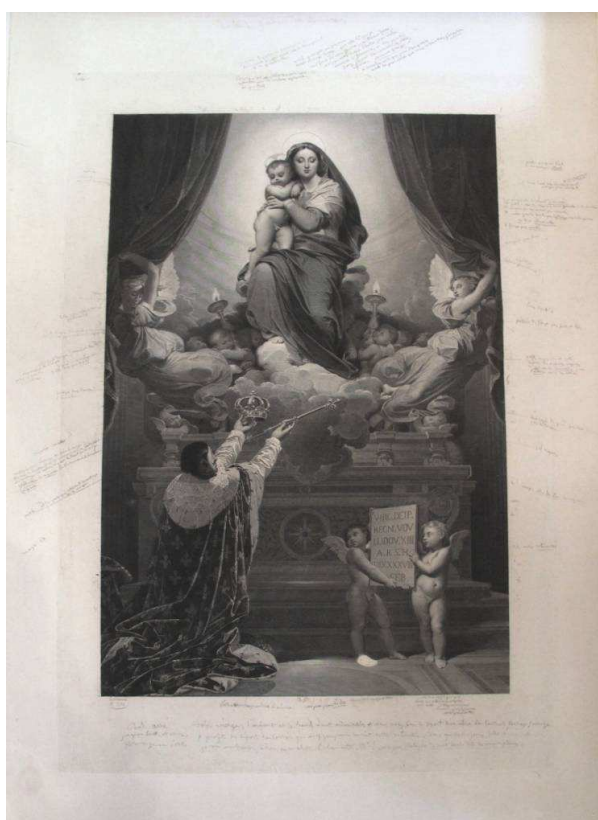
41. L. Calamatta, *Ritratto di Calamatta*, da Ingres (1828), disegno a grafite. Roma, collezione privata.



43. L. Calamatta, *Autoritratto di Ingres*, da Ingres (1839), bulino e rotella. Parigi, BnF.



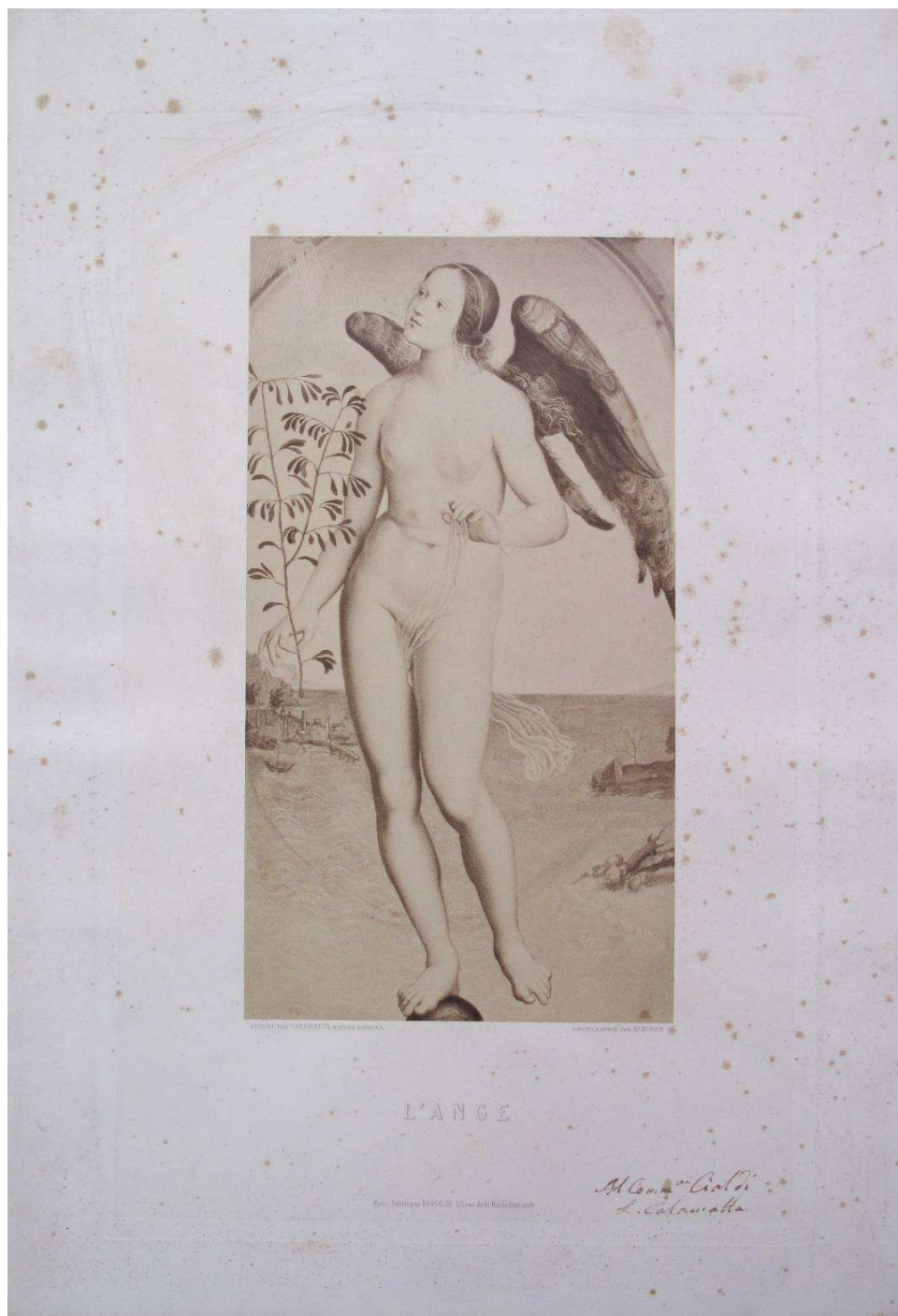
44. L. Calamatta, *Madonna della Seggiola*, da Raffaello (1863), acquaforte, bulino, puntasecca. KBR de Bruxelles, inv. S.II.18314.



45. L. Calamatta, *Voto di Luigi XIII*, da Ingres (1837), acquaforte, bulino, puntasecca, acquatinta, 9° stato con annotazioni e correzioni di Ingres a matita. Parigi, BnF.



46. L. Calamatta, *La Gioconda*, da Leonardo (1857), acquaforte, bulino, puntasecca.



47. R. Bingham, *L'Ange*, fotografia all'albumina di un disegno di Calamatta del 1846 ca. (1855 ca.).
Civitavecchia, Coll. Cialdi, inv. 8615.



49. Jean Auguste Dominique Ingres, *Madonna dell'Ostia* (1841), dipinto ad olio su tela. Mosca, Museo Puškin.



49a. Jean Auguste Dominique Ingres, *Madonna dell'Ostia* (1854), seconda versione, dipinto ad olio su tela. Parigi, Musée d'Orsay.



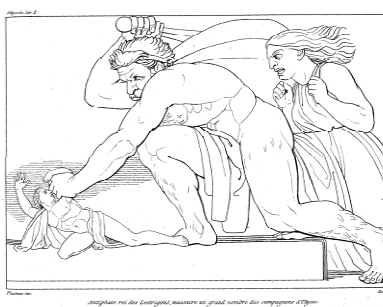
48. Jean Auguste Dominique Ingres, *Speranza e Carità* (1836-1841), disegno a grafite acquerellato, con dedica a Calamatta. Londra, The Wallace Collection.



48a. Raffaello, *Deposizione Borghese (Pala Baglioni)*, particolari della predella (1507). Roma, Musei Vaticani



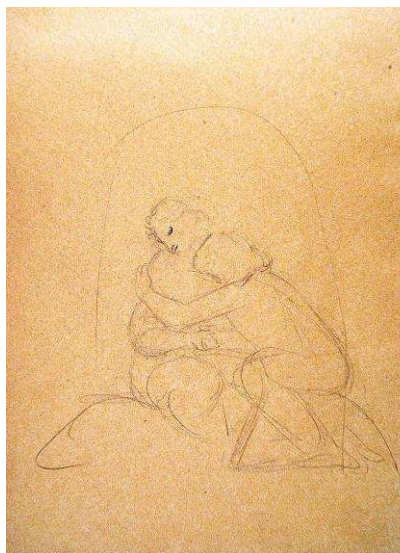
50. L. Calamatta, *Lestrigone I* (1841), disegno a penna d'inchiostro. Parigi, BHVP, Fond Sand inv. J 133.



51a. Tommaso Piroli, *Lestrigone*, da J. Flaxman, acquaforte a contorno per l'illustrazione dell'*Odissea* (1793 ca.).



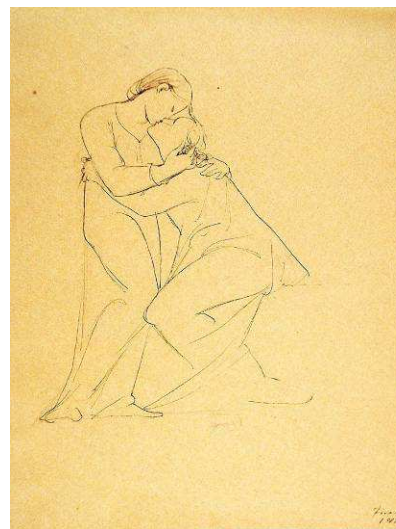
51. L. Calamatta, *Lestrigone II* (1841), disegno a penna d'inchiostro. Parigi, BHVP, Fond Sand inv. J 133.



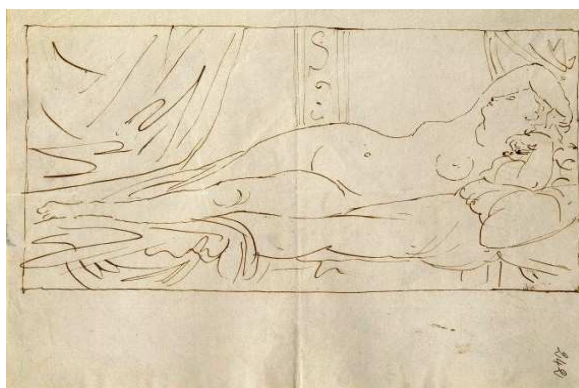
52. L. Calamatta, *Paolo e Francesca I* (1841), disegno a grafite. Parigi, BHVP, Fond Sand inv. J 133.



54. Jean Auguste Dominique Ingres, *Paolo e Francesca* (1820), disegno a grafite. Parigi, collezione privata.



53. L. Calamatta, *Paolo e Francesca II* (1841), disegno a grafite. Parigi, BHVP, Fond Sand inv. J 133.



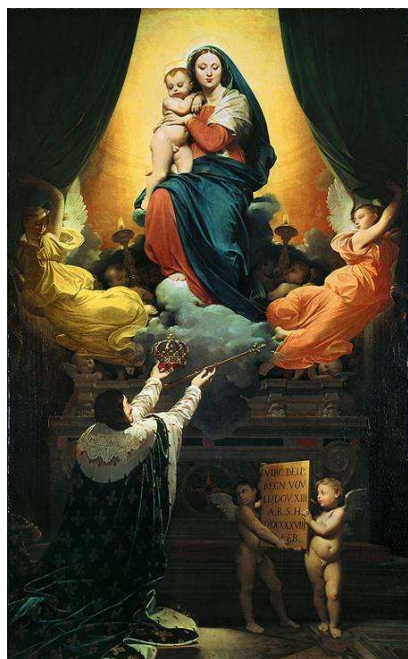
55. Jean Auguste Dominique Ingres, *Odalisca* (1840 ca.), disegno a penna d'inchiostro. Parigi, BnF.



56 a-f. L. Calamatta, *Voto di Luigi XIII*, da Ingres (1837), acquaforte, bulino, puntasecca, acquatinta
sequenza di stati intermedi dal I al VI.
Parigi, BnF.

III CAPITOLO: L'INCISIONE COME INTERPRETAZIONE: IL RITRATTO

3.1. George Sand. Storia di una lunga intesa



57. Jean Auguste Dominique Ingres, *Voto di Luigi XIII* (1824), dipinto ad olio su tela. Montauban, Cathédrale Notre-Dame.



57 a. L. Calamatta, *Voto di Luigi XIII*, da Ingres (1837), ultimo stato.



58. Tiziano, *Assunta* (1516-18), dipinto ad olio su tavola. Venezia, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.



59. Natale Schiavoni, *Assunta* (1820-30 ca.) bulino e acquaforte.



60. Eugène Delacroix, *Ritratto di George Sand in abiti maschili* (1834), dipinto ad olio su tela. Ubicazione sconosciuta.



61. L. Calamatta, *Ritratto di George Sand*, dal vero (1835 ca.), disegno a matita nera e carboncino. Ubicazione sconosciuta.



62. L. Calamatta, *Ritratto di George Sand*, da Delacroix (1836), bulino e acquaforte, 1° stato. Parigi, BnF.



63. L. Calamatta, *Ritratto di George Sand*, da Delacroix (1836), bulino e acquaforte, con iscrizione (ed. *Revue des deux Mondes*). Parigi, BnF.



64. L. Calamatta, *Ritratto di George Sand*, da Delacroix (1837), bulino e acquaforte, con iscrizione (ed. su carta Cina). Parigi, BnF.



