

Federica Giacomini

Vincenzo Camuccini, Manuel Godoy  
e l'*Orazio Coclite* ritrovato



AL  
FINE ART

ANTONACCI LAPICCIRELLA

L'*Orazio Coclite* di Vincenzo Camuccini (Roma, 1771-1844) era noto finora soltanto grazie alle fonti documentarie, ad alcuni materiali preparatori e alla traduzione in incisione; dell'opera, infatti, si erano perse le tracce pochi anni dopo il suo completamento, nel 1815. Il dipinto riemerge ora dall'oblio dopo essere rimasto per quasi tutto il Novecento in una collezione privata danese, senza che si fosse riconosciuto nel pittore romano l'autore dell'opera, né si fosse collegata la sua genesi a un committente d'eccezione, lo spagnolo Manuel Godoy, principe della Pace, già potente primo ministro del re di Spagna Carlo IV di Borbone e avido collezionista di opere d'arte.

L'opera fu realizzata durante l'esilio di Godoy a Roma, città dove egli seguì, a partire dal 1812, i sovrani spagnoli, spodestati dal trono da Napoleone Bonaparte. L'*Orazio Coclite*, celebre eroe della Roma repubblicana nel quale è possibile scorgere un riferimento alla personale vicenda umana del principe, fu commissionato al più importante pittore attivo allora in città, erede della grande tradizione classica e rinascimentale della città eterna, Vincenzo Camuccini. Le sue opere con soggetti storici, gran parte delle quali hanno per protagonisti virtuosi personaggi dalla storia romana, adottavano lo stile moderno messo a punto in Francia da David, ma tributavano anche un esplicito omaggio alla statuaria antica e alla tradizione rinascimentale, in particolare a Raffaello. È proprio questo artista, profondamente assimilato da Camuccini negli anni della formazione, a costituire il modello per molti dettagli dell'*Orazio Coclite*, chiaramente ispirato alla *Battaglia di Costantino*, ultimo degli affreschi dell'urbinate nella Stanze Vaticane.

Il dipinto, inizialmente esposto nella residenza acquistata nel 1813 da Godoy sul Monte Celio, la nobile villa Mattei detta oggi Celimontana, emigrò a Parigi insieme al suo proprietario nel 1830, per venire presto assorbito nel mercato antiquario da cui è appena riemerso.

*The Horatius Cocles by Vincenzo Camuccini (Rome, 1771-1844) was previously known only from documentary sources, some preparatory sketches, and an engraving of it; in fact, traces of the work had already been lost just a few years after its completion in 1815. The painting has now re-emerged from oblivion after remaining for most of the twentieth century in a Danish private collection, without the Roman painter being recognized as the author of the work, nor having its genesis connected to an exceptional client, the Spaniard Manuel Godoy, Prince of Peace, the erstwhile powerful Prime Minister to the King of Spain, Charles IV of Bourbon, and an avid collector of works of art.*

*The work was painted during Godoy's exile in Rome starting from 1812, being among the entourage of the Spanish sovereigns ousted from their throne by Napoleon Bonaparte. The Horatius Cocles, depicting a famous hero of Republican Rome, in which it is possible to see a reference to the prince's personal human story, was commissioned from the most important painter working in the city at that time, an heir to the great classical and Renaissance traditions of the Eternal City, Vincenzo Camuccini. His works with historical subjects, most of which feature virtuous characters from Roman history adopted the modern style developed in France by David, but also paid an explicit homage to ancient statuary and the Renaissance tradition, especially Raphael. It was precisely the latter artist, deeply assimilated by Camuccini in his formative years who constituted the model for many details of the Horatius Cocles, unmistakably inspired by the Battle of the Constantin Bridge, the last of the frescoes in the Vatican's Raphael Rooms.*

*The painting, initially exhibited in the residence purchased by Godoy on Monte Celio in 1813, the noble Villa Mattei known today as the Villa Celimontana, emigrated to Paris together with its owner in 1830, soon to be swallowed by the antiques market from which it has just re-emerged.*



ANTONACCI LAPICCIRELLA

© Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art

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

Ringraziamenti | *Acknowledgements*

Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella desiderano ringraziare:

Federica Giacomini per l'entusiasmo e la passione dimostrata durante lo studio e la ricerca di questo capolavoro ritrovato

Fernando Mazzocca per la sua preziosa introduzione

Federico Berti per i suoi suggerimenti, Serena Evangelisti per la paziente collaborazione.

Federica Giacomini desidera esprimere i ringraziamenti più sinceri agli studiosi che, in questi tempi di pandemia, l'hanno agevolata nel reperire il materiale bibliografico e nel dispensare suggerimenti e consigli: in particolare è riconoscente a Isadora Rose-de Viejo, Emilio La Parra e Tina Høegh Nielsen; ed inoltre ad Alessandro Cremona, Christian Omodeo e al personale della Biblioteca Sarti di Roma e dell'Archivo General de Palacio a Madrid.

Francesca Antonacci and Damiano Lapicciarella wish to thank:

Federica Giacomini for the enthusiasm and passion she has shown during the study of and research on this rediscovered masterpiece

Fernando Mazzocca for his invaluable introduction

Federico Berti for his suggestions, and Serena Evangelisti for her patient collaboration.

Federica Giacomini would like to express her sincerest thanks to the scholars who, despite the pandemic, helped her in finding the bibliographic material and in providing suggestions and advice: she is particularly grateful to Isadora Rose-de Viejo, Emilio La Parra and Tina Høegh Nielsen; and also to Alessandro Cremona, Christian Omodeo and the staff at the Sarti Library in Rome and the Archivio General de Palacio in Madrid.

Restauro | *Restoration*

Andrea Cipriani, Firenze

Fotografie | *Photographs*

Foto Claudio Giusti, Firenze

Crediti fotografici | *Photographic credits*

© Photographic Archive Museo Nacional del Prado

© Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid

© Roma - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali - Museo di Roma

© Roma - Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura

© Ministero della Cultura - Museo e Real Bosco di Capodimonte

© Governatorato scv – direzione dei musei. Tutti i diritti riservati

Grafica | *Design*

Stefania Paradiso

Stampa | *Press*

Arti Grafiche La Moderna

Traduzione | *Translation*

Alex Gillan

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form by any electronic or mechanical means (including photocopying, recording, information storage and retrieval) without the explicit consent of the copyright owners.

Antonacci Lapicciarella Fine Art sono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non è stato possibile rintracciare.

Antonacci Lapicciarella Fine Art would be happy to hear from any copyright holders whom it has not been possible for them to contact.

ISBN 978-88-945028-6-2

Federica Giacomini

**Vincenzo Camuccini, Manuel Godoy  
e l'*Orazio Coclite* ritrovato**

*Vincenzo Camuccini, Manuel Godoy  
and the rediscovery of the Horatius Cocles*

Introduzione di  
Fernando Mazzocca

Catalogo a cura di Francesca Antonacci



ANTONACCI LAPICCIRELLA





VINCENZO CAMUCCINI

(Roma, 1771-1844)

ORAZIO COCLITE

*HORATIUS COCLES*

Olio su tela | *Oil on canvas*  
cm 180 x 250

Provenienza | *Provenance*

Collezione Manuel Godoy; Londra, collezione privata; Dragør, collezione Sadolin









7

Introduzione  
Introduction

11

Un capolavoro ritrovato  
A rediscovered masterpiece

13

Chi era Manuel Godoy?  
Who was Manuel Godoy?

15

Manuel Godoy a Roma  
Godoy in Rome

23

Vincenzo Camuccini, Godoy e l'*Orazio Coclite*  
Vincenzo Camuccini, Godoy and the *Horatius Cocles*

29

La genesi del dipinto. Fonti letterarie e formali per  
l'*Orazio Coclite* di Vincenzo Camuccini  
The genesis of the painting. Literary and formal sources  
for *Horatius Cocles* by Vincenzo Camuccini

38

L'*Orazio Coclite* di Camuccini lontano da Roma: vicende  
del dipinto dopo la partenza di Godoy per Parigi  
Camuccini's *Horatius Cocles* far from Rome: the vicissitudes  
of the painting after Godoy's departure for Paris

44

Note  
Notes

45

Bibliografia  
Literature



## Introduzione

L' *Orazio Coclite* di Vincenzo Camuccini, ritrovato dopo che per quasi due secoli se ne erano perse le tracce, è un vero capolavoro della seconda stagione del Neoclassicismo, quello più impegnato, illuminato dall'astro di Jacques-Louis David. Le vicende di questo monumentale dipinto, che colmano un vuoto nella storia del suo autore, sono state ora perfettamente ricostruite in questo volume da Federica Giacomini, insieme alla avventurosa figura del suo committente, lo spagnolo Manuel Godoy, uno dei più interessanti collezionisti di tutti i tempi la cui fama è legata a strepitosi capolavori di Velázquez e Goya.

Realizzato tra il 1813 e il 1815, quando venne esposto nell'atelier dell'artista in via dei Greci per poi venire collocato nella splendida cornice di Villa Mattei al Celio, l'*Orazio Coclite* appartiene ad un momento magico della carriera di Camuccini, impegnato a finire tra le sue opere più belle e impegnative, come le due smisurate tele, la *Morte di Cesare* e la *Morte di Virginia*, già commissionate alla fine del Settecento da Lord Bristol e adesso destinate alla reggia di Capodimonte a Napoli. Per il suo biografo Carlo Falconieri si era ormai affermato come «il pittore solenne, nobile della storia, insegnatrice di virtù grandi ed eroiche». Proprio per questo suo impegno si poteva dunque considerare «il primo dipintore d'Italia del suo tempo».

Questa conclusione, che potrebbe sembrare azzardata, trovava riscontro sul versante della critica se riconsideriamo l'autorevole testimonianza dell'abate Antonio Guattani, erudito ed antiquario che fu il fondatore e redattore delle "Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità", un foglio periodico fondato nel 1806 come seguito dei "Monumenti antichi inediti" per contribuire a far conoscere e valorizzare l'arte contemporanea, un settore allora vitale per l'economia della città.

In un articolo del 1810 *Sullo stato attuale delle Belle Arti in Italia, e particolarmente in Roma*, dopo aver confrontato Camuccini con Gaspare Landi, con cui in effetti divideva

## Introduction

The *Horatius Cocles* by Vincenzo Camuccini, rediscovered after all traces of it had been lost for almost two centuries, is a real masterpiece of the second season of Neoclassicism, the more committed one illuminated by the star of Jacques-Louis David. The events surrounding this monumental painting, which fill a gap in the story of its creator, have now been perfectly reconstructed in this volume by Federica Giacomini, alongside the story of the adventurous figure of Camuccini's client, the Spaniard Manuel Godoy, one of the most intriguing collectors of all time whose celebrity is linked to extraordinary masterpieces by Velázquez and Goya.

Created between 1813 and 1815, at which point it was put on display at the artist's atelier in Via dei Greci and then hung in the splendid setting of Villa Mattei al Celio, the *Horatius Cocles* belongs to a magical period in Camuccini's career, to be included amongst his most beautiful and labour-intensive works, such as the two enormous canvases, the *Death of Julius Caesar* and the *Death of Virginia*, commissioned at the end of the eighteenth century by Lord Bristol and now to be seen at the Royal Palace of Capodimonte in Naples. In the words of his biographer Carlo Falconieri, he had by then established himself as «the solemn, noble painter of history, that teacher of great and heroic virtues». Precisely because of this devotion, he could therefore be considered «the number one painter in Italy of his time».

This conclusion, which might well seem somewhat rash, was reiterated by the critics if we reconsider the authoritative testimony of Abbot Antonio Guattani, a scholar and antiquarian who was the founder and editor of the "Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità", a periodical founded in 1806 as a sequel to the "Monumenti Antichi Inediti" to help raise awareness and explain the value of contemporary art, a sector vital for the city's economy at that time.

In an article from 1810, on *Sullo stato attuale delle Belle*

la scena in una continua competizione, sembrava assegnare una sorta di primato al primo considerato il vero erede di quella grande maniera e di quell'impegno che aveva caratterizzato Anthon Raphael Mengs, indiscusso protagonista della prima stagione del Neoclassicismo, inaugurata nell'ormai lontano 1761 con l'affresco del *Parnaso* realizzato in un soffitto di Villa Albani.

Riferendosi in particolare ai grandi dipinti per Napoli, Guattani aveva perfettamente delineato il profilo artistico di Camuccini: «È cosa notissima come i profondi studi, che egli ha fatto su i due prototipi della Scuola Fiorentina e Romana, lo hanno condotto al punto di divenire la più corretta matita, il disegnatore più spedito e netto che si conosca, il compositore più ragionato ed esatto. Ad una piena notizia della Storia antica, della Favola e di tutto ciò che ha rapporto alle memorie presenti e passate dell'Arte sua, tanta assiduità ed amore aggiunge nell'operare, che già Roma conta vedere in questo suo figlio un pittore finito. Il suo gran quadro della *Virginia* giganteggia in arte così per la sublimità del pensiero, che per la sostenutezza del carattere Romano ne' volti, nelle attitudini, e nella espressione di quei Repubblicani che vi fanno la scena. La *Morte di Cesare* attende gli ultimi ritocchi per accompagnar la *Virginia*, tanto in mole che in merito».

In lui, aveva aggiunto, l'«Arte vince la natura», dato che «tutto vi sta in carattere; tutto vi è grande, espressivo, ragionato, ligio ai più severi precetti; e studiato e corretto, quanto avrebbe potuto desiderarsi dal più bravo allievo di Raffaello». In realtà Camuccini, pensando anche agli altri protagonisti del Neoclassicismo, è stato quello che più ha saputo interpretare e rielaborare l'esempio del grande urbinato. Come ha ben documentato Federica Giacomini, in un puntuale riscontro con la sua fonte principale, la grandiosa *Battaglia di Costantino* dei Musei Vaticani, proprio il nostro quadro è una delle riprove più lampanti della sua originalissima ispirazione raffaellesca.

Consacrando Camuccini come il grande epigono della

*Arti in Italia, e particolarmente in Roma*, after comparing Camuccini with Gaspare Landi, with whom the former shared the limelight in a ceaseless tussle, Guattani seemingly assigned some kind of primacy to Camuccini considering him the true heir to that grand manner and commitment which had characterized Anton Raphael Mengs, the undisputed spearhead of the first season of Neoclassicism, which had begun in the by-then-distant 1761 with the *Parnassus* fresco painted on a ceiling of Villa Albani.

Referring in particular to the large paintings for Naples, Guattani perfectly summarized Camuccini's artistic profile: «It is very well known that the in-depth studies he made based on the two prototypes of the Florentine and Roman Schools led him to become the most precise pencil wielder, the fastest and sharpest draughtsman known, the most reasoned and exact composer. To a full knowledge of Ancient History, the Fable, and everything related to the present and past memories of his Art, he adds so much diligence and love in his work that Rome already counts on seeing in this son of hers a complete painter. His large painting of *Virginia* reaches a pinnacle in art for the sublimeness of his thought, as well as for the sustainedness of the Roman character in the faces, dispositions, and expressions of those Republicans who make up the scene. The *Death of Caesar* awaits the final touches to match *Virginia*, both in size and in merit.»

In him, he added, «Art overcomes nature», since «everything is in character; everything is grand, expressive, reasoned, faithful to the most severe precepts; and studied and correct, as much as one could have hoped from Raphael's best pupil.» In fact, thinking also of the other protagonists of Neoclassicism, Camuccini was the one who best interpreted and redeveloped the example of the great master from Urbino. As Federica Giacomini has carefully documented in a timely comparison with Camuccini's main source, the grandiose *Battle of Constantine* in the Vatican Museums, our painting is one of the most striking proofs of his highly original Raphaellesque inspiration.

By consecrating Camuccini as the great follower of the

“Scuola Fiorentina e Romana”, Guattani sottolineava la qualità di una pittura che ha il suo principale fondamento nell’eccellenza del disegno, in una pratica che va dai veloci studi preparatori alla lenta finitezza del cartone. Pratica che lo accomuna ad altri campioni del classicismo, della maniera grande, come i fiorentini Luigi Sabatelli e Pietro Benvenuti, o il lombardo Giuseppe Bossi, ma anche, restando a Roma, il francese Jean-Baptiste Wicar. Tutti protagonisti di un Neoclassicismo dalla vocazione eclettica transitato, tra gli anni dell’Impero e la Restaurazione, dalle certezze del “bello ideale” alle inquietudini del “sublime”.

“Florentine and Roman Schools”, Guattani emphasized the quality of a painting rooted in the excellence of the drawing, a practice which ranged from quick preparatory studies to the time-consuming realization of the final cartoon. A practice which united him with other champions of classicism, of the grand manner, such as the Florentines Luigi Sabatelli and Pietro Benvenuti, or the Lombard Giuseppe Bossi, but also, remaining in Rome, the Frenchman Jean-Baptiste Wicar. All protagonists of a Neoclassicism with an eclectic vocation which passed, between the years of the Empire and the Restoration, from the certainties of the “bello ideale” to



La *Morte di Cesare* e la *Morte di Virginia* di Vincenzo Camuccini nel Salone a loro dedicato nel Palazzo Reale di Capodimonte, Napoli | The *Death of Caesar* and the *Death of Virginia* by Vincenzo Camuccini in the room dedicated to them at the Royal Palace of Capodimonte, Naples

Certo che in questa eletta schiera Camuccini risalta come il maggiore interprete di una dimensione eroica legata alla celebrazione degli *exempla virtutis* dell'antica Roma Repubblicana, da lui identificati nelle pagine di Livio e Plutarco, che gli faceva leggere il suo fidato consulente, il grande antiquario Ennio Quirino Visconti. Grazie ad un classicismo elaborato attraverso gli studi delle sculture antiche, di Raffaello e Michelangelo, come di Domenichino e Poussin, per accennare solo alle sue fonti principali, ma anche al confronto con David, da lui conosciuto a Roma e poi nuovamente a Parigi nel 1810, ha saputo rendere più di ogni altro artista contemporaneo il carattere fiero e le virtù eroiche di Giulio Cesare e Virginia, di Pompeo e Curio Dentato, di Attilio Regolo e Cornelia, e appunto il fiero Orazio Coclite immortalato al centro della terribile mischia che infuria intorno.