65. Ignoto, *Ritratto di George Sand*, litografia, pubblicata come tavola "Rivista Europea. Nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero", Milano (a. II, parte I, 1839).



66. Julien Bernard-Romain, *Ritratto di George Sand*, (1838-40), litografia.



67. Ignoto, *Ritratto di George Sand*, litografia, pubblicata sulla rivista "Il Poliorama pittorresco" di Napoli (1839).



68. L. Calamatta, *Ritratto di George Sand, "à la ferronnière"* (1837), disegno dal vero a matita nera con rialzi di gouache bianca. Parigi, Musée de la vie Romantique.



69. L. Calamatta, *Ritratto di George Sand, "à la ferronnière"* (1840), acquaforte e bulino, prima versione.



69a. 2° stato, con studi di mani disegnati a matita. Bruxelles, KBR



70. L. Calamatta, *Ritratto di George Sand, "à la ferronnière"* (1840), acquaforte e bulino, seconda versione.



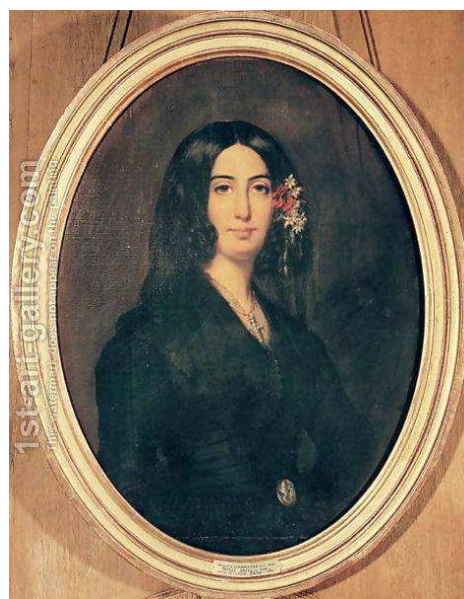
71. L. Calamatta, *Ritratto di George Sand* (1838), disegno a grafite. Archives départementales de l'Indre, Fonds Joseph Thibault.



72. Auguste Charpentier, *Ritratto di George Sand* (1838), dipinto ad olio su tela, riproduzione della versione originale.



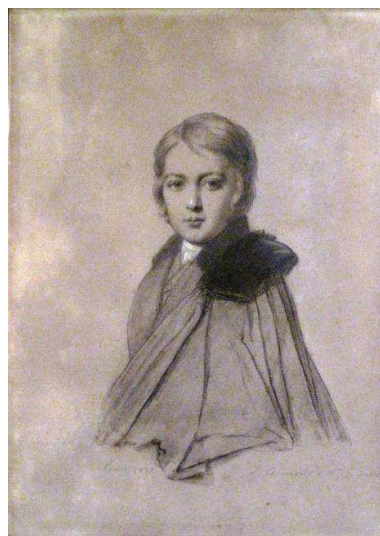
73. Narcisse Desmadryl, *Ritratto di George Sand* (1839), bulino e maniera nera (courtesy: Christie's Parigi).



74. Auguste Charpentier, *Ritratto di George Sand* (1838), dipinto ad olio su tela. Parigi, Musée de la vie Romantique.



75. L. Calamatta, *Ritratto di Frantz Liszt* (1837), disegno dal vero a matita nera con rialzi di gouache bianca (courtesy: Tajan, Parigi).



76. L. Calamatta, *Ritratto di Maurice Sand Dudevant* (1837), disegno dal vero a matita nera con rialzi di gouache bianca. Parigi, Musée de la vie Romantique



79. George Sand e Auguste Charpentier, *Ventaglio delle caricature* (1838), tempera su seta. Parigi, Musée de la vie Romantique.

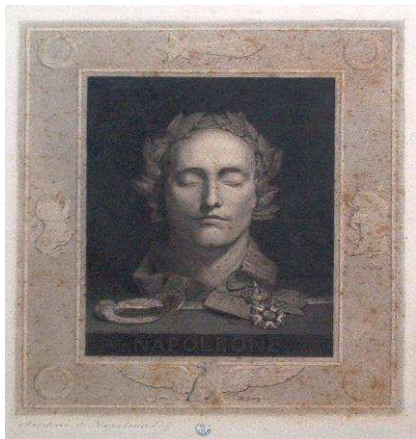


77. L. Calamatta, *Ritratto di Elvira Farnese* (1868), disegno dal vero a matita nera con rialzi di gouache bianca. Roma, ING, inv. FN 239.



78. L. Calamatta, *Ritratto di giovane a mezzo busto* (1868), disegno dal vero a matita nera. Roma, collezione privata.

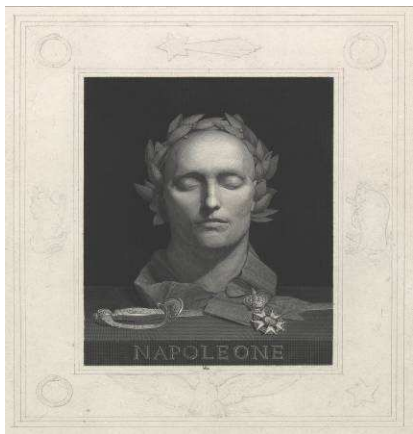
3.2. Il ritratto politico. Scelte artistiche e implicazioni sociali



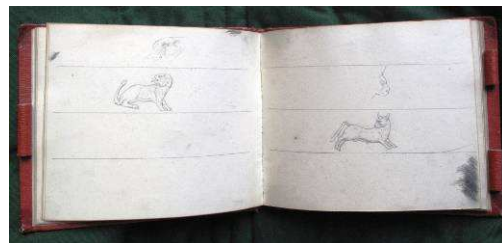
82. L. Calamatta, *Maschera di Napoleone* (1832 ca.), disegno preparatorio alla lastra, matita nera. Firenze, GDSU, inv. 20936.



80. Calco in gesso della maschera mortuaria di Napoleone I eseguita dal dott. Francesco Antonmarchi nel maggio del 1821.



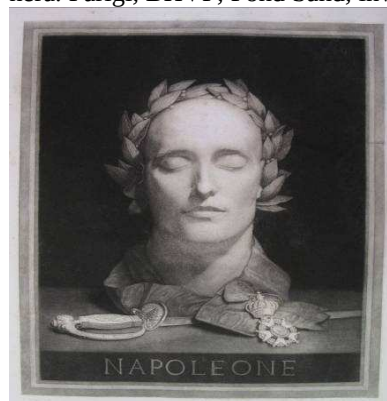
80a. L. Calamatta, *Maschera di Napoleone* (1834), bulino, acquaforte e puntasecca 1° stato, con disegno a matita degli elementi della cornice. Bruxelles, KBR, inv. S.II.22663.



81. L. Calamatta, schizzi a matita dei segni zodiacali del leone e del toro utilizzati per la cornice della *Maschera di Napoleone* (1831-32), disegno a matita nera. Parigi, BHVP, Fond Sand, inv. J 93.



80b. ultimo stato, con le iscrizioni. Bruxelles, KBR, inv. S.II.22663.



86. L. Calamatta, *Maschera di Napoleone* (1846), maniera nera.



85a. L. Calamatta, *Maschera di Napoleone di profilo* (ante 1840), disegno a matita nera. Ubicazione ignota.



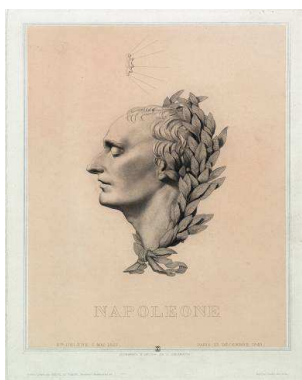
85. F. Antonmarchi, *maschera mortuaria di Napoleone I* eseguita nel maggio del 1821.



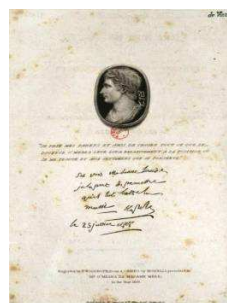
85. L. Calamatta, *Maschera di Napoleone di profilo* (1840), bulino e puntasecca, 1° stato. Bruxelles, KBR, inv. S.II.19776a.



87. C. Guérin, *Doppio ritratto di Napoleone I e di Maria-Luisa, di profilo* (1810), bulino. Parigi, BnF.



85. L. Calamatta, *Maschera di Napoleone di profilo* (1840), bulino e puntasecca, ultimo stato



88. T. Woolnoth, *Reproduzione di un cammeo con l'effigie di Napoleone*, London 1822, bulino. Parigi, BnF.



83. Horace Vernet, *Napoleone I sul suo letto di morte* (1826), dipinto ad olio su tela. Parigi, collezione privata.



83a. Ignoto, *Ritratto di Napoleone I in busto, sul suo letto di morte* (1826 ca.), litografia. Parigi, BnF.



Calamatta inv.

Lith. de Lemercier.

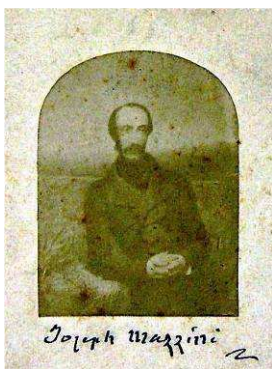
L'ITALIA 1831.

84. L. Calamatta, *L'Italia nel 1831* (1831), litografia.

3.2.2. Il Ritratto di Mazzini



89. Emilie Ashurst Hawkes Venturi, *Ritratto di Mazzini* (1847), dipinto ad olio su tela. Genova, Museo del Risorgimento Mazziniano.



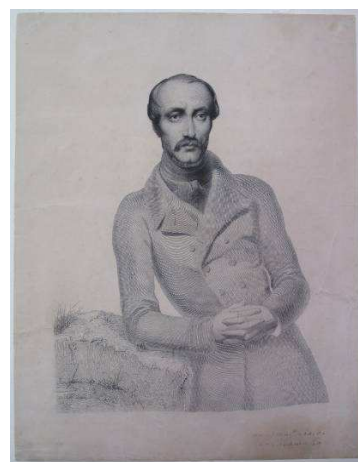
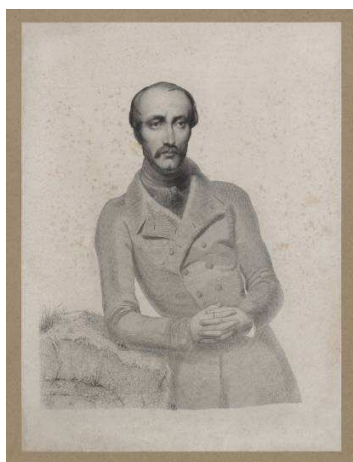
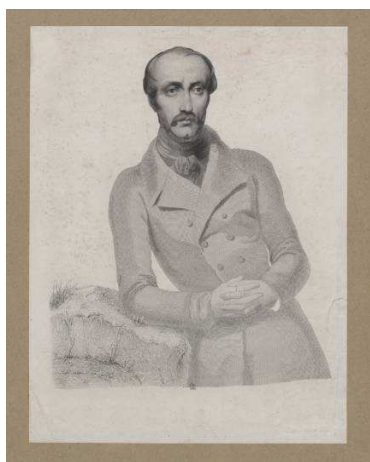
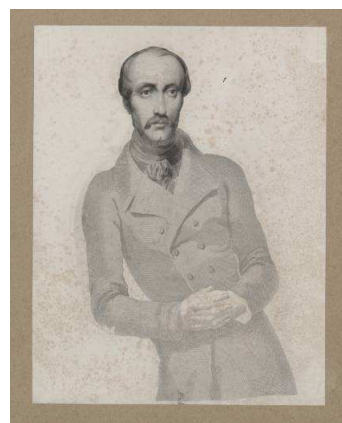
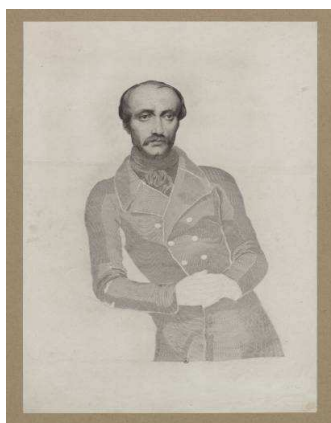
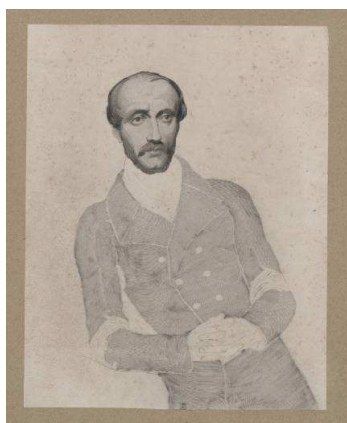
90. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1847), dagherrotipo del dipinto di Emilie Ashurst. Roma, MCRR.