Sicuramente questo dipinto, se confrontato con le altre composizioni storiche di Camuccini, è caratterizzato da uno scattante dinamismo dove in genere ritroviamo invece delle figure in posa, solennemente statiche secondo quella poetica della nobile quiete che doveva caratterizzare, secondo Winckelmann e Mengs, le figure ispirate ai modelli antichi. Qui ritroviamo invece una concitazione, un movimento che proiettano la vicenda, narrata nel suo svolgersi, nella dimensione visionaria del sublime. Un carattere che ritroviamo, anche grazie alla stupefacente abilità disegnativa, nelle due figure più espressive e sorprendenti, i due nudi, quello che situato alla destra di Orazio sta in ginocchio nell'atteggiamento di difendersi dalla furia dell'eroe, e quello che, nell'angolo a destra, sembra scivolare dalla superficie del quadro, a esprimere non senza una vena elegiaca, come in uno struggente verso di Virgilio, il mistero della morte.

*Fernando Mazzocca*

the restlessness of the “sublime”.

Unquestionably, in this elect group, Camuccini stands out as the greatest interpreter of a heroic dimension linked to the celebration of the *exempla virtutis* of ancient Republican Rome, identified by him in the pages of Livy and Plutarch whom the great antiquarian Ennio Quirino Visconti, his trusted consultant, had suggested he read. Thanks to a classicism elaborated through studies of ancient sculptures, the works of Raphael and Michelangelo, as well as Domenichino and Poussin, to mention only his main sources, but also David, whom he met in Rome and then again in Paris in 1810, he was able to bring out more than any other contemporary artist the proud character and heroic virtues of Julius Caesar and Virginia, Pompey and Curius Dentatus, Atilius Regulus and Cornelia, and precisely the proud Horatius Cocles immortalized at the centre of the horrendous fray raging all around him.

When compared with Camuccini's other historical compositions, this painting is characterized by an agile dynamism where we would normally find posed figures, solemnly static according to the poetic of the noble stillness that ought to characterize figures inspired by ancient models – according to Winckelmann and Mengs. Here instead we find excitement, movement that projects the story, narrated in its unfolding in the visionary dimension of the sublime. A characteristic which we find, also thanks to his astounding skill in drawing, in the two most expressive and surprising figures, the two nudes, the one who, located to the right of Horatius, is on his knees in the attitude of defending himself from the fury of the hero, and the one who, in the corner to the right, seems to be slipping off the surface of the painting, expressing the mystery of death, but not without an elegiac vein, as in a poignant verse by Virgil.

*Fernando Mazzocca*

## Un capolavoro ritrovato

**E**roe impavido della Roma agli albori della sua storia repubblicana, Orazio Coclite è il protagonista di questo dipinto ritrovato di Vincenzo Camuccini, noto finora soltanto attraverso alcuni disegni preparatori, una replica in piccolo formato nonché attraverso l'incisione tratta da Domenico Marchetti poco dopo il completamento della tela.

Il dipinto è una delle opere più significative realizzate da Camuccini negli anni d'oro della sua produzione, vale a dire l'ultimo decennio del Settecento e i primi due dell'Ottocento. Completato nel 1815, l'*Orazio Coclite* rappresenta in maniera esemplare lo stile severo e monumentale caratteristico di questo artista, all'epoca il più importante pittore di Roma, ritenuto già dai suoi contemporanei erede della grande tradizione classica dell'Urbe.

## A rediscovered masterpiece

**A**fearless hero of Rome at the dawn of its Republican history, Horatius Cocles is the protagonist of this rediscovered painting by Vincenzo Camuccini, known previously only through some preparatory drawings, a small-format replica, and an engraving made by Domenico Marchetti shortly after the canvas was completed.

This painting is one of the most significant works produced by Camuccini in the golden years of his production, namely the last decade of the eighteenth century and the first two of the nineteenth century. Completed in 1815, the *Horatius Cocles* exemplifies the severe monumental style characteristic of this artist, at the time deemed the most important painter in Rome, and already considered by his contemporaries an heir to the city's great classical tradition. The importance of the work also lies in the prestige of its client, a leading figure



1a. Francisco Goya, *Maja desnuda*, 1795-1800, Madrid, Museo Nacional del Prado | Francisco Goya, *Maja desnuda*, 1795-1800, Madrid, Museo Nacional del Prado

L'importanza dell'opera risiede inoltre nel prestigio del suo committente, una figura di spicco nella storia politica europea tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento, lo spagnolo Manuel Godoy, primo ministro e consigliere del re di Spagna Carlo IV, esule a Roma a partire dal 1812, a seguito della conquista napoleonica della penisola iberica. Spregiudicato nell'azione politica come nella condotta personale, Godoy fu anche avido collezionista di dipinti, sia di *Old Masters*, in particolare spagnoli, fiamminghi e italiani, sia di opere commissionate *ex novo* ad artisti contemporanei, a partire da Goya, che per lui dipinse le due celebri *Majas, desnuda e vestida*<sup>1</sup> (figg. 1a e 1b).

in European political history between the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century, the Spaniard Manuel Godoy, prime minister and advisor to the King of Spain, Charles IV, and exiled to Rome from 1812, following the Napoleonic conquest of the Iberian Peninsula. As unscrupulous in his political actions as in his personal conduct, Godoy was also an avid collector of paintings, both of Old Masters, in particular Spanish, Flemish and Italian, and of works commissioned from contemporary artists, starting with Goya, who painted the two famous *Majas – desnuda and vestida* – for him.<sup>1</sup> (figs. 1a and 1b)



**1b.** Francisco Goya, *Maja vestida*, 1800-1807, Madrid, Museo Nacional del Prado | Francisco Goya, *Maja vestida*, 1800-1807, Madrid, Museo Nacional del Prado

## Chi era Manuel Godoy?

Nato nel 1767 in Estremadura, in una famiglia di piccola nobiltà provinciale, Manuel Godoy riceve una buona educazione, con lo scopo di intraprendere la carriera militare. A diciassette anni si trasferisce a Madrid ed è ammesso da Carlo III nelle *Guardia de corps* della famiglia reale, dove scala rapidamente i gradi da ufficiale. È l'inizio di un'ascesa sfolgorante: con la salita al trono di Carlo IV, nel 1788, Godoy giunge a rivestire in breve tempo le più alte cariche politiche del regno. Nel 1792, a 25 anni, è nominato Duca di Alcudia, Grande di Spagna e Segretario di Stato. Determinato, carismatico, di modi non proprio raffinatissimi, ma attraenti, Godoy gode della predilezione della regina Maria Luisa, e, anche grazie alla sua influenza, prende in mano le redini del regno, giungendo in breve ad esercitare il ruolo di sovrano *de facto*, in luogo della debole e impacciata personalità di Carlo IV<sup>2</sup>. Accumula in pochissimo tempo una incredibile serie di titoli e cariche, nonché di laute rendite, culminata - grazie alla pace raggiunta con la Francia, ratificata dal Trattato di Basilea nel 1795 - con l'attribuzione del titolo del tutto inedito di principe della Pace, elevazione a un rango che per tradizione in Spagna spettava in via esclusiva all'erede al trono. Con fasi alterne, Godoy tiene sostanzialmente in

## Who was Manuel Godoy?

Born in 1767 in Extremadura, into a provincial gentry family, Manuel Godoy received a good education, with the aim of pursuing a military career. At seventeen, he moved to Madrid and was admitted by Charles III to the *Guardia de corps* of the royal family, where he quickly climbed the ranks of officers. This was the beginning of a dazzling rise: with the accession to the throne of Charles IV in 1788, Godoy soon reached the highest political offices of the kingdom. In 1792, at the age of 25, he was appointed Duke of Alcudia, Grandee of Spain, and Secretary of State. Determined, charismatic, with far from refined, but nonetheless attractive manners, Godoy enjoyed the

predilection of Queen Maria Luisa, and, also thanks to her influence, took the reins of the kingdom, coming soon to exercise the role of *de facto* sovereign, in place of the weak and inept personality of Charles IV.<sup>2</sup> In a very short time, he had accumulated an incredible series of titles and offices, as well as a high income, culminating – thanks to the peace reached with France, ratified by the Treaty of Basel in 1795 – in the attribution of the completely new title of “Prince of Peace”, elevation to a rank which traditionally belonged exclusively to the heir to the throne in Spain.