91. Fratelli Caldesi, *Ritratto di Mazzini* (1855), fotografia ritoccata del dipinto di Emilie Ashurst. Roma, MCRR.



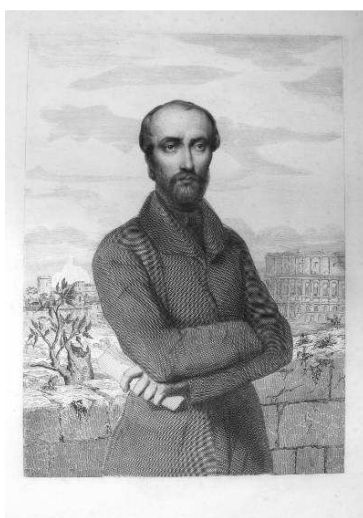
92. Jo Ourdan, *Ritratto di Mazzini* (1847 ca.), riproduzione di bulino tratto dal dagherrotipo del dipinto di Emilie Ashurst eseguito dal fotografo Rosi.



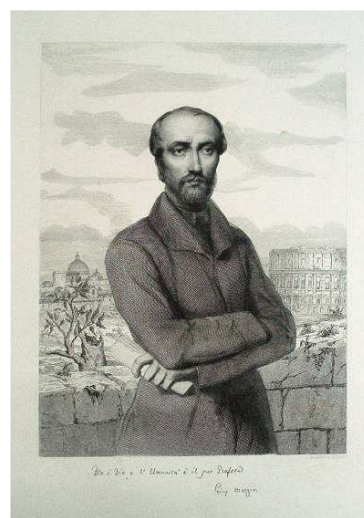
93 a-f. L. Calamatta, *Ritratto di Mazzini*, prima versione (1847-1848), bulino e acquaforte, sequenza di stati dal 1° al 5°: Bruxelles, KBR, inv. S.II. 18208-9, 18900-2; 6° stato: Civitavecchia, Coll. Cialdi, Inv. 8636.



94. L. Calamatta, *Ritratto di Mazzini* seconda versione (1847), disegno a matita nera, ripr. in *S.E.I. Epistolario*, vol. XXXII (1921), tav. f.t.



95a. L. Calamatta, *Ritratto di Mazzini* seconda versione (1858 ca.), bulino e acquaforte, 1° stato. Civitav., Coll. Cialdi, inv. 8671.



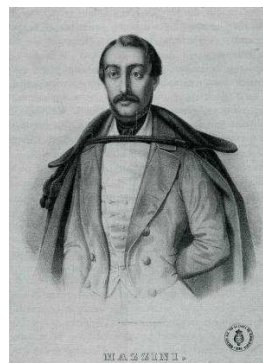
95b. L. Calamatta, *Ritratto di Mazzini* seconda versione (1858 ca.), bulino e acquaforte, ultimo stato.



96. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1849 ca.), riprod. in *S.E.I.. Epistolario*, vol. XXIV (1916), tav. f.t.



97. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1849 ca.), riprod. in *S.E.I.. Epistolario*, vol. VIII (1909), tav. f.t.



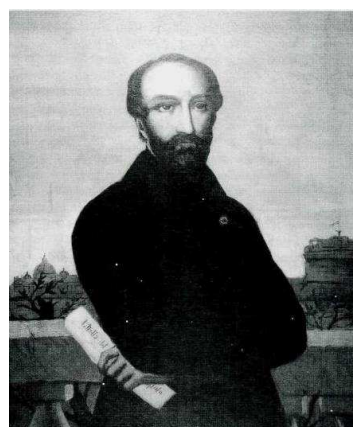
98. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1835-46 ca.), litografia stampata in Sassonia presso lo stabilimento di Behme & Muller.



99. Ignoto, *Ritratto di Mazzini triumviro* (1849 ca.), litografia. Roma, MCRR.



100. Ignoto, *I triumviri della Repubblica Romana del 1849: Mazzini, Saffi e Armellini* (1849 ca.), litografia. Roma, MCRR.



101. Ignoto, *Ritratto di Mazzini* (1849 ca.), dipinto ad olio su tela. Roma, MCRR.



102. Antoine Claudet, *Ritratto di Mazzini* (1847), dagherrotipo.



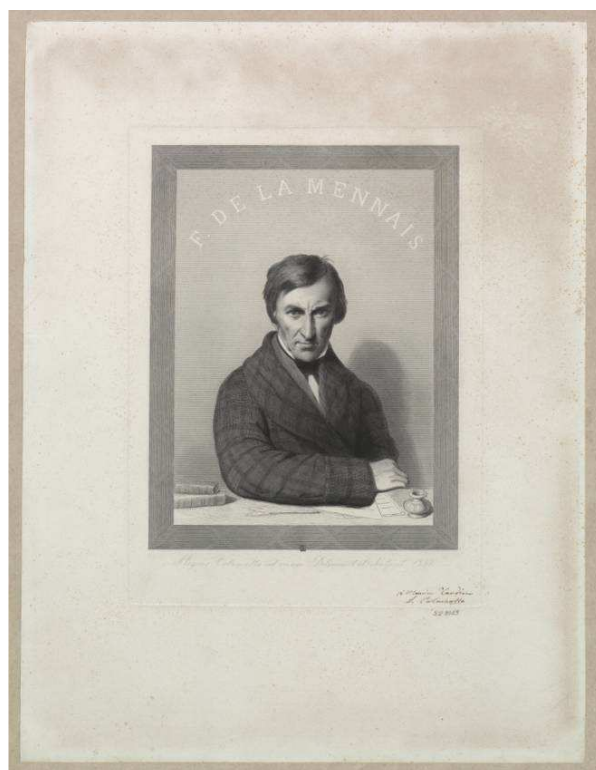
103. Fratelli Caldesi, *Ritratto di Mazzini* (1858 ca.), fotografia all'albumina. Roma, MCRR



103a. Cesare Bernieri, *Ritratto di Mazzini* (1861), fotografia all'albumina. Roma, MCRR



104.
L. Calamatta, *Il Poeta Pietro Giannone* (1831)
puntasecca acquaforte e rotella.



105.
L. Calamatta, *Félicité de La Mennais* (1847)
acquaforte e bulino.



106 a-c. L. Calamatta, *Ritratto di Guizot*, da P. Delaroche (1839), acquaforte e bulino.
Parigi, BnF, inv. Rés. Eb-46-fol. (CALAMATTA).



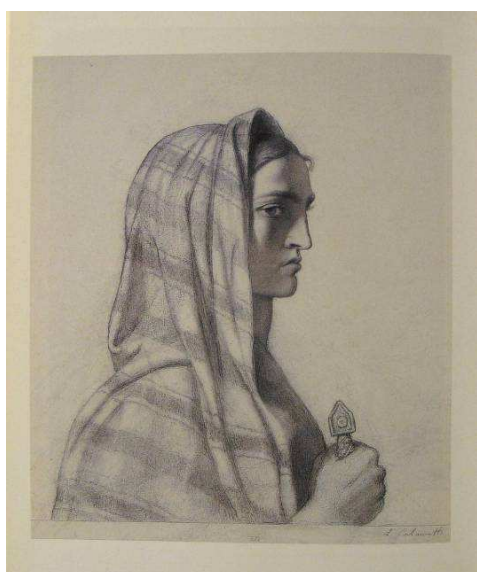
107 a-c. L. Calamatta, *Ritratto del conte Molé*, da Ingres (1840), acquaforte e bulino.
Parigi, BnF, inv. Rés. Eb-46-fol. (CALAMATTA).



108. L. Calamatta, *Ecce Libertas* (1851-1854), disegno a matita nera e pastello bianco. Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. Pl.1143.



110. L. Calamatta, *Giovane donna che stringe la bandiera d'Italia* (1869) disegno a matita nera. Italia, collezione privata.



109. L. Calamatta, *Santa Vendetta* (1850-60), disegno a matita nera. Parigi, collezione privata.



111. F. Nadar, *Calamatta en costume garibaldien*, fotografia. Parigi, BnF.



112. L. Calamatta, *Autoritratto in camicia rossa* (1866), acquaforte stampata a colori Firenze, G.D.S.U.

BIBLIOGRAFIA

FONDI ARCHIVISTICI

Roma

- | | | |
|---|--|---|
| ASR | Archivio di Stato di Roma | Fondo <i>Ospizio Apostolico di S. Michele</i> , b. 48;
Fondo <i>Pianciani</i> , inv. 45, b. 8;
Fondo <i>Acquisti e doni, 1361-1970</i> , Inv. n.354, b.22, fasc.2 |
| AS
IRSM
MCRR | Archivio Storico Istituto Romano di San Michele
Museo centrale del Risorgimento, Roma | Fondo dell'Ospizio S. Michele a Ripa Grande

Fondo Nelson Gay, b. 546 /5-10
Fondo 64, b. 128/19; b. 9/15; b. 133/26; b. 138/2, 75
Fondo Jessie White Mario, b. 434/5
Fondo <i>Ogetti</i> n. 351: Calamatta Luigi (incisore), 16/8/1826 - 22/1/1876 |
| AS
GNAM | Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma | inv. 1406, vol. 118, n. 10
inv. 1531, vol. 129, nn. 41, 66
inv. 1595, vol. 132, nn. 185, 187
inv. 1891, vol. 149, n. 12 |

Firenze

- | | | |
|---------------------------|--|--|
| BNFi
Mss | Biblioteca Nazionale di Firenze, sezione Manoscritti | Fondo <i>Carteggi Vari: prov. Nocchi</i> , inv. C.V. 291,7; inv. C.V. 290,133
Fondo <i>Vannucci</i> , inv. Vannucci III, b. 51- 52 e XVIII, b. 14
Fondo <i>De Gubernatis</i> cass.111. n. 27 |
|---------------------------|--|--|

Milano

- | | | |
|---|--|---|
| AS
Brera | Archivio Storico dell'Accademia di Brera | Fondo <i>Carpi</i> , E IV 8 "Personale insegnante (ant. rig. Gentile 1923) lett. CAA-CAR"
Fondo <i>Tea</i> , G IV 4 "Scuola d'incisione dal 1791 al 1925"
Fasc. "Calamatta prof. Luigi. Prof. d'incisione dal 1860 al 1869" |
| BNB
Aut
ASMi | Biblioteca Nazionale Braidense
Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico di Milano | Fondo Autografi: Aut. B. XXXIII. 63/1-2; AG.XV.5.88/1-2
Fondo <i>Famiglie</i> , fasc. 321, b. 8 |

Reggio Emilia

BPRE Biblioteca Panizzi, *Carteggio L. Calamatta – Romualdo Belloli (1842-*
Mss Reggio Emilia *1867), (MSS. REGG. D. 108/5)*

Parigi

BHVP Bibliothèque Historique de la Ville de Paris Fond Sand, J 12, 35-334 ;
G 3620-21, 5795, 6043-46

BnF Bibl. nationale de France, Paris, Département des
MS Manuscrits Fond Sand, inv.13339

ANP Archives nationales, Paris
Arcade: F/21/0030 ; dossier 60 [artistes]
F/21/0084 ; dossier 43 [artistes]
F/21/0091; dossier 11 [artistes]
F/21/0123 ; dossier 32 [artistes]
F/21/0339 dossier 5 [départements]
F/21/0465; dossier 3 [musées]
F/21/0496A ; dossier 1 ; pièce 5 [aff.

BIP Bibliothèque de l'Institut de France, Fond Manuscrits
div.]
Ms 2168, fol. 26
Ms Lov. E 934, fol. 65 -66; A 393, fol. 36 -66 ; E 811,
fol.,
16 feuillets; E 870, fol. 13-15

FCP Fondation Custodia, collection Fritz Lugt, Paris,
Inv. no 2005-A.659; Inv. nos 2006-A.68/68

INHA Institut national d'histoire de l'art – Collections Jacques Doucet, Carton 33 Graveurs
Bib Bibliothèque Carton 107 - 1447 (1,8)

Bruxelles

KBR Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et Cote II 70 (6): Correspondance de G. J. Navez –
AM Manuscrits lettres d'artistes étrangers supplément
Cote II 4739: Correspondance à Dero Becker
BIB Bibliothèque de l'Académie Royale de Belgique Archive Adolphe Quetelet, inv. 569, 570, 2211, 2897

Los angeles

GRI Getty Research Institute, Library, Los Angeles Special Collection, nn. 910034, 9100171

New York

PML Pierpont Morgan Library, Misc. Artists

TESTI

1771

C.-H. Watelet, voce *Gravure*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Art set des Métiers*, par D. Diderot et J. Le Rond d'Alembert, Paris dal 1771, t. VII.

1779

[G. Vai], *Relazione del Pio Istituto di S. Michele a Ripa Grande eretto dalla santa memoria di PP. Innocenzo XII*, Roma 1779.

1823

E. de Las Cases, *Mémorial de Ste Hélène*, 8 voll., London 1823.
A. Marsand, *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe : con singolare studio raccolte dal Signor Luigi Gaudio*, Padova 1823.

1824

J. B. Rousseau, *Oeuvres poétiques de J. B. Rousseau*. Avec un commentaire par M. Amar, Paris 1824.

1825

F. Antonmarchi, *Mémoires du Docteur F Antommarchi, ou Les derniers momens de Napoléon, tome premier, à Paris, ..., et dans l'étranger, a Londres, ...à Stuttgard... à Bruxelles ...à Prato (Toscane) ...* 1825 (ed. cons.).
F. Antonmarchi, *Derniers momens de Napoléon, ou Complément du mémorial de S^{te} Hélène, par le Docteur F. Antommarchi*, Bruxelles 1825 (ed. cons.).

1826

Planches anatomiques du corps humain exécutées d'après les dimensions naturelles. - accompagnées d'un texte explicatif par F. Antonmarchi, publiées par le comte de Lasteyrie editeur, Paris, Impr. Lithogr. de Lasteyrie - de Bregaut (1823-1826).

1828

P.-J. David d'Angers, *Souvenirs de David D'Angers sur ses contemporains: extraits de ses carnets de notes, autographes*, Paris 1828.
A. Jal, *Esquisses, croquis, pochades, ou, Tout ce qu'on voudra, sur le Salon de 1827*, Paris 1828.

1830

G. Longhi, *La Calcografia propriamente detta. Ossia l'Arte d'incidere in Rame coll'Acqua-forte, col Bulino e colla Punta...*, Milano 1830.

1831

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins, lithographies exposés dans la Galerie de la Chambre des Pairs, au profit des blessés de 27, 28, 29 Juillet 1830, Paris 1831.

Ch. Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française au XIXe siècle : peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin lithographie et composition musicale*, Paris, 1831.

A. Tardieu, *Annales du musée et de l'Ecole moderne des beaux-arts – Salon de 1831*, Paris 1831, p. 271-272.

1832

- A. Tosti, *Intorno all'origine e i progressi sull'Ospizio Apostolico di S. Michele, notizie estratte dall'opera di A. Tosti*, Roma 1832 (ri pubbl. Come *Supplemento* al « Giornale Arcadico », 1835).
- 1834
J.-F. Dupont, *De la doctrine du progrès continu*, « Revue républicaine », 1834, n. 2, p. 373.
G. Laviron, *Le salon de 1834 : orné de douze vignettes*, Paris 1834, p. 374.
Les différentes figures de Napoléon, in « Le Magasin pittoresque », vol. 2, 1834, pp. 345-348.
[H. L. Sazerac], *Lettres sur le Salon de 1834*, Paris 1834, p. 452.
- 1836
G. Ferrario *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente [...] scelte e proposte a dilettevole ed istruttivo ornamento di una galleria*, Milano 1836.
- 1837
A. Barbier, *Salon de 1837*, in «Revue des deux Mondes», 1837, t. 10, p. 173
Salon de 1837. Portraits, in «L'Artiste», vol. 13, 1837, pp. 49-50, 52, 166.
D., *Salon de 1837*, in «Journal de Débats », 16 avril 1837, pp. 1-3
V. Lottin de Laval, *Un an sur les chemins: récits d'excursions dans la Sicile*, Paris, 1837.
G. Planche, *Le Vœu de Louis XIII, MM. Ingres et Calamatta*, in «Revue des deux Mondes», 1^{er} avril 1837, t. 10, pp. 94-104
Salon de 1837, in «L'Artiste», 5 mars, 1837, t. 13, p. 52
Salon de 1837. Portraits, in «L'Artiste», 1837, t. 13, p. 166
G. Sand, *M. Ingres et M. Calamatta*, in «Le Monde » 2 mars 1837 (ri pubbl. In *Questions d'art et de littérature*, Paris 1878, pp. 65-71 col titolo *Ingres et Calamatta*).
- 1839
J. Janin, *Salon des Beaux-Arts*, in « L'Artiste », 1839, pp. 253-264
F. Gerardi, *Il volto di Luigi 13.: quadro del signor cavaliere Gio. Domenico Agostino Ingres ... disegnato ed inciso in rame dal cavaliere Luigi Calamatta*, Roma 1839 [estratto dal giornale «A Pallade», n. 24]
- 1840
G. Sand, *Le Théâtre Italien et M^{lle} Pauline Garcia*, in «Revue des deux mondes», t. 21, a. 1840, pp. 580-591
- 1842
L. Peisse, *Le Salon de 1842*, in «Revue des deux mondes», t. 30, a. 1842, p. 247
H. F. [Hippolyte Fortoul], in « le National », 17 déc. 1842, p. 21
- 1843
J. Ottavi, *Le Vœu de Louis XIII, tableau de M. Ingres, gravé par M. Calamatta*, in *L'Urne. Recueil des travaux de J. Ottavi avec une biographie de l'auteur*, par Léon Gozlan, Paris 1843, pp. 472-477
F. S. Vallardi, *Manuale del raccoglitore e del negoziante di stampe : contenente le stampe antiche e moderne più ricercate per qualche pregio, con metodi onde distinguere ... ; aggiuntevi alcune osservazioni sull'opera "Le classiche stampe" del Dott. G. Ferrario e su varj altri autori ed una notizia intorno all'origine della litografia*, Milano, 1843, v. 6.

- 1845
Costumes historiques des XII, XIII, XIV et XV siècles [...] dessinées et gravées par P. Mercurj, avec un texte historique et descriptif par C. Bonnard, première édition française, Paris, Goupil & Vibert, 1845.
 A. Petetin, *Françoise de Rimini*, in «Revue indépendante», 1845, VIII, pp. 159-160
Salon de 1843. 4e et dernier article. Sculpture Gravure Dessin Aquarelles Architecture, in «La Revue indépendante», VIII, Paris 1845, p. 75
- 1846
 G. Sand, *L'auteur au lecteur*, in *La Mare au diable*, Bruxelles 1846
- 1847
 G. Mazzini, *Scritti letterari di un Italiano vivente*, vol. 3, Lugano 1847
- 1851
 H. Delaborde, *La gravure depuis son origine jusqu'à nos jours. La gravure au Dix-neuvième siècle*, in «Revue des deux mondes», t. 9, a. XXI (1851), pp. 49-50.
- 1853
 A. Cialdi, *Risultati di Studi idrodinamici nautici e commerciali sul porto di Livorno*, Firenze 1853.
- 1854
 C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes...*, Paris 1854, t. I.
The Reasoner. Gazette of Secularism, by G. J. Holyoake, vol. 17, London 1854, pp. 192 e 224
- 1855
 F. Dall'Ongaro, *Luigi Calamatta incisore romano*, in «Rivista enciclopedia italiana», vol. IV, 1855, pp. 243-252.
 A. J. Du Pays, *Exposition Universelle des beaux-arts*, «L'Illustration», 25, no. 644 (June 30, 1855), p. 419-22;
 G. Fontana, *Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane, esposte con tavole disegnate ed incise dall'architetto prospettico Giacomo Fontana e corredate di cenni storici e descrittivi*, Roma presso l'autore, 1855.
- 1856
 G. Sand, *Histoire de ma vie*, a. IX, «Paris 1856», IX série, pp. 209-215.
- 1858
 G. Sand, *La Joconde*, in «La Presse», 8 décembre 1858, pp. 369-376 (rist. in *Autour de la table*, Paris, 1882; e in *Souvenirs et impressions littéraires*, s.d., pp. 205-213 col titolo: *La Joconde de Léonard de Vinci, gravée par M. Louis Calamatta*).
- 1859
Catalogue d'une très intéressante collection de dessins,... et d'estampes... de feu Mr. A. B. B. [André Benoit Barreau] Taurel, Amsterdam, W. Willems [ca 1859].
 C. Blanc, *La Joconde de Léonard de Vinci gravée par Calamatta*, in «Gazette des Beaux-Arts», février 1859, pp. 163-167.
 F. Dall'Ongaro, *Luigi Calamatta romano*, «Lo spettatore italiano», I, 13 maggio 1859, 33, pp. 359-361.
Luigi Calamatta, «Rivista di Firenze e Bollettino delle Arti del Disegno», III, 28 aprile 1859, pp. 231-233.
 [A. Vannucci] *La Gioconda di Leonardo da Vinci incisa da Luigi Calamatta*, in «Rivista di Firenze e Bollettino delle Arti del Disegno», III, vol. 5, 28 aprile 1859, pp. 231-233.
- 1860

- Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie del Palazzo Nazionale di Brera per l'anno 1860*, Milano 1860, p. 14, nn. 13-19.
- 1861 *Esposizione italiana 1861. consiglio dei giurati, cenno sommario sui giudizi emessi dalla Commissione dei giurati della classe XXIII*, Firenze 1861, vol. III, p. 11.
- 1862 A. Caimi, *Delle arti del Disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano 1862, p. 141.
Giurisprudenza Commerciale Italiana raccolta e illustrata per cura di una società di avvocati diretta dall'avv. Antonio Caveri, Genova 1862, vol. II.
A. Pavan, *Della pubblica esposizione di Belle arti in Torino, maggio 1862: lettera al cav. Luigi Calamatta* Pinerolo 1862.
C. Blanc, *La Vierge à la chaise de Raphael, gravée par Calamatta*, Paris 1863, in «Gazette des Beaux-Arts », avril, 1863, pp. 378-380.
P. Cironi, *Arte nostra*, in *La stampa nazionale italiana*, 1828-1860, Prato 1862, p. 69
E. Montazio, *Giuseppe Mazzini*, Torino 1862
- 1863 G. Sand, *La Vierge à la chaise de Raphael, Nouvelle Gravure par Calamatta*, in «Revue des deux mondes», 15 mars 1863, t. 44, a. 1863, pp. 494-496.
Ch. Blanc, *La Vierge à la chaise de Raphael, gravée par Calamatta*, in « Gazette des Beaux-Arts », avril, 1863, pp. 378-380.
- 1864 *Obsèques de M. Marcotte ancien directeur des eaux et forêts*, estratto da «Revue des Eaux et Forêts », n. mars 1864.
- 1865 *Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze, M Cellini e C. alla Galileiana*, Firenze 1865.
N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della Lingua Italiana*, Roma, Torino, Napoli 1865-1879.
- 1866 T. de Banville, *Les Camées Parisiens*, 1^{re} série, Paris 1866, pp. 69-70
- 1867 H. B. De Stendhal, *Mélanges d'art et de littérature*, Paris 1867.
- 1868 A. Monti, *Le incisioni del Professor Calamatta*, in «Il Buonarroti», III (1868), quad. X (ott.), pp. 234-236.
T. Thoré, *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, avec une préface par W. Bürger, Paris 1868.
- 1869 *Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Milano*, Milano 1869.
Ch. Blanc, *Calamatta*, in «Gazette des Beaux-Arts», août 1869, pp. 97-116 (ri pubbl. in *Les artistes de mon temps*, Paris 1876, col titolo *Calamatta (1802-1870)*, pp. 101-128).
A. Caimi, *Luigi Calamatta. Commemorazione letta nell'adunanza del consiglio della R. Accademia di Belle Arti in Milano il giorno 23 giugno 1869 dal Segretario Antonio Caimi*, in «Atti della R. Accademia di Belle Arti di Milano», Milano 1869, pp. 33-46.

- T. Gautier, *Le Morts vont vite. Calamatta*, in «L'Artiste », mai 1869, t. II, pp. 171-173.
- A. Monti, *Di Luigi Calamatta incisore*, in «Il Buonarroti», IV (1869), quad. VI, pp.138-142.
- Necrologio (Luigi Calamatta)*, in «L'Arte in Italia», I aprile 1869, p. 52.
- Necrologio (Luigi Calamatta)*, «L'Opinione Nazionale», 1869, n. 71, s.p.
- T. Thoré, *Les trois portraits de George Sand*, in «L'Artiste », juin 1869, t. II, 321-325. *Vente aux enchères publiques en vertu d'ordonnance de dessins par et d'après Ingres, Ary Scheffer, Calamatta, Van Dyck, Mercuri. Gravures, épreuves, planches gravées par Thévenin dont la vente aura lieu Hotel des commissaires- priseurs le samedi 30 octobre 1869, ministère de Me. E. Mareschal, commissaire-priseur.[...]*, Paris 1869.
- 1870
- Ch. Blanc, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris 1870.
- 1871
- Dessins et études laissés par Calamatta et tableaux et dessins de maîtres des divers écoles formant sa collection particulière et objet de curiosités dont la vente aura lieu [...], les lundi 18 et mardi 19 décembre 1871 [...], [par le ministère de] Me Delbergue-Cormont, Commissaire-Preneur [...], assisté de M. Francis Petit, Expert [...], et de MM. Dhios et George, Experts [...], catalogue de vente, Paris 1871.*
- Succession Calamatta. Catalogue de la collection d'estampes anciennes et modernes, gravées par et d'après les maitres des écoles allemande, italienne, française et hollandaise... et notamment par nos artistes contemporains..., dont la vente aura lieu, après le décès du célèbre graveur Luidgi [sic] Calamatta, Hôtel des Commissaires priseurs..., les 20, 21, et 22 décembre 1871 [...], Paris 1871.*
- 1873
- A. Caimi, *L'Accademia di B A in Milano, sua origine, suo incremento e suo stato attuale*, A. Lombardi, Milano 1873.
- F. Dall'Ongaro, *Scritti d'arte. Con cenni biografici, illustrazioni e ritratto dell'autore*, ed. postuma, Milano [u.a.] 1873.
- The Tosti Engravings. The Ghift of Thomas G. Appleton Esq. Received October 1869*, Boston 1873.
- A. Rojas, *Notice sur les objets historiques que possède Caracas*, traduite par W. Warner, publiée par Mme H. Vasquez née Antonmarchi, Paris 1873
- 1874
- R. Ojetti, *Luigi Calamatta incisore*, Roma 1874.
- 1875
- A. De Gubernatis, *F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*, Firenze 1875
- 1877
- G. Lovatelli, *Programmi artistici e didattici del Conservatorio di Arti e Mestieri di S. Michele in Roma*, Roma 1877.
- 1885
- G. Sand, *Autour de la table...*, Paris 1876.
- 1878
- E.-E., Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres, Souvenirs par Amaury-Duval*, Paris 1878.
- G. Sand, *Questions d'art et de littérature...*, Paris 1878.
- 1879
- I. Ciampi, *Vita di Paolo Mercuri incisore*, 2. ed. con documenti inediti, Roma, 1879.