With a few ups and downs, Godoy essentially held power until



2. Francisco Goya, *Ritratto equestre di Manuel Godoy (bozzetto)*, 1794, collezione privata | Francisco Goya, *Equestrian portrait of Manuel Godoy (sketch)*, 1794, private collection

mano il potere fino al 1808. Il favore incondizionato di cui gode presso i sovrani, la bulimia da *parvenu* con cui gestisce l'enorme potere concentrato su di sé, ma soprattutto l'attuazione di politiche mirate a mettere un freno all'influenza dell'alta nobiltà spagnola, gli provocano la rapida antipatia del popolo, che, sobillato dall'aristocrazia, ne fa il bersaglio di infamanti accuse, concentrate sui suoi ambigui rapporti con la regina. La storiografia più recente ha gradualmente riabilitato la sua figura, mettendo in luce i suoi tentativi di operare importanti riforme in uno dei più radicati *anciens régimes* europei, come quello spagnolo, nel bel mezzo del dilagare dell'ondata napoleonica<sup>3</sup>. L'impopolarità di Godoy, alimentata, oltre che dall'aristocrazia, dalla profonda avversione nutrita verso di lui dall'erede al trono, il principe Ferdinando, culmina nel *Motòn* di Aranjuez del 17 marzo 1808, una rivolta popolare abilmente guidata che segna la definitiva caduta del principe della Pace e l'abdicazione di Carlo IV in favore del figlio Ferdinando. I successivi eventi mettono a nudo la profonda crisi e la meschina debolezza della monarchia borbonica: con le Abdicazioni di Bayona, tra aprile e maggio del 1808, la corona spagnola cade nelle mani di Napoleone, che installa sul trono di Madrid suo fratello Giuseppe Bonaparte. Per Carlo IV, Godoy e tutta la corte spagnola si apre la strada di un esilio che non avrà fine: i suoi protagonisti non rimetteranno mai più piede in Spagna. Dopo quattro anni trascorsi in Francia, tra Compiègne, Aix-en-Provence e Marsiglia, nel 1812 la corte spagnola in esilio, sotto la soffocante protezione di Napoleone, si trasferisce nella Roma occupata dai francesi, dove entra il 16 giugno, accolta con tutti gli onori. Godoy rimane a Roma per quasi vent'anni, ben oltre la morte di Carlo IV e Maria Luisa, che avviene a distanza di pochi giorni l'uno dall'altra, al principio del 1819<sup>4</sup>.

1808. The unconditional favour he enjoyed among the sovereigns, the *parvenue* craving with which he managed the enormous power concentrated on himself, but above all the implementation of policies aimed at putting an end to the influence of the Spanish high nobility, rapidly brought down upon him the antipathy of the common people who, riled by the aristocracy, made him the target of infamous accusations, focused on his ambiguous relations with the queen. The most recent historiography has gradually rehabilitated his figure, highlighting his attempts to bring about important reforms in one of the most deeply-rooted European *anciens régimes*, in the midst of the spreading Napoleonic wave.<sup>3</sup> Godoy's unpopularity, fuelled not only by the aristocracy, but also by the profound aversion towards him of the heir to the throne, Prince Ferdinand, culminated in the *Motòn* of Aranjuez of 17 March 1808, a skilfully led popular revolt which marked the definitive fall of the Prince of Peace and the abdication of Charles IV in favour of his son Ferdinand. The subsequent events reveal the profound crisis and the pitiful weakness of the Bourbon monarchy: with the Abdications of Bayonne, between April and May 1808, the Spanish crown fell into the hands of Napoleon, who installed his brother Giuseppe Bonaparte on the throne of Madrid. For Charles IV, Godoy, and the whole Spanish court, the road yawned open for an exile that would never end: its protagonists would never set foot in Spain again. After four years spent in France, between Compiègne, Aix-en-Provence and Marseilles, in 1812, the Spanish court in exile, under the stifling protection of Napoleon, moved to a Rome occupied by the French, which it entered on June 16<sup>th</sup>, welcomed with all honours. Godoy would remain in Rome for almost twenty years, well beyond the deaths of Charles IV and Maria Luisa, which fell within a few days of each other at the beginning of 1819.<sup>4</sup>

## Godoy a Roma

Nella capitale pontificia, Godoy conduce una vita lontanissima dai fasti del passato, ripiegata su ordinarie occupazioni, volte alla ricostruzione di una nuova identità sociale, per sé e per i suoi figli; sempre all'ombra dei sovrani in esilio, ai quali rimase accanto fedelmente fino alla fine. Con la rovinosa caduta del 1808, aveva perso tutti i suoi averi mobili e immobili, prima saccheggianti dai francesi e poi confiscati dallo Stato e mai restituiti<sup>5</sup>, neanche dopo la caduta di Napoleone e il ripristino dell'*ancien régime*: con la Restaurazione, infatti, sul trono di Spagna non tornò Carlo IV, bensì suo figlio Ferdinando, col nome di Ferdinando VII. L'avversione viscerale da questi nutrita verso il principe della Pace, oltre che verso i propri stessi genitori, non venne mai meno e non solo causò il sistematico impedimento di ogni tentativo di recupero dei beni spagnoli, tra cui la favolosa collezione di dipinti, ma riuscì a rendere difficile la vita a Godoy, anche nel suo esilio romano: egli visse sotto la costante minaccia di essere arrestato, vittima di una vera e propria persecuzione politica<sup>6</sup>. Ferdinando lo screditava in ogni modo presso le autorità pontificie, facendo leva anche sulla sua dubbia condotta morale: rimasta infatti in Spagna la legittima consorte Maria Teresa di Borbone, il principe della Pace era giunto a Roma accompagnato



3. La palazzina di Villa Celimontana nel 1816, dopo i lavori commissionati da Godoy (frontespizio del testo di Lorenzo Re, 1816) | The building of Villa Celimontana in 1816, after the works commissioned by Godoy (title page of the text by Lorenzo Re, 1816)

## Godoy in Rome

In the papal capital, Godoy led a life far removed from the glories of the past, bent on ordinary occupations to reconstruct a new social identity for himself and his children; but always in the shadow of the exiled sovereigns, to whom he remained faithful to the very end. With the disastrous fall from grace of 1808, he had lost all of his personal property and real estate, first plundered by the French and then confiscated by the State and never returned,<sup>5</sup> not even after the fall of Napoleon and the restoration of the *ancien régime*: in fact, even with the Restoration, it was not Charles IV who returned to the Spanish throne, but his son Ferdinand, under the name of Ferdinand VII. The visceral aversion the latter harboured towards the Prince of Peace, as well as towards his own parents, never waned and not only caused the systematic impediment of any attempt to recover his Spanish assets, including the fabulous collection of paintings, but managed to make life difficult for him even in his Roman exile: he lived under the constant threat of being arrested, the victim of a real political persecution.<sup>6</sup> Ferdinand discredited him in every way possible with the pontifical authorities, also by stressing his dubious moral conduct: in fact, his legitimate consort Maria Theresa of Bourbon remained in Spain; the Prince of Peace had arrived in Rome accompanied by his mistress Josefa Tudó better known as “Pepita”, and their two illegitimate children. As soon as he was reinstated on the Spanish throne, Ferdinand managed to chase the scandalous couple away from Rome, forcing Godoy to move to Pesaro where he lived from September 1814 to October 1815, while Pepita and her children were forced to leave the capital permanently, settling in Genoa and later in Pisa, where the younger child of the couple, Luis Carlos, died in 1819, aged 11.

Thanks to a pension guaranteed to him by Charles IV, Godoy could count on a certain liquidity in Rome, which

dalla sua amante Josefa Tudó detta “Pepita”, e dai loro due illegittimi figli. Appena reintegrato sul trono di Spagna, Ferdinando riuscì a far allontanare la scandalosa coppia da Roma, obbligando Godoy a trasferirsi a Pesaro dal settembre 1814 all’ottobre 1815, mentre Pepita con i figli fu costretta ad abbandonare definitivamente la città, stabilendosi a Genova e a Pisa; lì, nel 1819, morì a soli 11 anni il figlio secondogenito della coppia, Luìs Carlos. Grazie alla pensione garantitagli da Carlo IV, Godoy può contare a Roma su una certa disponibilità economica, che gli consente di accumulare nel tempo diverse



4. Roma, Villa Celimontana, Obelisco egizio eretto da Godoy nel 1817  
| Rome, Villa Celimontana, Egyptian obelisk erected by Godoy in 1817

allowed him to accumulate various real estate properties and a new art collection over time. His most significant purchase was the villa on Mount Celio, today called Celimontana, built at the end of the sixteenth century by Ciriaco Mattei, a collector and protector of Caravaggio. Godoy bought it in June 1813 and set about bringing it back to its past glory, at huge expense.<sup>7</sup>

Relying on a project by the Spanish architect Antonio Celles, he had the building in the centre of the grounds enlarged and remodelled (fig. 3), redesigned the park, to which some neighbouring land was annexed; and had the Egyptian obelisk newly erected in the position it still occupies. Donated in 1582 to Ciriaco Mattei it had subsequently collapsed and shattered into pieces (fig. 4). During the works to restore the property, various ancient finds emerged from the ground, including two large floor mosaics, which still today decorate the rooms on the ground floor of the main Villa Celimontana building, two bases of the *V Cohortes Vigilum* with a dedication to



5. *Erma bicipite con Socrate e Seneca*, III sec. d. C., Berlino, Staatliche Museen zu Berlin | *Biceps herm with Socrates and Seneca*, 3rd century, A. D., Berlin, Berlin State Museums

proprietà immobiliari e una nuova raccolta d'arte. Il suo acquisto più significativo è la villa sul monte Celio, oggi detta Celimontana, fondata alla fine del Cinquecento da Ciriaco Mattei, collezionista e protettore di Caravaggio. Godoy la comperò nel giugno 1813 e si impegnò, con ingenti spese, a riportarla ai fasti di un tempo<sup>7</sup>.