- 1881
N. P. Ferri, *Catalogo delle stampe esposte al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi, con l'indice alfabetico degli incisori*, Firenze 1881.
- 1882
L. Alvin, *Notice sur Louis Calamatta, graveur, suivie du catalogue de l'œuvre du maître*, Bruxelles 1882.
Guida per visitare la Galleria e le sale della Insigne Accademia Romana di Belle Arti denominata di San Luca, Roma 1882.
- 1884
F. Cerroti, *Alcune altre parole intorno al Cav. Luigi Ceroni incisore in rame*, in "La Scuola Romana". Foglio periodico di letteratura e arte diretto da G. Cugnone e P. N. Castagnola, a. III (nov. 1884), n. 1, pp. 3-13.
C. Ed. Taurel, *L'Album T. Douze eaux-fortes d'après des dessins originaux et inédits de Jean Alaux, Léon Cogniet, Coutan, Henriquel-Dupont, Ingres, Léopold Robert et Etna Michalon avec texte explicatif et biographique*, Amsterdam et La Haye 1884.
Calamatta in "Nuova antologia" di Francisco Protonotari, 1884, vol. 76, p. 389.
- 1885
C. Calisse, *Discorso per il solenne trasporto in patria delle ceneri di Luigi Calamatta ...nel camposanto di Civitavecchia il 30 agosto 1885*, Civitavecchia 1885.
R. Ojetti, *Luigi Calamatta incisore*, Civitavecchia 1885.
Luigi Calamatta, in «La scuola romana», 1885, voll. 3-5, pp. 8-11.
Il trasporto delle ceneri di Calamatta, in «La Lombardia», Milano 16 agosto 1885.
J. Lutherau, *Calamatta*, in «Le Arti del Disegno», Firenze, 2 (1885), p. 139.
Calamatta in «Courrier de l'Art», 1885, p. 448 e s.
Luigi Calamatta in «L'Illustrazione Italiana», 1885, II, p. 154 e s.
E. Ferrari, *Discorso del ch. Scultore Ettore Ferrari pronunciato nel Teatro Trajano di Civitavecchia la sera del 30 agosto 1885 per l'occasione in cui le ceneri del Calamatta vennero da Milano restituite alla città natale*. Civitavecchia 1885.
- 1886
H. Béraldi, *Les graveurs du XIXe siècle*, Paris 1886, vol. 4, pp. 47-64.
V. Corbucci, *Luigi Calamatta incisore. Con note, documenti inediti ed elenco delle sue stampe diseguate ed incise*, Civitavecchia 1886.
F. Natali, *Il Diapason differenziale: strumento acustico tascabile che risolve le differenze dei suoni della scala musicale esatta ragguagliati con quelli della scala temperata: dimostrazione*, Roma 1886.
- 1887
C. Nauroy, *Acte de mariage de Calamatta (1^{er} décembre 1840)*, in «Le Curieux», , t. II, n. 44, oct. 1887, p. 310.
- 1889
A. Viti, *Vite di romani illustri*, Volumi 1-2, 1889, p. 152
- 1890
Collection de M. le Comte de B... Dessins : Louise Abbema, Auguste Anastasi, Hippolyte Bellange, Rosa Bonheur, Bouvier, Calamatta, Carmontel, Cham, Thomas Couture, Louis David, Eug. Delacroix, Paul Delaroche, Narcisse Diaz, Granville, Maxime Lalanne, Ed. Manet, Meissonier, Henri Monnier, Célestin Nanteuil, Henri

- Regnault, Felicien Rops, etc. Tableaux ... ; Autographes et manuscrits de musique : .. ; Lettres autographes...*, Paris 1890.
Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna, compilato da Gaetano Gaspari, compiuto e pubblicato da Federico Parisini per cura del municipio, Bologna 1890, vol. 1, p. 21.
- 1892 Q. Querini, *Beneficenza romana dagli antichi tempi fino ad oggi*, Roma 1892.
- 1893 *Calamatta e Mercuri*, in «L'arte della stampa», luglio 1893, n. 55, a. XXIII, serie IV, pp. 433-434.
 G. Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze 1893.
- 1895 R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano 1895.
 R. Erculei, *Luigi Calamatta*, in «La Vita Italiana», 1° dicembre 1895, a. II, pp. 104-110.
- 1900 F. Courboin, *Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la Réserve*, Paris 1900.
- 1901 G. Paesani, *Luigi Calamatta e l'arte dell'incisione nel 1. centenario della nascita*, estr. da «Natura ed Arte», s.l., s.d. (1901).
 G. Borghi, *Il patriottismo di Atto Vannucci: nella vita e nelle opere*, Firenze 1901.
 C. Vos, *Vente publique d'une importante collection de gravures anciennes et modernes provenant d'un amateur. Eaux-fortes originales de Rembrandt. Estampes de Félicien Rops ainsi que des gravures de Lemud, Calamatta, Mouilleron, Ch. Jacque, Bracquemond, Jacquemart, Meryon, H. Dupont, etc., vente à Bruxelles, salle des ventes artistiques, rue de la Putterie, 23, les mardi 17 et mercredi 18 Décembre 1901 [catalogue]*, Ch. Vos, directeur, Bruxelles, 1901.
- 1902 N. D'Althan, *Gli artisti italiani e le loro opere*, Torino 1902.
 G. U. Oxilia, *Giuseppe Mazzini, uomo e letterato*, Firenze 1902.
- 1904 A. Melani, *Nell'Arte e nella vita*, Milano 1904.
- 1905 E. Ovidi, *La Calcografia Romana e l'arte dell'incisione in Italia*, Roma-Milano 1905.
 F. Rosso, *Lettere inedite di Giuseppe Mazzoni ad Atto Vannucci*, Torino 1905.
- 1906 G. Mazzini, *Edizione nazionale degli scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*, 94 voll., ad indices, Imola 1906-1943.
- 1909 N. Bazzetta, *Luigi Calamatta*, in «Perseveranza», 2 ott. 1909.
 A.-J. Boyer d'Agen, *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris 1909.
 L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma 1909, p. 392.
 L. Rosenthal, *La gravure*, Paris 1909.
 G. Tomassetti, *Paolo Mercuri. Conferenza tenuta nella R. Calcografia di Roma il 7 giugno 1909*, Roma 1909.

- 1910
G. Sand, *Calamatta*, in «La Gazette des artistes graveurs français», t. I, déc. 1908-juin 1910, pp. 76-78, 91-92
- 1911
E. Henriot, *Lettres inédites de M. Ingres*, in «Mercure de France », Paris, 1 Mai 1911, p. 12. H. Lapauze, *Ingres. Sa vie & son oeuvre (1780-1867)*.
U. Thieme, F. Becker, *Künstlerlexikon*, V (1911), pp. 367-368.
- 1913
H. Lapauze, *Lettres inédites de Ingres à son ami M. Marcotte*, «Le Correspondant », Paris, 10 oct 1913, pp. 98-99.
- 1920
H. Hymans, *Œuvres. Etudes et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas*, vol. I (*La Gravure*), Bruxelles 1920, pp. 388-419.
- 1921
E. Roggero, *Mazzini e i suoi ritratti* in «La Lettura», rivista mensile del «Corriere della sera», 1921, Volume 21, fasc. 4, pp. 272-275.
F. Lugt, *Les marques de collections des dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921; *Supplement*, Le Haye 1956.
- 1922
G. Mazzini, *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini, Indici e ritratti mazziniani*, introd. di Alfredo Grilli, Imola, 1922.
A. Monti, *Teresa Kramer: sulle orme degli esuli italiani*, Bergamo sd (ma 1922).
- 1923
A. Petrucci, *Ars nigra*, Bari 1923.
A. Luzio, *Carlo Alberto e Giuseppe Mazzini*, Torino 1923
- 1924
Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc a cura di G. K. Nagler, Leipzig 1924, vol. II,.
- 1925
S. Bastianelli, *Guida di Civitavecchia e dintorni*, Civitavecchia 1925.
- 1826
G. Mazzini *Lettere ad una famiglia inglese*, 3 voll., Torino 1926
- 1927
Fr. Courboin, M Roux, *La Gravure française. Essai de bibliographie*, Paris 1927, t. II.
- 1931
A. Calabi, *L'incisione italiana*, Milano 1931.
- 1932
S. Bastianelli, *Città di Civitavecchia. Il Museo Civico*, Civitavecchia 1932.
M. Battistini, *Esuli e viaggiatori italiani in Belgio amici di Adolfo Quetelet*, in «Nuova rivista storica», vol.16 a.1932, pp. 393-401.
H. Focillon, *Technique et sentiment*, Paris 1932.
F. Rösler, *Pittura, scultura e architettura nella mostra di Roma*, «Giornale di Genova» 19 gennaio 1932.
- 1933

- Ad Alessandro Luzio, gli archivi di stato italiani: miscellanea di studi storici*, Firenze 1933.
- 1934 P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Ritratti di Musicisti ed artisti di teatro conservati nella raccolta delle stampe e dei disegni. Catalogo descrittivo*, Milano 1934.
Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Regia Calcografia di Roma, Roma 1934.
- 1935 M. T. Natali, *Il colpo di stato di Napoleone III nelle testimonianze di alcuni esuli mazziniani*, in «Rassegna storica del Risorgimento», XXII (1935), pp. 606-623.
- 1937 G. Ceci, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, II vol., Napoli 1937.
- 1938 M. Battistini, *Un ritratto di Luigi Calamatta*, in «Camicia rossa», anno XIV, nov. 1938, p. 159.
A. De Witt, *La collezione delle stampe. R. Galleria degli Uffizi*, Roma 1938.
- 1939 Confederazione Fascista Professionisti e Artisti, *Mostra della Galleria di Roma con una raccolta di disegni e studi dell'800*, Roma 1939.
A. Petrucci, *L'incisione a fumo*, «Le Arti», a. I, f. IV, aprile-maggio 1939.
- 1943 A. Petrucci, *L'incisione italiana – L'Ottocento*, Roma 1943.
- 1948 F. Barbaranelli, *Vita eroica di Luigi Calamatta. L'incisore vegliardo al seguito di Garibaldi*, in «Il Paese – Roma», 24 giugno 1948, s.p.
- 1949 J. Adhémar, *Inventaire du fonds français après 1800 - Bibliothèque Nationale, Département des Estampes*, Paris 1949, vol. 4.
A. Petrucci, *La Gioconda*, in «Il Momento», Roma, 25 gennaio 1949.
- 1951 S. Bastianelli, *Città di Civitavecchia. Collezione Comunale delle incisioni di Luigi Calamatta*, Mostra allestita in occasione del 150° anniversario dalla nascita, Civitavecchia 1951.
Civitavecchia celebra degnamente il 150° anniversario di Luigi Calamatta, in «Il Litorale», 21 giugno 1951, a. II n. 24 bis.
E. Dolléans, *Feminisme et mouvement ouvrier: George Sand*, avant-propos par Jean Le Pavec, préface par A. Hoog, Paris 1951.
C. A. Petrucci, *Città di Civitavecchia. Onoranze a Luigi Calamatta nel 150. anniversario della sua nascita (21.6.1801). Discorso celebrativo pronunciato da Carlo Alberto Petrucci [...] la sera del 21.6.1951*, Urbino 1951.
Richiesta commemorazione 150 anni nascita Luigi Calamatta, Atti parlamentari camera dei Deputati, sed 21-06-1951.
- 1952 E. Pisano, *Carte di Paolo Mercuri donate all'Archivio di Stato di Roma*, in «Archivi. Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi», serie II, a. XIX- 1952, fasc. 3-4, pp. 229-232.