Affidandosi al progetto dell'architetto spagnolo Antonio Celles, fece ampliare e rimodellare la palazzina posta al centro della villa (fig. 3), ridisegnare il parco, a cui annesse alcuni terreni confinanti; fece nuovamente erigere, nella posizione che occupa tuttora, l'obelisco egizio, donato nel 1582 a Ciriaco Mattei e in seguito crollato e spezzato (fig. 4).

Durante i lavori di sistemazione della proprietà emersero dal terreno diversi reperti antichi, tra cui due grandi mosaici pavimentali, che ancora oggi decorano gli ambienti al piano terreno della palazzina di Villa Celimontana, due basi della V Coorte dei Vigili con dedica a Caracalla e l'erma bifronte raffigurante Socrate e Seneca, oggi a Berlino (fig. 5)<sup>8</sup>. L'erma, alla quale si deve l'identificazione della vera effigie di Seneca, fino ad allora erroneamente identificata con la testa oggi nota appunto come pseudo-Seneca, fu presentata all'Accademia di San Luca e fu oggetto di una pubblicazione dell'erudito romano Lorenzo Re, nel 1816<sup>9</sup>. I fortunati ritrovamenti indussero più tardi Godoy a intraprendere anche dei veri e propri scavi.

A Roma Godoy ricostituì anche una nuova collezione di dipinti, che sappiamo arrivò a contare circa 300 opere, ma la loro identità è nota solo in minima parte<sup>10</sup>. Ben poco si sa, inoltre, delle modalità attraverso le quali egli ne venne in possesso. Considerato che non aveva potuto portare con sé nulla della sua favolosa collezione madrilenà, i dipinti furono tutti messi insieme durante gli anni dell'esilio: in parte in Francia, dove Godoy riuscì incredibilmente a recuperare due opere della sua antica raccolta, il *San Girolamo e l'angelo* di Ribera, il *Martirio di San Pietro di Arbues* di Murillo

Caracalla, and a two-faced herm depicting Socrates and Seneca, now in Berlin (fig. 5).<sup>8</sup> The herm, to which we owe identification of Seneca's real appearance, hitherto erroneously identified with the head now known precisely as the "Pseudo-Seneca", was presented to the Accademia di San Luca and was the subject of a publication by the scholar Lorenzo Re in 1816.<sup>9</sup> These lucky finds later inspired Godoy to undertake proper archaeological excavations.

In Rome, Godoy also assembled a new collection of paintings, which we know came to number around 300 works, although their identity is only minimally known.<sup>10</sup>



6. Bartolomé Esteban Murillo, *Martirio di San Pietro d'Arbues*, 1664, San Pietroburgo, Hermitage | Bartolomé Esteban Murillo, *Martyrdom of Saint Peter of Arbues*, 1664, St. Petersburg, Hermitage

(fig. 6)<sup>11</sup>; il grosso sicuramente a Roma, dove in quegli anni il commercio antiquario era fiorente. La raccolta comprendeva soprattutto opere di artisti spagnoli<sup>12</sup>, ma vi erano diversi quadri fiamminghi e naturalmente molte opere di artisti italiani, tra i quali Pietro da Cortona, Guido Cagnacci, Annibale Carracci e diversi



7. Pietro da Cortona, *Martirio di Santo Stefano*, 1660 c., San Pietroburgo, Hermitage | Pietro da Cortona, *Martyrdom of Saint Stephen*, 1660 c., St. Petersburg, Hermitage

Furthermore, little is known of the ways in which he came into possession of them. Considering that he had been unable to take any of his fabulous Madrid collection with him, these paintings were all put together during his years in exile: partly in France, where Godoy was incredibly successful in recovering two works from his former collection, the *Saint Jerome and the Angel of Judgement* by Ribera, and *The Martyrdom of Saint Peter Arbués* by Murillo (fig. 6);<sup>11</sup> but the bulk certainly in Rome, where in those years the antiques trade was booming. The collection mainly included works by Spanish artists,<sup>12</sup> but there were several Flemish paintings and of course many works by Italian artists, including Pietro da Cortona, Guido Cagnacci, Annibale Carracci and several other painters of the sixteenth and seventeenth centuries. The quality of these works was uneven, some paintings were remarkable, such as *The Martyrdom of Saint Stephen* by Pietro da Cortona (fig. 7), while many paintings which, as usual, bore casual attributions to the great masters, were often mere copies or second-rate works. Stendhal who, in his *Promenades dans Rome*, did not hesitate to ridicule Godoy's position, calling him «an idiot», observed that there were some «good paintings» in the villa.<sup>13</sup> In Camuccini's opinion, Godoy's Murillo was the most beautiful in Rome, as reported by the Scottish painter David Wilkie, who visited Villa Celimontana in 1826.<sup>14</sup> It is perfectly possible that Camuccini, together with his brother Pietro, a well-known merchant, restorer and collector of paintings, may have contributed as an advisor to the formation of the Prince of Peace's collection.<sup>15</sup> Lorenzo Re noted that «the rich collection of ancient paintings» which decorated Villa Mattei had been purchased in Rome («among us»), along with «the beautiful productions of living artists, who with a truly great spirit he has had and is having executed.»<sup>16</sup> In fact, in addition to collecting older paintings, Godoy, exactly as he had done in Madrid, commissioned works from contemporary artists, favouring among them the Spanish artists residing in Rome, such as Cabanas, Solà,



8. José de Madrazo, *Ritratto di Manuel Godoy*, 1816, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando | José de Madrazo, *Portrait of Manuel Godoy*, 1816, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

altri autori del Cinque e Seicento. La qualità di queste opere era diseguale, alcuni quadri erano notevoli, come *Il Martirio di Santo Stefano* di Pietro da Cortona (fig. 7), mentre molti dipinti che, come di consueto, recavano disinvolute attribuzioni ai grandi maestri, erano spesso solo copie o opere di categoria secondaria. Stendhal, che nelle *Promenades dans Rome* non esita a mettere in ridicolo la posizione di Godoy, definito «un cretino», osserva che nella villa c'erano «buoni dipinti»<sup>13</sup>. Secondo Camuccini, il Murillo di Godoy era il più bello di Roma, come riporta il pittore scozzese David Wilkie, che visitò la villa Celimontana nel 1826<sup>14</sup>. È possibile che Camuccini, insieme al fratello Pietro, noto mercante, restauratore e collezionista di quadri, possa aver contribuito in qualità di *advisor* alla formazione della collezione del principe della Pace<sup>15</sup>. Lorenzo Re notava come «la ricca raccolta di pitture antiche» che decoravano Villa Mattei fosse stata acquistata a Roma («fra noi»), così come «le belle produzioni di artisti viventi, che con animo veramente grande ha fatto e va facendo eseguire»<sup>16</sup>.

Infatti, oltre a collezionare dipinti antichi, Godoy, esattamente come aveva fatto a Madrid, commissionò opere ad artisti contemporanei, privilegiando tra questi gli artisti spagnoli residenti a Roma, quali Cabanas, Solà, Alvarez Cubero e soprattutto José de Madrazo, autore di un ritratto nel quale il principe della Pace è orgogliosamente raffigurato accanto all'erma bicipite di Socrate e Seneca, ovvero il suo più importante ritrovamento archeologico, e con in mano una copia della dissertazione di Lorenzo Re (fig. 8). Dismessa l'uniforme sempre presente nei suoi molteplici ritratti del periodo spagnolo (fig. 11)<sup>17</sup>, il ritratto di Madrazo testimonia il nuovo status di gentiluomo e patrono delle arti assunto dal principe della Pace durante gli anni del suo soggiorno romano. Più tardi Madrazo, che in quegli anni dipinse anche i ritratti a figura intera di Carlo IV e Maria Luisa, ritrasse anche Pepita, l'amante del principe, con i loro due figli Manuel e Luis Carlos (fig. 9). La commissione dell'*Orazio*

Alvarez Cubero, and above all José de Madrazo, the author of a portrait in which the Prince of Peace is proudly depicted next to the two-headed herm of Socrates and Seneca, in other words, his most important archaeological find, and holding a copy of the dissertation by Lorenzo Re (fig. 8). The uniform always present in his many portraits of the Spanish period had been abandoned (fig. 11),<sup>17</sup> and the portrait by Madrazo testifies to the new status as a gentleman and patron of the arts assumed by the Prince of Peace during the years of his stay in Rome. Later on, Madrazo, who in those years also painted full-length portraits of Charles IV and Maria Luisa, also portrayed “Pepita”, the Prince’s lover, with their two sons Manuel and Luis Carlos (fig. 9). The



9. José de Madrazo, *Josefa Tudó con i figli Manuel Luis e Luis Carlos Godoy*, 1812 circa, Madrid, Museo Nacional del Prado | José de Madrazo, *Josefa Tudó with his sons Manuel Luis and Luis Carlos Godoy*, 1812 c., Madrid, Prado Museum

*Coclite* a Camuccini, e quella di un paesaggio al pittore tedesco Johann Christian Reinhardt<sup>18</sup>, attestano da un lato l'interesse di Godoy anche verso artisti non spagnoli, dall'altro la sua conformità alle scelte in campo artistico operate da Carlo IV, che in quegli anni commissiona opere ai medesimi artisti<sup>19</sup>.

Nel corso del secondo decennio dell'Ottocento, dunque, egli rimise insieme una collezione d'arte dignitosa, sebbene certo non paragonabile alla straordinaria raccolta di dipinti accumulata a Madrid grazie all'esercizio spregiudicato del potere, nei lunghi anni della sua apoteosi politica<sup>20</sup>. Tra gli oltre 1.100 dipinti che Godoy aveva accumulato in Spagna, vi erano capolavori quali la *Venere allo specchio* di Velázquez (fig. 10), l'*Educazione di Amore* di Correggio, la *Madonna d'Alba* di Raffaello, opere acquisite grazie all'appoggio del re dalla raccolta dei duchi d'Alba; c'erano il *Crocifisso* di Velázquez e 45 dipinti di Ribera, molti dei quali sottratti a chiese e conventi, nonché opere commissionate direttamente da Godoy ai maggiori artisti spagnoli del tempo, a

commissioning of *Horatius Cocles* from Camuccini, and of a landscape from the German painter Johann Christian Reinhardt,<sup>18</sup> on the one hand attest to Godoy's interest also in non-Spanish artists, on the other his conformity to the choices in the artistic field made by Charles IV, who in those same years had commissioned works from the same artists.<sup>19</sup> During the second decade of the nineteenth century, therefore, he put together a collection of dignified art, albeit not remotely comparable to the extraordinary collection of paintings accumulated in Madrid thanks to an unscrupulous wielding of power in the long years of his political apotheosis.<sup>20</sup> Among the more than 1,100 paintings which Godoy had accumulated in Spain, were such masterpieces as *Rokeby Venus* by Velázquez (fig. 10), the *Education of Cupid* by Correggio, the *Alba Madonna* by Raphael, works acquired thanks to the support of the king from the collection of the Dukes of Alba; there was the *Crucifix* by Velázquez and 45 paintings by Ribera, many of which had been appropriated from churches and convents, in addition to works commissioned directly by Godoy from



10. Diego Velázquez, *Venere allo specchio*, Londra, National Gallery | Diego Velázquez, *Rokeby Venus*, London, National Gallery

cominciare naturalmente da Goya. Impietoso ritrattista di Carlo IV e della sua famiglia, Goya ritrasse più volte sia Godoy (fig. 11), sia la sua prima moglie, Maria Teresa di Borbone, contessa di Chinchón, sposata nel 1797 (fig. 12)<sup>21</sup>.

Ma, soprattutto, per il principe della Pace, Goya dipinse la celeberrima e scandalosa *Maja desnuda* (fig. 1a) e il suo pendant *Maja vestida* (fig. 1b), nella quale si devono con ogni probabilità riconoscere le fattezze di Josefa “Pepita” Tudó, all’epoca giovanissima amante e in seguito seconda moglie del principe<sup>22</sup>.

the major Spanish artists of the time, starting, naturally enough, with Goya. A pitiless portraitist of Charles IV and his family, Goya portrayed Godoy several times (fig. 11), as well as his first wife, María Teresa de Borbón, Countess of Chinchón, whom he had married in 1797 (fig. 12).<sup>21</sup>

But, above all, for the Prince of Peace, Goya painted the famous, and scandalous, *Maja desnuda* (fig. 1a) and its pendant the *Maja vestida* (fig. 1b), in which the features of Josefa “Pepita” Tudó, at the time a very young lover and later second wife of the Prince, should in all likelihood be recognized.<sup>22</sup>



11. Francisco Goya, *Ritratto di Manuel Godoy*, 1801, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando | Francisco Goya, *Portrait of Manuel Godoy*, 1801, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

## Vincenzo Camuccini, Godoy e l'Orazio Coclite

All'epoca dell'arrivo della corte spagnola nella Roma napoleonica, Vincenzo Camuccini era il più importante pittore della città. Nel corso del primo decennio del secolo aveva messo a punto uno stile pienamente riconoscibile, fondato sulla perfezione del disegno e sulla consapevole e colta ripresa dei modelli più elevati della tradizione classica romana, dalla statuaria antica a Raffaello alla grande pittura rinascimentale, al classicismo seicentesco di Domenichino, Guido Reni, Poussin. Questo pesante bagaglio di modelli trovava espressione in un linguaggio moderno, depurato di ogni estetismo e vicino invece allo stile eroico elaborato da Jacques-Louis David e dalla sua cerchia; proprio a Roma, David aveva dipinto nel 1784-85 un'opera fondativa del neoclassicismo, *Il giuramento degli Orazi*, che il giovanissimo Camuccini poté forse osservare quando fu esposta al pubblico nell'atelier del pittore, prima della partenza per la Francia. Lo stesso Vincenzo poi intraprese nel 1810 un viaggio a Parigi, durante il quale ebbe modo di confrontarsi direttamente

## Vincenzo Camuccini, Godoy and the Horatius Cocles

At the time of the Spanish court's arrival in Napoleonic Rome, Vincenzo Camuccini was the city's most important painter. During the first decade of the century, he had developed a fully recognizable style, based on a perfection in drawing and on the conscious and cultured revival of the highest models of the Roman classical tradition, from ancient statuary to Raphael and the great Renaissance painting, to the seventeenth-century classicism of Domenichino, Guido Reni, and Poussin. This deep knowledge of models found expression in a modern language, purged of any aestheticism and close instead to the heroic style developed by Jacques-Louis David and his circle; in fact it was in Rome that David had painted a founding work of Neoclassicism in 1784-85, the *Oath of the Horatii*, which the very young Camuccini may well have seen when it was exhibited to the public in the painter's atelier, before it left for France. Vincenzo himself then undertook a trip to Paris in 1810, during which he had the opportunity to directly encounter the "French style" of which he had become the main exponent back home.



12. Francisco Goya, *Ritratto di Maria Teresa di Borbone, contessa di Chinchón*, 1800, Madrid, Museo Nacional del Prado | Francisco Goya, *Portrait of Maria Teresa de Bórbon, Countess of Chinchón*, 1800, Madrid, Prado Museum

con quello “stile francese” di cui era divenuto, in patria, il principale esponente. La contiguità stilistica con artisti quali Drouais o Suvée, oltre a David, si innestava però su un substrato così solidamente radicato nella tradizione classica, che la sua pittura viene subito riconosciuta, dai suoi contemporanei, come la degna continuazione, in chiave moderna, del filone più nobile dell’arte romana. Coerente a questi principi, Camuccini decise di dedicarsi in maniera pressoché esclusiva al genere grande della pittura di storia, ovvero ai soggetti religiosi e mitologici e ancor più ai temi storici, tra i quali proprio gli episodi tratti dalla storia romana, come l’Orazio Coclite, appaiono più adatti ad essere rappresentati con quello stile austero e retorico che caratterizza la sua produzione, soprattutto nei primi due decenni del secolo. Soggetti di questa natura hanno i due dipinti che lo avevano reso celebre già molti anni prima, e che rimangono ancora oggi le sue opere più note, la *Morte di Cesare* (fig. 13) e la *Morte di Virginia*, iniziate su commissione di Lord Harvey, conte di Bristol, sul finire del Settecento, ma completate molti anni più tardi<sup>23</sup>.

Nel 1812, all’arrivo di Godoy a Roma, esse facevano ancora bella mostra di sé nel lussuoso atelier dell’artista in via dei Greci, e proprio in quegli anni venivano acquistate dal re di Napoli Gioacchino Murat, per essere poi definitivamente consegnate nel 1818 al re delle due Sicilie Ferdinando I, fratello di Carlo IV<sup>24</sup>. Ricercato dalla vasta clientela internazionale che, sulla scia del Grand Tour, affolla la città Eterna ancora per buona parte del XIX secolo, insignito di numerose cariche pubbliche sia dall’amministrazione napoleonica sia poi dal restaurato potere pontificio, riconosciuto dalla critica contemporanea come il degno erede della più elevata tradizione classica, Camuccini rappresenta dunque una scelta quasi scontata da parte di Godoy, come anche di Carlo IV. Privo di un gusto personale determinato, Godoy, fin dagli anni del potere a Madrid,

The stylistic contiguity with such artists as Drouais or Suvée, as well as David, was grafted onto a substratum so solidly rooted in the classical tradition, that his painting was immediately recognized by his contemporaries as a worthy continuation of the noblest vein of Roman art, but in a modern key. Consistent with these principles, Camuccini decided to devote himself almost exclusively to the vast genre of history painting, in other words, to religious and mythological subjects and even more to historical themes, including episodes taken from Roman history, such as that of the Horatius Cocles, which appeared most suitable to be represented with that austere and rhetorical style which characterized his production, especially in the first two decades of the century. Subjects of this nature featured in the two paintings that had made him famous many years earlier, and which still remain today his best-known works, the *Death of Caesar* (fig. 13) and the *Death of Virginia*, begun on a commission by Lord Harvey, Earl of Bristol, in the late eighteenth century, but not completed until many years later.<sup>23</sup>

In 1812, upon Godoy’s arrival in Rome, these paintings were still a spectacular sight to behold in the artist’s luxurious atelier in Via dei Greci, and in those years they were bought by the King of Naples Gioacchino Murat, to be definitively given in 1818 to the King of the Two Sicilies Ferdinand I, Charles IV’s brother.<sup>24</sup> Sought-after by the vast international clientèle who, in the wake of the Grand Tour, crowded the Eternal City for a good part of the nineteenth century, awarded numerous public offices both by the Napoleonic administration and then by the restored papal power, recognized by contemporary critics as the worthy heir to the highest classical tradition, Camuccini therefore represented an almost blatantly obvious choice for Godoy, as well as for Charles IV. Devoid of a determined personal taste, Godoy, since his years of power in Madrid, had always collected certain works which imitated the choices of the sovereign.<sup>25</sup> It is no coincidence then, as we shall see in a moment, that

aveva sempre collezionato opere sicure, imitando le scelte del sovrano<sup>25</sup>. Non è un caso, come si vedrà tra un attimo, che anche il re, durante l'esilio romano, commissionò un dipinto a Camuccini.