- 1953
C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Firenze 1953.
C. A. Petrucci, *Catalogo Generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma 1953.
- 1955
Ente Provinciale per il Turismo di Reggio Emilia, *Mostra della acquaforte italiana dell'800. Rassegna storica*, a cura di A. Davoli, Reggio Emilia 1955.
Ente Provinciale per il Turismo di Reggio Emilia, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, *Mostra della acquaforte italiana dell'800. Rassegna storica*, a cura di A. Davoli, Milano, 1955.
Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861), a cura di Terenzio Grandi, Roma, 1955.
L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955.
- 1956
A. Poli, *George Sand e i patrioti italiani del Risorgimento*, in «Nuova Antologia», n.1867, luglio 1956, pp. 369-384.
- 1957
Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860), a cura di T. Grandi, Roma 1957.
- 1958
A. Petrucci, *Gli incisori dal XVI al XIX secolo*, in *L'Opera del Genio italiano all'estero*, Roma 1958.
- 1959
J. Laran, *L'Estampe*, Paris 1959.
A. Poli, *George Sand e Giuseppe Mazzini*, in «Revue des Sciences Humaines», octobre-décembre 1959, pp. 503-524.
- 1960
C. Alberici, *La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera nel periodo neoclassico*, in «Arte lombarda», V (1960), p. 111 e ss.
A. Musiari e L. Aversano, *Paolo Mercuri incisore*, 2. ed., Marino 1960.
A. Poli, *L'Italie dans la vie et dans l'oeuvre de George Sand*, Paris 1960.
R. Zapperi, *Agneni Eugenio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. 1, 1960, pp. 432-433.
- 1961
A. Poli, *George Sand e Giuseppe Mazzini*, (con numerosi inediti), in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia 1961, vol. II, pp. 785-805.
- 1964
L. Wellens-De Donder, *Inventaire de la correspondance d'Adolphe Quetelet déposée à l'Académie royale de Belgique*, Classe de Sciences. Tome XXXVII, fasc. 2, s.l. 1964.
- 1965
M. Beaufils et R. Aguetant, *Chopin*, Paris 1965.
H. Naef, *Ingres und die Familien Thévenin und Taurel, rischio* in «Nederlands kunsthistorisch jaarboek», 16.1965, p. 119-157.
- 1966
G. Sand, *Correspondance*, par G. Lubin, 26 voll., Paris 1964-1995.
- 1967

- Ingres : centennial exhibition ; 1867-1967 ; drawings, watercolours and oil sketches from American collections ;* Fogg Art Museum, Harvard University February 12 - April 9, 1967 / the catalogue by Agnes Mongan and Hans Naef, Cambridge/Mass. 1967.
- P. Zama, *Mazzini e i suoi ritratti. I fratelli Caldesi e Domenico Lama fotografi*, "Studi romagnoli", XVIII (1967), pp. 417-459.
- 1968
Catalogue de la Chalcographie du Louvre, Paris 1968.
 Soprintendenza alle Gallerie di Roma, Arte Contemporanea, *Ingres in Italia (1806-1824, 1825-1841)*, catalogo della mostra, Roma 1968.
- 1969
 L. Traniello - L. Stocco, *Luigi Boscolo incisore (1823 - 1906)*, Rovigo 1969.
 G. Trincanti, *Il S. Michele Passato e avvenire*, in 'Capitolium', 1969, n.6-7, pp. 83-90.
- 1970
 G. C. Argan, *Il valore critico delle stampe di traduzione*, in *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970, pp. 157-165.
- 1971
 F. Bartoccini, *La Roma dei romani*, Roma 1971.
 C. Fourier, *Teoria dei quattro movimenti, Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*, scelta e introd. di I. Calvino, trad. di E. Basevi, Torino 1971
 G. Sand, *Oeuvres autobiographiques*, texte établi, présenté et annoté par G. Lubin, Paris 1971.
- 1972
 L. Balestreri, *Giuseppe Mazzini: momenti di una grande vita. Celebrazioni del I Centenario della morte di Giuseppe Mazzini, 1872 - 1972*, Genova 1972
 H. Bessis, *Une correspondance inédite de M. Ingres*, in «Bulletin du Musée Ingres », 1972 No. 31, p. 23-29
 A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato di pittori...*, Milano 1972, IV ed., vol. I.
 G. Cambin, *Domenico e Carlo Aspari, incisori e architetti olivonesi*, Lugano 1972.
- 1973
 S. Vasco, voce, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1973, vol. 16, pp. 411-414.
- 1974
 J.-L. De Paepe, G. Faider-Feytmans, *Adolphe Quetelet 1796-1874. Exposition documentaire présentée à la Bibliothèque royale Albert Ier, à l'occasion du centenaire de la mort d'Adolphe Quetelet, Académie royale de Belgique, du 31 octobre au 14 décembre 1974*, Bruxelles 1974.
- 1975
 Calamatta Luigi, voce, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi*, VII, Milano 1975, p. 171.
 G. Lubin, *Portraits de George Sand à retrouver*, in "Gazette des beaux-arts", 86.1975, pp. 87-88.
- 1976
 S. J. Bandes *Gaspard Dughet and San Martino ai Monti*, in «Storia dell'arte », 26/28, 1976, pp. 45-60.
- 1978

- S. Beaumier, *George Sand et le pasteur drômois*, in «*Présence de George Sand - Bulletin de l' Association pour l'étude et la diffusion de l'œuvre de George Sand* » N° 2 - Avril 1978, pp. 128-134.
- 1979
- G. Basile, *Ceccarini Alessandro*, voce, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1979, vol. 23, pp. 210-211.
- E. Borea, *Stampa figurativa e pubblico dalle origine all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, 1979, vol. 2, pp. 319-413.
- G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979.
- E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'Arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, 1979, vol. 2, pp. 417-430.
- S. Symmons, *J.A.D. Ingres, the apotheosis of Flaxman*, in «*The Burlington magazine*», n. 121 (1979), pp. 721-725.
- 1980
- A. Griffiths, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History ad Techniques*, New York 1980.
- J. Heideman, *The Dating of Gaspard Dughet's Frescoes in San Martino ai Monti in Rome*, in «*The Burlington Magazine*», 122, n. 929 (Aug. 1980), pp. 540-546.
- H. Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, 5 voll., Berna 1977-1980.
- A. Poli, *Le lettere di George Sand e il viaggio in Italia del 1855*, in «*Bollettino del C.I.R.V.I. (Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia)*», a. 1 (1980), n. 1 gennaio – giugno 1980, pp. 67-72.
- A. Poli, *Le lettere di George Sand e il viaggio in Italia del 1855*, in "Bollettino del C.I.R.V.I.", a. 1 (1980), n. 2 luglio-dicembre 1980, pp. 91-93.
- D. Ternois, *Lettres d'Ingres à Calamatta*, in «*Bulletin du Musée Ingres*», 47/48, numéro spécial dédié aux Actes de colloque Ingres et son influence, 1980, pp. 61-110.
- F. Bartocchini, *Checchetelli Giuseppe*, voce, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1980, vol. 24, pp. 395-397.
- 1978
- H. Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, 5 voll, Berna 1977-1980, t. II (1978), pp. 559-572 (cap. 131: *Der Kupferstecher Luigi Calamatta*).
- 1981
- F. Mazzocca, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'Arte Italiana. Grafica e immagine II*, Torino 1981, vol. 9, pp. 323-419.
- 1982
- V. Casale, *Concioli Antonio*, voce, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1982, vol. 27, pp. 734-736.
- L. Cavazzi, *Sul mercato delle stampe a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, *Luigi Rossini incisore: vedute di Roma 1817-1850*, catalogo della mostra a cura di P. Hoffman, a cura di L. Cavazzi. e M. E. Tittoni (Roma, Museo di Roma, 7 aprile-15 luglio 1982), Roma 1982, pp. 29-36.
- F. Mazzocca, scheda, *Ritratto di Mazzini in Garibaldi. Arte e Storia*, catalogo della Roma, Museo del Palazzo di Venezia, Museo Centrale del Risorgimento, 23 giugno - 31 dicembre 1982, a cura di S. Pinto, Firenze 1982, p. 73.

- S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'Arte Italiana. Settecento e Ottocento*, Torino, 1979, vol. 2, pp. 793-1061.
- 1983
 P. Byrne, *George Sand et Mazzini*, in « *Présence de George Sand* », n. 18 numéro special *George Sand et l'Italie*, nov. 1983, pp. 40-43.
 Comune di Montale, *Atto Vannucci nel centenario della morte*, a cura di A. Bolognini, Pistoia 1983.
- 1984
Leonardo e l'incisione : stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo, catalogo mostra a cura di C. Alberici. Schede di M. Chirico De Biasi, Milano 1984, pp. 145-146.
- 1985
 J. Bailly-Hertzberg, *Dictionnaire de l'estampe en France. 1830 – 1950*, Paris 1985-
 M. N. Boisclair, *Gaspard Duguet à Saint-Martin-des-Monts, Rome*, in « *Storia dell'arte* », 53, 1985, pp. 87-102.
 D. Ternois, *Une nouvelle lettre inédite d'Ingres à Calamatta*, in « *Bulletin du Musée Ingres* », 55/56.1985, pp. 57-58.
- 1986
 M. N. Boisclair, *Gaspard Duguet. Sa vie et son œuvre (1615-1675)*, préface de Jacques Thuillier, Paris 1986.
 A. Chevereau, *Joséphine Calamatta, élève d'Ingres et mère (méconnue) de Lina*, in « *Bulletin Les Amis de George Sand* », 1986, n°7, pp. 25-30.
 G. Finocchiaro, *Da Torino a Napoli delusione e gloria : il giudizio di Luigi Calamatta. No all'incisione a bulino e conferma per l'acquaforte*, in G. Finocchiaro, *Francesco Di Bartolo incisore (1826-1913)*, Catania 1986.
- 1987
Inventaire des autographes d'artistes français du XVe au XIXe siècle de la Fondation Custodia, collection Frits Lugt, Paris 1988.
 S. Massari e F. Negri Arnoldi, *Arte e scienza dell'incisione*, Roma 1987.
Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles - 275 ans d'enseignement, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - Musée d'Art Moderne, Mai-Juin 1987, Bruxelles 1987, pp 21-37.
- 1989
Bertel Thorvaldsen (1770-1844): scultore danese a Roma, catalogo della mostra a cura di E. di Majo, B. Jørnaes, S. Susinno Roma, 1989.
 C. Lampe, *Lucio Quirino Lelli incisore genzanese (1821 - 1896)*, in: *Pittori, architetti, scultori laziali nel tempo*, a cura di R. Lefevre. – Roma, 1989.
 F. Macé de Lépinay, *Autour de «La Fête de la Fédération», Charles Thévenin et la Révolution 1789-1799*, in « *Revue de l'Art* », a. 1989, n. 83, pp. 51-60.
 V. Meyer, *Gravure d'interprétation ou de reproduction? Invention, traduction et copie: réalités historiques et techniques*, 'Travaux de l'Institut de Histoire de l'Art de l'Université de Lyon', cahier 12, 1989, pp. 41-46.
 G. Milesi, *Dizionario degli incisori*, Bergamo 1989.
- 1990

- C. De Paolis, *Su Luigi Calamatta, da Civitavecchia, incisore e patriota (1801 - 1869)*, in «Pittori, architetti, scultori laziali nel tempo», a cura di R. Lefevre, n. 19.1990 (1989), p. 261-273.
Il San Michele a Ripa Grande, a cura di F. Sisinni, Roma 1990
- 1992
 S. Delaigue-Moins, *L'éventail de George Sand. Nohant, des heures et des entretiens*, s.l. 1992.
 A. E. Mc Call Saint-Saëns, *Image furtive, idée fixe: George Sand autoportraitiste et para-portraitiste dans la Correspondance*, in « George Sand Studies », vol. 11.1-2 (1992), pp. 55-66.
- 1991
 D. Ternois, *Ingres et la photographie*, in *L'Art, effacement et surgissement des figures: hommage à Marc Le Bot*, Paris 1991.
- 1993
 E. E. Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres*, édition critique de l'ouvrage publiée à Paris en 1878, introduction, notes, postface et documents par D. Ternois, Paris 1993.
 B. S. Anderson, J. P. Zinsser, *Le donne in Europa. Nelle corti e nei salotti*, Roma-Bari 1993.
- 1994
 M. F. Apolloni, *Ingres*, «Art dossier», Firenze 1994.
L'archivio storico dell'Istituto nazionale per la grafica – Calcografia (1826-1945). Inventario, a cura di A.M. Sorge e M. Tosti Croce, Roma 1994.
 A. Bergeon, *Le temps ciselé. Correspondance autour d'une œuvre gravée: éditeurs, artistes, critiques (1829-1859)*, in *État des lieux*, Bordeaux 1994.
- 1995
 A. Bernucci e P. Pasini, *Francesco Rosaspina "incisor celebre"*, Cinisello Balsamo (Milano) 1995.
Dizionario biografico delle donne lombarde 568-1968, a cura di Roberto Farina, Milano 1995.
Luigi Calamatta (scheda alla Disputa del Sacramento), in *disegni della Calcografia 1785-1910*, a cura di M. Miraglia, Roma 1995, pp. 182-183.
 M. Miraglia, *"Invenzione" e "traduzione" nei disegni della Calcografia Camerale e Regia*, in *I disegni della Calcografia 1785-1910*, a cura di M. Miraglia, Roma 1995, vol. I, pp. 1-18.
 S. Susinno, *Il disegno di traduzione nell'arte e nel magistero di Tommaso Minardi*, in *I disegni della Calcografia 1785-1910*, Istituto Nazionale per la Grafica, a cura di M. Miraglia, Roma 1995, vol. II, pp. 1-13.
- 1996
 E. Bertinelli - Marco Fragonara, *Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'Ottocento*, in «Rassegna di studi e di notizie», n. 20.1996, pp. 127-193.
 Biblioteca Panizzi - Reggio Emilia, *La Raccolta di Stampe "Angelo Davoli"*, catalogo generale a cura di Z. Davoli, con la coll. di C. Panizzi, vol. II (Bip-Car), Reggio Emilia 1996.
 R. Bellini, *"...Il genio di Calamatta, il vero restauratore dell'incisione italiana"*, in *La città di Brera. Due secoli d'incisione*, a cura di R. Bellini, L. Fersini, A. Musiari, F. Poli, S. Salvagnini, Milano 1996, pp. 118-131.

- Dai difficili inizi alla scuola romantica. Vincenzo Vangelisti, Giuseppe Longhi, Pietro Anderloni*, in *La città di Brera: due secoli di incisione* a cura di R. Bellini, Milano 1996.
- D.C. de Clercq, *Archief van De Flines*, Amsterdam 1996.
- The Grove Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, London 1996, vol.V.
- A. E. McCall Saint-Saëns, *De l'être en lettres: l'autobiographie épistolaire de George Sand*, Amsterdam 1996.
- F. Paoli, *Le Dr. Antonmarchi, ou, Le secret du masque de Napoléon*, Paris 1996.
- Vincenzo Pianciani al figlio Luigi. Carteggio 1849-1856*, a cura di S. Magliani, Roma 1996.
- C. Volpi *Il fondo di incisioni di Raffaello Morghen*, in *La città di Brera. Due secoli di incisione*, a cura di R. Bellini, L. Fersini, A. Musiari, F. Poli, S. Salvagnini, Milano 1996, pp.24-39.
- 1997
- B. Jørnæs *Bertel Thorvaldsen: la vita e l'opera dello scultore*, Roma 1997.
- A. McCauley, Arago, *l'invention de la photographie et le politique*, «*Études photographiques*», 2 Mai 1997.
- Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di Giacomo Agosti e Matteo Ceriana, Milano 1997.
- S. Salvagnini, *Le stampe. 1859-1927*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti e M. Ceriana, Milano 1997, pp. 131-136.
- A. St., *Calamatta Luigi*, voce, *Allgemeines Künstler Lexikon*, vol. 15, München-Lipzig, 1997, pp. 544-555
- 1998
- A. Grelle Iusco, *Matrici metalliche incise. Il problema della conservazione e restauro dalla Calcografia romana all'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1998, pp. 20-21, 38 n. 49
- P. Sanchez e X. Seydoux, *Les estampes de L'Artiste, 1831-1904*, Paris 1998, t. II. *Les Révolutions de 1848. L'Europe des images*, Paris 1998.
- C. Georgel, 1848 *La République et l'art vivant*, Paris 1998.
- 1999
- Balzac et la peinture : [Exposition]: Tours, Musée des Beaux-Arts, 29.05 1999 - 30.08 1999, Musée des Beaux-Arts, Tours 1999.*
- E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1999.
- A Crespi, *Giuseppe Longhi e la scuola d'incisione dell'Accademia di Brera*, Monza 1999.
- S. Macchioni, *Errata corrige per un'incisione della scuola di Luigi Calamatta*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, Roma 1999, vol. 3, pp. 1153-1160.
- Milano pareva deserta: 1848-1859 : l'invenzione della patria : incontro di studio sulle arti*, Milano, 19/20/21 marzo 1998, di Roberto Cassanelli, Sergio Rebora, Francesca Valli, Milano 1999.
- J. G. Reinis, *The portrait medallions of David d'Angers: an illustrated catalogue of David d'Angers*, New York 1999.
- P. Sanchez e X. Seydoux, *Les catalogues des salons des beaux-arts*, vol. II, (1819 (supplément) - 1834), Paris 1999.

C. Stefani, *Poussin, Lorrain, Dughet e Salvator Rosa. Ricezione e fortuna del paesaggio classico tra Sette e Ottocento*, in 'Studi di storia dell'arte', n. 10, 1999, pp. 201-230.

D. Ternois, *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil*, vol. I, Paris 1999 (publié dans la série Archives de l'Art français, vol. XXXV).

2000

S. Bann *Ingres in reproduction*, in «Art history», n. 23, 2000, pp. 706-725.

S. Lomartire, *La collezione di stampe*, in *Luigi Malaspina di Sannazzaro: 1754 - 1835; cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, atti del convegno, Comune di Pavia, Milano 2000, pp. 363-385.

Giovita Garavaglia (1790 - 1835): note critiche e catalogo delle incisioni, a cura di T. Tosi, Como 2000.

I. Miarelli Mariani, *Giangiaco Francesco*, voce, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2000, vol. 54, pp. 410-413.

A. Poli, *L'Italie dans la vie et dans l'oeuvre de George Sand*, Paris 1960. (nuova edizione aggiornata 2000).

P. Sanchez e X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, vol. II, 1819 [supplément]-1834, Paris 2000.

P. Sanchez e X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, vol. III, 1802 [supplément] 1835-1840, Paris 2000

P. Sanchez e X. Seydoux, *Les catalogues des salons des beaux-arts*, vol. IV, 1819 [supplément]-1834, Paris 2000.

S. Sgarra, *Le incisioni di Luigi Calamatta. L'arte del traduttore*, «Art & Dossier», n. 152, 2000, p. 35-39.

2001

S. Bann, *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*, New Haven 2001

Dessins romantiques français, provenant de collections privées parisiennes, catalogue d'exposition, Musée de la Vie Romantique, Paris, 3.5.-15.7.2001, Paris, 2001.

G. Dugnat et P. Sanchez, *Dictionnaire des graveurs, illustrateurs et affichistes français et étrangers (1673 - 1950)*, Dijon 2001, vol. I, pp. 427-428.

Ingres & Marcotte. Lettres, documents, dessins et gravures, préface et rédaction cat. Mária van Berge-Gerbaud Paris, 2001.

S. Luzzatto *La mummia della repubblica: storia di Mazzini imbalsamato, 1872-1946*, Milano, 2001.

Istituto Nazionale per la Grafica, *Matrici in rame. Dal ripristino dell'inciso all'acciaiatatura e alle repliche galvaniche. Il ruolo della Calcografia romana*, catalogo della mostra a cura di A. Grelle Iusco e G. Trassari Filippetto, Roma, Palazzo Poli (Fontana di Trevi) 27 febbraio – 1 aprile 2001, Roma 2001.

F. Milizia, *Alessandro Cialdi collezionista di Calamatta*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università della Tuscia di Viterbo (A.A. 2000-2001) relatore Prof.ssa Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, pp.18-19.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Nazionale per la Grafica, Comune di Civitavecchia, *Luigi Calamatta incisore. Presentazione delle opere restaurate*.

Civitavecchia, Aula Consiliare Pucci, 10 febbraio 2001, con contributi di F. Fiorani e S. Sgarra, s.d. e s.l.

P. Sanchez e X. Seydoux, *Les catalogues des salons des beaux-arts*, vol. V, 1819 [supplément]-1834, Paris 2001.

P. Sanchez e X. Seydoux, *Les estampes du Salon*, Paris 2001.

P. Sanchez e X. Seydoux, *Les estampes des Expositions Universelles*, Paris 2001.

L.-A. Prat, *Dessins romantiques français provenant de collections privées parisiennes* : [Exposition] : Paris, Musée de la Vie romantique, 03.05 2001 - 15.07 2001, Paris 2001.

D. Ternois, *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil. Dictionnaire*, vol. II, Paris 2001 (publié dans la série Archives de l'Art français, vol. XXXVII).

D. Ternois, *Ingres & Marcotte. Lettres, documents, dessins et gravures*, préface et rédaction cat. Mária van Berge-Gerbaud, Paris 2001.

2002

C. Giraudon, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts: 1816-1820*, sous la direction de J.-M. Leniaud, t. II, Paris 2002.

P. Sanchez e X. Seydoux, *Les catalogues des salons des beaux-arts*, vol. VI, Paris 2002.

N. Savy, *Une table à dessin ou un bureau? George Sand et les arts visuels*, in *Mélanges en hommage à Françoise Cachin*, Paris 2002, pp. 92-101.

“Le Scuole mute” e le “Scuole parlanti”. *Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di Paola Picardi e Pier Paolo Racioppi, Roma 2002.

2003

A. Cipriani, *La pittura disegnata: i concorsi all'Accademia di S. Luca*, in *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra a cura di S. Pinto, G. Barroero, F. Mazzocca (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003), Milano 2003, pp. 439-449.

F. Fiorani, *L'incisione di traduzione nell'Ottocento. Luigi Calamatta traduttore d'Ingres*, in *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta*, a cura di G. Mariani, Roma 2003, p. 108-118.

U. Fleckner, scheda, *Ritratto di André-Benoit Taurel*, in *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas: artisti francesi a Roma*, commissario generale O. Bonfait (Roma, Accademia di Francia, 7 marzo-29 giugno 2003), Milano 2003, cat. 39, pp. 498-499.

E. Fureix, *La mort de Napoléon. Images et cristallisations de l'événement (1821-1831)*, in N. Archondoulis-Jaccard, C. Delporte, A. Duprat *L'événement: images, représentations, mémoire*, Paris 2003, pp. 159-178.

B. Jobert, *Ai margini, da Parigi a Roma. L'incisione a Villa Medici nel secolo XIX*, in *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas: artisti francesi a Roma*, commissario generale O. Bonfait (Roma, Accademia di Francia, 7 marzo-29 giugno 2003), Milano 2003, pp. 69-75.

M. Miraglia, *Il disegno di traduzione*, in *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra a cura di S. Pinto, G. Barroero, F. Mazzocca (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003), Milano 2003, pp. 556-564.

A. Vedovato, *Federico Manfredini e la sua collezione di "classiche stampe": un contributo alla storia del collezionismo tra sette e ottocento* (Tesi di laurea), Corso di laurea in Conservazione dei beni culturali, Università di Udine, 2003.

2004

- G. Anes y Álvarez de Castrillón (Coord.), *Economía, sociedad, política y cultura en la España de Isabel II*, catálogo exposición, 3-29 febrero 2004, Real academia de la historia Espagne, Salamanca 2004.
- B. Bréjon de Lavergnée et Michéle Moyne, *Catalogue des dessins français du XIXe siècle. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris 2004.
- La Calcoteca dell'Istituto Nazionale per la Grafica con un excursus sulla raccolta di matrici incise*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma 2004.
- George Sand, une nature d'artiste*, Exposition du bicentenaire de sa naissance, Commissariat: D. Marchesseau ; J. Godeau, Musée de la vie romantique, 29 juin au 28 novembre 2004, Paris 2004.
- Matrici incise dal '500 al '900. da strumento di produzione a bene storico artistico*, catalogo della mostra a cura di A. Grelle Iusco e G. Trassari Filippetto, Roma, Palazzo della Fontana di Trevi 25 maggio – 27 giugno 2004, Roma 2004.
- G. Monsagrati, *Lamberti Giuseppe*, voce, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, vol. 63, 2004, pp. 168-169.
- M. T. Mori, *Maschile, femminile: l'identità di genere nei salotti di conversazione*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M. L. Betri e E. Brambilla, Venezia 2004, pp. 3-18.
- Présences de l'Italie dans l'oeuvre de George Sand*, actes de colloque international, Préface d'Annarosa Poli, Moncalieri (TO), C.I.R.V.I., 2004
- G. P. Romagnani, *Sur Mazzini*, in *Présences de l'Italie dans l'œuvre de George Sand*, 2004, pp. 217-236
- P. Sanchez e X. Seydoux, *Les catalogues des salons des beaux-arts*, vol. VII, 1819 [supplément]-1834, Paris 2004.
- B. Tillier, *George Sand et les peintres de son temps: un rendez-vous manqué?*, In «Les Amis De George Sand », Nouvelle Série N° 26, 2004, pp. 15-33.

2005

- F. Alexandre, *Sand Delacroix. Correspondance. Le rendez-vous manqué*, Paris 2005.
- S. Bann, *Les changements du statut du graveur face aux défis du XIXe siècle: de Bervic à Henriquel-Dupont*, in *Collections et marché de l'art en France 1789 – 1848*, M. Preti-Hamard et Ph. Sénéchal, Rennes 2005, pp. 257-272.
- Léopold Robert - Marcotte d'Argenteuil: correspondance 1824-1835*, publié par P. M. Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze 2005.
- Gassier avec la collaboration de Maryse Schmidt-Surdez Bibliothèque publique et universitaire de Neufchâtel, Neufchâtel et Hauterive, 2005.
- Paolo Toschi (1788 - 1854) incisore d'Europa*, catalogo della mostra a cura di F. Mandrini, Fondazione Monte di Parma, Parma 2005. M. Preti-Hamard et Ph. Sénéchal, Rennes 2005, pp. 257-272.
- C. Moins, *George Sand et Delacroix*, in *George Sand et les arts*, actes du colloque international organisé du 5 au 9 septembre 2004, a cura di Marielle Caors, Association Château d'Ars, Centre du romantisme, Clermont-Ferrand (France) 2005, pp. 215-225.
- P. Sanchez e X. Seydoux, *Les catalogues des salons des beaux-arts*, vol. IX, 1819 [supplément]-1834, Paris 2005.
- Paolo Toschi (1788 - 1854) incisore d'Europa*, catalogo della mostra a cura di F. Mandrini, Parma 2005.