Non è noto l'anno esatto in cui l'*Orazio* fu ordinato, ma era sicuramente compiuto nel luglio del 1815, quando Godoy concedeva a Camuccini di tenere l'opera per qualche tempo nel proprio studio, in modo da poterla mostrare ai forestieri<sup>26</sup>. Considerato che in quegli anni il pittore era impegnato con numerose commissioni di rilievo, si può supporre che la gestazione dell'opera possa aver richiesto più di un anno di lavoro, e che quindi Godoy l'abbia richiesta attorno al 1813, forse dopo aver concluso l'acquisto di Villa Mattei, dove l'opera venne poi collocata. Negli elenchi autografi del pittore, ovvero elenchi molto dettagliati in cui Camuccini riportava

even the king commissioned a painting from Camuccini during his Roman exile.

The exact year when the *Horatius* was commissioned is unknown, but it was certainly completed by July 1815, when Godoy allowed Camuccini to keep the work for some time in his studio, so that he could show it to outsiders.<sup>26</sup> Considering that in those years the painter was busy with numerous important commissions, it can be assumed that the work may have required more than a year to develop, and that therefore Godoy ordered it around 1813, perhaps after concluding the purchase of Villa Mattei, where the work was later hung. In the painter's autograph lists, those very detailed inventories in which Camuccini reported dates, clients, dimensions and prices of his works, the «Battle of Horatius» for the Prince of Peace went for a sum of 800 louis d'or.<sup>27</sup>



13. Vincenzo Camuccini, *Morte di Cesare*, 1793-1818, Napoli, Museo di Capodimonte | Vincenzo Camuccini, *Death of Caesar*, 1793-1818, Naples, Museo di Capodimonte

date, committenti, dimensioni e prezzi delle sue opere, il «Combattimento d’Orazio» per il principe della Pace risulta saldato per una somma di 800 luigi<sup>27</sup>.

Come si diceva, l’*Orazio* non fu l’unico dipinto commissionato a Camuccini dall’entourage di Carlo IV: per il sovrano in persona Camuccini dipinse una *Pietà*, che risulta compiuta entro il 1816 (fig. 14)<sup>28</sup>, mentre per la figlia del re, Maria Luisa ex regina d’Etruria, anch’ella esule a Roma, realizzò un *Ritratto* (1817) e una tela raffigurante *Cornelia madre dei Gracchi* (1821)<sup>29</sup>.

I soggetti che caratterizzano le commissioni della corte spagnola a Camuccini sono dunque esemplificativi dei due poli principali entro i quali si dipana la produzione dell’artista, ovvero i soggetti storici e i soggetti religiosi, a cui si deve aggiungere il ritratto, un genere che il pittore stesso considerava inferiore, ma al quale non gli era possibile sottrarsi. Come si è detto, la storia romana, soprattutto dell’età repubblicana, appare in questo periodo il bacino

As we said, the *Horatius* was not the only painting to be commissioned from Camuccini by the entourage of Charles IV: for the sovereign himself Camuccini painted a *Pietà*, which was completed by 1816 (fig. 14)<sup>28</sup> while for the king’s daughter, Maria Luisa, formerly Queen of Etruria, and also exiled in Rome, he created a *Portrait* (1817) and a canvas depicting *Cornelia: Mother of the Gracchi* (1821).<sup>29</sup>

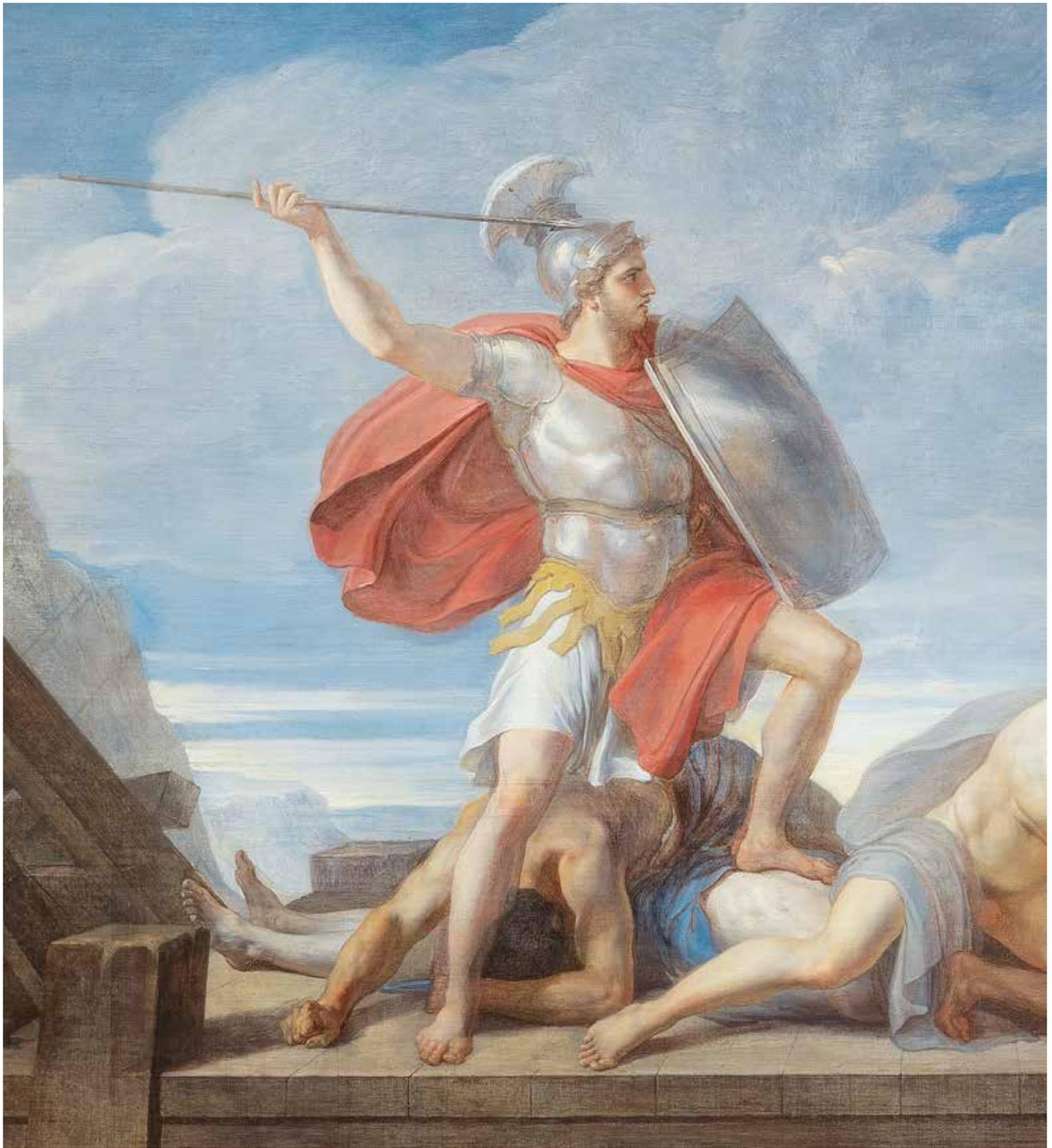
The subjects which characterized the commissions of the Spanish court from Camuccini were therefore examples of the two main poles within which the artist’s production unfolded, namely, historical subjects and religious subjects, to which must be added the portrait, a genre which the painter himself considered inferior, but which it was not possible for him to avoid. As mentioned, Roman history, especially that of the Republican age, appeared in this period a privileged pool from which to draw edifying subjects which highlighted the moral and civil