R. Sarti, *Giuseppe Mazzini: la politica come religione civile*, postfazione di S. Mattarelli, Roma - Bari 2005 (2° ed. it.).

A. Villari, scheda, *Ritratto di Mazzini in Romantici e Macchiaioli* a cura di F. Mazzocca, 2005, p. 258.

2006

E. Bertin, *Ingres dessinateur pour la gravure*, in «Nouvelles de l'Estampe», mars-avril 2006, n. 205, pp. 21-27.

E. Bertin, *Biochronologie Ingres*, cd-rom allegato al catalogo della mostra *Ingres 1780-1867*, dirigé par Vincent Pomarède, Stéphane Guégan etc., textes de Uwe Fleckner, etc., Paris, Musée du Louvre 24.2.-15.5.2006, Paris 2006.

R. Dinoia, *Tra invenzione e traduzione: ancora qualche riflessione Antonio Piccinni acquafortista (1846-1920)*, in «Prospettiva», n. 115-116, a. 2004 (2005), pp. 184-192.

S. Martin-Dehay, *George Sand et la peinture*, Paris 2006.

Ingres 1780-1867, dirigé par V. Pomarède, S. Guégan etc., textes de U. Fleckner, etc., Paris, Musée du Louvre 24.2.-15.5.2006, Paris 2006.

A. de Mondendard, *Du bon usage de la photographie*, cat. d'exp. *Ingres 1780-1867*, Paris 2006, pp. 52-53.

C. Stefani, *Di fronte al paesaggio classico: persistenze e alternative*, in *Maestà di Roma. Universale ed eterna cit.*, pp. 345-348. E. Marconi, *Il paesaggio romantico*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle: Il Romanticismo (1815-1848)*, a cura di C. Sisi, Milano 2006, pp. 81-83.

Vu d'Italie 1841-1941. I grandi Maestri della fotografia italiana nelle collezioni Alinari, catalogo mostra a cura di A. Cartier-Bresson, Museo Nazionale Alinari della Fotografia, 29 ottobre al 10 dicembre 2006, Firenze 2006.

2007

Académie Royale de Belgique, *Index biographique des membres et associés, 1769-2005*, Louvaine-la-Neuve 2007.

A. Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, Paris, 2007.

De amicitia: scritti dedicati a Arturo Colombo, a cura di G. Angelini e M. Tesoro, Milano 2007.

S. Anderson-Riedel, *The sojourn of engravers at the French Academy in Rome, 1806 – 1824. Artistic voyage and its influence on nineteenth-century engraving*, in Ph. Kaenel, R. Reichardt *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert / The European print and cultural transfer in the 18th and 19th centuries / Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18e et 19e siècles*, Centro Stefano Franscini, Hildesheim, Zurich, New-York, 2007, pp. 271-291.

M. P. Critelli, *Le immagini di Mazzini tra esetica e propaganda in Mazzini e il suo mito: il caso del Lazio*, a cura di M. Calzolari, E. Girantaliano, D. Mattei, Roma 2007, pp. 225-229.

F. Gétreau, *Un portrait oublié de Liszt par Calamatta*, in *Franz Liszt : Une saltimbanque en province*, Lyons 2007, pp. 349-354.

L. Giannoccolo, *Samuele Jesi (1788 - 1853). Incisore*, in "Calepino di disegni. Note e saggi su disegni e stampe e sulla loro storia", n. 2: *Incisioni e traduzioni*, Rimini 2007, pp. 87-121.

Ph. Kaenel, R. Reichardt *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert / The European print and cultural transfer*

in the 18th and 19th centuries / Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18e et 19e siècles, Centro Stefano Franscini, Hildesheim, Zurich, New-York, 2007.

La Nazione dipinta. Storia di una famiglia tra Mazzini e Garibaldi, catalogo mostra a cura di M. Bertolotti, con la coll. di D. Sogliani, Milano 2007.

Chr. Michel, *Une mutation du regard: l'interprétation gravée de Raphaël de l'Ancien Régime à la Restauration*, in Ph. Kaenel, R. Reichardt *Interkulturelle*

Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert / The European print and cultural transfer in the 18th and 19th centuries / Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18e et 19e siècles, Centro Stefano Franscini, Hildesheim, Zurich, New-York, 2007, pp. 591-607.

Musée des Beaux-Arts - Tours, Giovanni Volpato. *Les Loges de Raphaël et la galerie du palais Farnèse*, sous la dir. d'A. Gilet, Cinisello Balsamo, Milan, 2007.

A. Pinelli, *Cinq lettres inédites de Wicar*, in *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, M. T. Caracciolo, G. Toscano (éds), Villeneuve d'Ascq 2007, pp. 231-267.

M. Pizzo, *Mazzini e Roma: da Calamatta a Ferrari. Osservazioni sulla circolazione iconografica di un modello*, in *Mazzini e il suo mito: il caso del Lazio*, a cura di M. Calzolari, E. Girantalano, D. Mattei, Roma 2007, pp. 216-223.

Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento, a cura di C. Sisi e E. Spalletti, Milano, 2007.

C. Sisi, *Da Roma all'Europa: corrispondenze accademiche*, in *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi e E. Spalletti, Milano, 2007, pp. 15-25.

R. Verhoogt, *Art in reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Amsterdam 2007.

2008

S. Bann, *L'Atelier de Bervic par Louis Henriquel-Dupont*, in «Revue de la Bibliothèque nationale de France», n. 30 (2008), pp. 57-62.

L. Gori, *La mappa del mercato delle stampe a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo)*, a cura di G. Saporì, con la collaborazione di S. Amadio, San Casciano VP (Fi) 2008, p. 336. Istituto Nazionale di Studi Romani, *Una miniera per l'Europa*, a cura di M. C. Mazzi, saggi di M. C. Mazzi, S. A. Meyer, Roma, 2008.

A. Jacobs, *La gravure d'interprétation et la photographie dans l'univers artistique du peintre Joseph-François Navez (1787-1869) et de ses correspondants. Témoignages*, in «In Monte Artium», Vol. 1 2008, 73-99.

A. Nave, *Natale Schiavoni incisore, miniatore, pittore*, in «Chioggia. Rivista di studi e ricerche», 33, ottobre 2008, pp. 125-177

P. Picardi, *Editori e "Grandi Opere" nella Roma della Restaurazione: Romualdo Gentilucci, Erasmo Pistolesi e Filippo Gerardi*, in *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo)*, a cura di G. Saporì, con la coll. di S. Amadio, San Casciano VP (Fi) 2008, pp. 239-261.

A. A. Witte, *Paying for frescoes in stone: financial aspects of the decoration of S. Martino ai Monti in Rome*, in «The Burlington Magazine», 150, n. 1260 (2008), pp. 182-186.

2009

- S. Bann, *Ingres et les graveurs : un rendez-vous manqué ?*, in *Ingres, un homme à part? entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, Actes du colloque Ecole du Louvre 2006, Ecole du Louvre, Paris 2009, p. 349-359.
- D. Blübaum, *Auf dem Weg zum Pixel : graphische und photographische Reproduktionen in der "Gazette des Beaux-Arts" von 1859 bis 1900*, in *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500 – 1830*, a cura di S. Brakensiek e M. Polfer, Cinisello Balsamo 2009, p. 23-31.
- E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana nelle stampe di cinque secoli*, Pisa 2009.
- G. Denhaene, *Le buriniste Luigi Calamatta*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 2009, vol.78, pp. 69-92.
- A. Grelle Iusco, E. Giffi, *La Raccolta di Matrici della Calcografia Romana. Aggiornamento al Catalogo Generale delle Stampe di C.A. Petrucci (1934)*, Roma 2009.
- S. Silvestri, *Quanto Iddio le ha fatto bella l'anima.... I pittori francesi dell'Ottocento di fronte alla Pietà di Sebastiano del Piombo*, in *La Pietà di Sebastiano a Viterbo: storia e tecniche a confronto*, a cura di C. Barbieri, E. Parlato, S. Rinaldi, Roma 2009, pp. 66-83.
- S. Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, a cura di G. Capitelli e G. Montani, Cinisello Balsamo (Mi) 2009.

2010

- A. Benhamou, *L'autre Sainte-Hélène. La captivité, la maladie, la mort et les médecins autour de Napoléon*, Hertfordshire (UK) 2010.
- R. Dinoia, *Ingres - Calamatta: oltre la riproduzione*, in Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Istituto Nazionale per la Grafica, *Rendering. Traduzione, citazione, contaminazione. Rapporti tra i linguaggi dell'arte visiva*, catalogo della mostra a cura di A. Molteni, Roma, Palazzo Poli, 20 maggio-18 luglio 2010, pp. 49-52.
- R. Dinoia, *Il giovane Luigi Calamatta, Gaspard Dughet e il cardinale Antonio Tosti: notizie dall'Ospizio di San Michele*, in «Prospettiva», n. 136, a. 2009 (2010), pp. 52-68.
- Giuseppe Longhi e Raffaello Morghen: l'incisione neoclassica di traduzione 1780 – 1840*, catalogo della mostra a cura di A. Crespi, Monza, 2010.
- J. Kregor *Liszt as Transcriber*, University of Cambridge, New York 2010
- La raccolta di stampe "Angelo Davoli" : catalogo generale* a cura di Z. Davoli, con la collab. di C. Panizzi, Reggio-Emilia, 2010, vol. 8.
- A. Poli, *Alla riscoperta di George Sand viaggiatrice in Italia*, a cura di E. Kanceff, C.I.R.V.I. (Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia), Moncalieri (TO) 2010

WEBGRAFIA

www.art.com

http://clpav.fr/SAND/TEXTE/portrait_george_sand_1.pdf.

www.deremate.com (13 aprile 2008)

www.e-bay.com (07 aprile 2009)

<http://www.bpl.org/research/special/collections.htm#t>

<http://www.kabinet-grafike.hazu.hr>

<http://www.paolomercuri.ro>

S. Bann, « Entre fac-similé et haute gravure », *Études photographiques*, 20 Juin 2007, mis en ligne le 27 août 2008. URL :

<http://etudesphotographiques.revues.org/index924.html>

E. Benvenuto, *Due – e non uno – i dauni Pietro Giannone. Martiri della libertà italiana*, in www.artecarte.it (pubblicato il 02-01-2011)

L. Boyer, *Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire*, «Études photographiques», 12 novembre 2002.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>.

F. Fossier, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Tome troisième directorat de Charles Thévenin (1816-1822)*, Roma 2007 (ed. on-line :

http://www.bibliotheque-institutdefrance.fr/actualites/Corr_dir_Villa_Medicis.html)

F. Fossier, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*. Directorat de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1835-1841), t. VI, par éditions en ligne (2006) (ed.

on-line : http://www.bibliotheque-institutdefrance.fr/actualites/Corr_dir_Villa_Medicis.html

Anne McCauley , *Arago, l'invention de la photographie et le politique*, in “Études photographiques”, a. 2, maggio 1997 , [En ligne], mis en ligne le 12 septembre 2008.

URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>.

P.-L. Renié, *De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée*, «Études photographiques», 20 Juin 2007. URL :

<http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>.

N. Savy, *George Sand et les arts visuels: romantisme et nature*, Site Présence de la littérature - Dossier Littérature et arts visuels, URL : <http://www.cndp.fr/presence-litterature/>.

Christie's, *Old Masters & 19th Century Art Day Sale*, Sale n. 7744, London, 8 july 2009, lot. 130. URL: http://www.christies.com.cn/lotfinder/lot_details.aspx?from=salesummary&intObjectID=5221790&sid=aa754753-fe70-4908-b3cb-18c2d8af2ce1

Christie's, *Old Masters & 19th Century Art Day Sale*, Sale n. 7744, London, 8 july 2009, lot. 131. URL: http://www.christies.com.cn/lotfinder/lot_details.aspx?from=salesummary&pos=1&intObjectID=5221791&sid=aa754753-fe70-4908-b3cb-18c2d8af2ce1

Live Auctioneer, Catalogo d'asta on-line (venditore Smythe & Co. Inc.) del 3 maggio 2007, lotto n. 153, URL: <http://www.liveauctioneers.com/item/5365201>

Sotheby's, *Bibliothèque d'un érudit bibliophile : Rome et l'Italie*, catalogo d'asta Sotheby's, Paris, 12 Oct 2010, PF1033 lotto 6, p. 10 (URL: <http://www.sothebys.com/pdf/2010/30188/PF1033.pdf>)

Sotheby's, *Old Master Drawings*, London, Session 1(22 Apr 1998), Sale: LN8226, Lot. 22, 38 (URL: http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=352DB)

Sotheby's, *Old Master and 19th Century Paintings and Drawings*, Paris, Session 1, 20 Oct 05, Sale PF5011, Lot. n. 118 (URL: http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?sale_number=PF5011&live_lot_id=118

Sotheby's, *Old Master Drawings*, New York, 26 Jan 2011, Sale: 08711, Lot. 673 (URL: http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?sale_number=N08711&live_lot_id=673&x=12&y=4)

Tajan, *Dessins Anciens*, Hôtel Drouot, Paris, 23 Novembre 2001, Lot 62 (URL : <http://www.tajan.com/pdf/2001/dessinsanciens23112001.pdf>