14. Vincenzo Camuccini, *Pietà*, 1833, replica dell’opera dipinta nel 1816 per Carlo IV, Roma, Museo di Roma | Vincenzo Camuccini, *Pietà*, 1833, replica of the work painted in 1816 for Charles IV, Rome, Museo di Roma

privilegiato dove attingere soggetti edificanti che mettano in luce le virtù morali e civili dei loro protagonisti. Tali temi appaiono particolarmente adatti infatti a una pittura intesa a riformare lo stile anche attraverso i suoi contenuti. A Roma, questo genere di pittura, depotenziato della carica militante che rivestì nell'opera di David, assume il carattere di un sofisticato omaggio al capitolo più prestigioso della storia dell'Urbe, vale a dire a quella classicità su cui, al principio dell'Ottocento, la città ancora fondava il suo moderno prestigio culturale. Tali temi si confacevano in maniera particolare allo stile retorico adottato da Camuccini. Da Giulio Cesare a Virginia, da Pompeo a Curio Dentato, da Attilio Regolo a Scipione alle Donne romane, solo per citarne alcuni: sono molteplici i personaggi della storia repubblicana che nelle tele di Camuccini incarnano nobiltà di gesti e di sentimenti, *exempla virtutis* in cui, venuto meno l'impegno leggibile nell'opera di David, è spesso possibile scorgere un implicito riferimento al committente, alla sua personale vicenda umana. Se tale riferimento appare palese nella *Cornelia* dipinta per Maria Luisa, madre vedova con due figli, e nella *Pietà* per Carlo IV, soggetto adeguato alla tragica condizione di vittima in cui si trovava il sovrano deposto, è plausibile dunque che anche la scelta di un soggetto come Orazio Coclite non sia per nulla casuale: l'eroe solitario pronto a morire per difendere la patria poteva, con una certa dose di sfrontatezza, porsi a parallelo con la parabola di Manuel Godoy, difensore della nazione spagnola fino al momento della cacciata e dell'esilio. Una lettura quasi provocatoria, che certo avrebbe fatto rabbrivire i suoi ex sudditi, fomentati dall'accanita propaganda contro Godoy messa in atto da Ferdinando<sup>30</sup>. Ma che poteva invece allettare il principe della Pace: più tardi egli avrebbe infatti fieramente difeso la propria condotta e la propria lealtà alla patria nei due volumi delle *Mémoires*, scritte con lo scopo di promuovere la propria personale riabilitazione e pubblicate Parigi nel 1836<sup>31</sup>.

virtues of their protagonists. These themes appeared particularly suitable, in fact, for a genre of painting intended to reform style also through its contents. In Rome, this kind of painting, deprived of the militant charge it held in David's work, assumed the character of a sophisticated homage to the most prestigious chapter in the city's history, namely that classicism on which, at the beginning of the nineteenth century, the city still founded its contemporary cultural prestige. These themes were particularly suited to the rhetorical style adopted by Camuccini. From Julius Caesar to Virginia, from Pompey to Curio Dentatus, from Atilius Regulus to Scipio Africanus and the women of Rome, to name but a few: there were many characters from Republican history who in Camuccini's paintings embodied nobility of gesture and feeling, *exempla virtutis* in which it was often possible to discern an implicit reference to the client, to his (or her) personal human story, once the comprehensible commitment in David's work had waned. If this reference appears evident in the *Cornelia* painted for Maria Luisa, a widowed mother with two children, and in the *Pietà* for Charles IV, a subject suitable for the tragic condition of a victim in which the deposed sovereign found himself, it is therefore plausible that the choice of a subject like Horatius Cocles was by no means accidental: the solitary hero ready to die to defend his homeland could, with a certain degree of effrontery, parallel the position of Manuel Godoy, defender of the Spanish nation until the moment of his expulsion and exile. An almost provocative reading, which would certainly have made his former subjects shudder, already fomented by the fierce propaganda against Godoy waged by Ferdinand.<sup>30</sup> But which might instead have enticed the Prince of Peace: later on he would defend his conduct and loyalty to his homeland in the two volumes of his *Mémoires*, written with the aim of promoting his own personal rehabilitation, and published in Paris in 1836.<sup>31</sup>



15. Vincenzo Camuccini, *Orazio Coclite* (dettaglio) | Vincenzo Camuccini, *Horatius Cocles* (detail)

## La genesi del dipinto. Fonti letterarie e formali per l'*Orazio Coclite* di Vincenzo Camuccini

Come si è detto, l'*Orazio Coclite* è un'opera dipinta da Camuccini all'apice della sua carriera. Completate le tele destinate alla corte napoletana, consegnati anche i due dipinti commissionatigli nel 1812 per gli appartamenti del palazzo del Quirinale<sup>32</sup>, rinnovati in vista dell'arrivo a Roma di Napoleone, egli si dedica, negli anni centrali del secondo decennio, alle opere per Godoy e Carlo IV, alla grande tela raffigurante il *Convito degli Dei* per il soffitto del palazzo Torlonia in piazza Venezia e a diverse altre commissioni.

Non sappiamo a chi spetti la scelta del soggetto del quadro. Probabilmente, una volta stabilito che l'argomento doveva essere profano, Camuccini era in grado di suggerire al proprio committente – qualora non vi fosse già un'idea prestabilita – una serie di temi, desunti preferibilmente dalla storia antica. Datano infatti a questo giro di anni numerosi disegni, sintetici schizzi in cui l'artista studia rapidamente la possibile messa in scena di diversi episodi della storia romana, molti dei quali non furono poi tradotti in opere finite<sup>33</sup>. I soggetti, alcuni notissimi e molto frequentati dagli artisti, altri più ricercati, sono tratti dalle fonti letterarie antiche: Plutarco, Livio, Valerio Massimo, disponibili in traduzioni e divulgazioni moderne. La storia di Orazio Coclite, cui accenna per primo Polibio, è narrata con ricchezza di dettagli da Tito Livio, e poi da Plutarco, Valerio Massimo a altri autori. Orazio è protagonista di uno dei gesti eroici più celebri della storia romana, ovvero la solitaria difesa del ponte Sublicio dall'attacco degli etruschi di Porsenna, nel 509 a. C., negli anni appena successivi alla fine della monarchia. Accortosi che gli etruschi avevano occupato l'altura del Gianicolo e si apprestavano ad attraversare il ponte per penetrare nella città, Orazio convinse i compagni a non abbandonare le posizioni e a fronteggiare gli invasori. Salito sul ponte, ordinò loro di cominciare ad abatterlo

## The genesis of the painting. Literary and formal sources for *Horatius Cocles* by Vincenzo Camuccini

As already mentioned, *Horatius Cocles* is a work painted by Camuccini at the height of his career. After completing the canvases destined for the Neapolitan court, and also delivering the two paintings commissioned in 1812 for the apartments of the Quirinal Palace,<sup>32</sup> renovated in view of Napoleon's arrival in Rome, he dedicated himself, in the central years of the second decade, to works for Godoy and Charles IV, the large canvas depicting the *Feast of the Gods* for the ceiling of Palazzo Torlonia in Piazza Venezia, and various other commissions.

We do not know who was responsible for choosing the subject of the painting. Perhaps, once it had been established that the subject should be profane, Camuccini was able to suggest to his client – if there was not already a pre-established idea – a series of themes, preferably derived from ancient history. In fact, numerous drawings date back to these years, summary sketches in which the artist rapidly studied the possible staging of various episodes of Roman history, many of which were never translated into finished works.<sup>33</sup> The subjects, some well-known and very popular with artists, others more recondite, were taken from ancient literary sources: Plutarch, Livy, Valerius Maximus, available in modern translations and popularized versions. The story of Horatius Cocles, first mentioned by Polybius, was narrated in great detail by Livy, and then by Plutarch, Valerius Maximus, and other authors. Horatius was the protagonist of one of the most famous heroic gestures in Roman history, namely, the solitary defence of the Sublicius bridge from the attack of the Etruscans of Lars Porsenna in 509 BC, in the years just following the end of the monarchy. Realizing that the Etruscans had occupied the Janiculum hill and were preparing to cross the bridge to enter the city, Horatius convinced his companions not to abandon their positions and to confront the invaders. Once on the bridge, he ordered them to begin tearing it down behind him –

alle sue spalle - essendo il più antico ponte di Roma, era composto di tavole di legno (*sublicae*) – mentre egli da solo teneva testa al nemico, sbarrandogli l’accesso. Terminata la distruzione del ponte, Orazio cadde nel Tevere, dove, secondo Polibio, morì annegato, mentre secondo le fonti successive, riuscì a salvarsi nuotando verso riva. Dunque Orazio, in spregio della propria vita, respinse l’assalto del nemico salvando la patria; per questo suo gesto fu osannato con una statua nel comizio. Come si è detto, la scelta di un protagonista maschile, solitario difensore della patria, poteva essere un tema attraente per Godoy, utile alla costruzione di una immagine di sé in opposizione alla vulgata diffamatoria ormai dilagante in Spagna. Per Camuccini si trattava invece di cimentarsi con una scena di battaglia, vale a dire con azioni dinamiche in campo aperto, relativamente insolite per lui, che privilegiava meditate composizioni di figure, preferibilmente in interno.

being the oldest bridge in Rome, it was made of wooden planks (*sublicae*) – while he alone stood up to the enemy, barring their access. After the destruction of the bridge, Horatius fell into the Tiber, where, according to Polybius, he drowned, while according to later sources, he managed to save himself by swimming towards the shore. In short, Horatius, in contempt of his own life, repelled the enemy’s assault thereby saving his homeland; for this gesture he was honoured with a statue in the Comitium. As has been said, the choice of a male protagonist, a solitary defender of the homeland, may have represented an attractive theme for Godoy, useful to construct an image of himself that was in opposition to the defamatory common opinion then rampant in Spain. For Camuccini it was instead a matter of trying his hand at a battle scene, that is to say, with dynamic actions in the open air, relatively unusual for him, since he tended to favour meditated compositions of figures, and preferably indoors.



16. Raffaello, Giulio Romano e aiuti, *Battaglia di Costantino*, 1520-24, Musei Vaticani, Salone di Costantino | Raphael, Giulio Romano and helpers, *Battle of Constantine*, 1520-24, Vatican Museums, Salone di Costantino

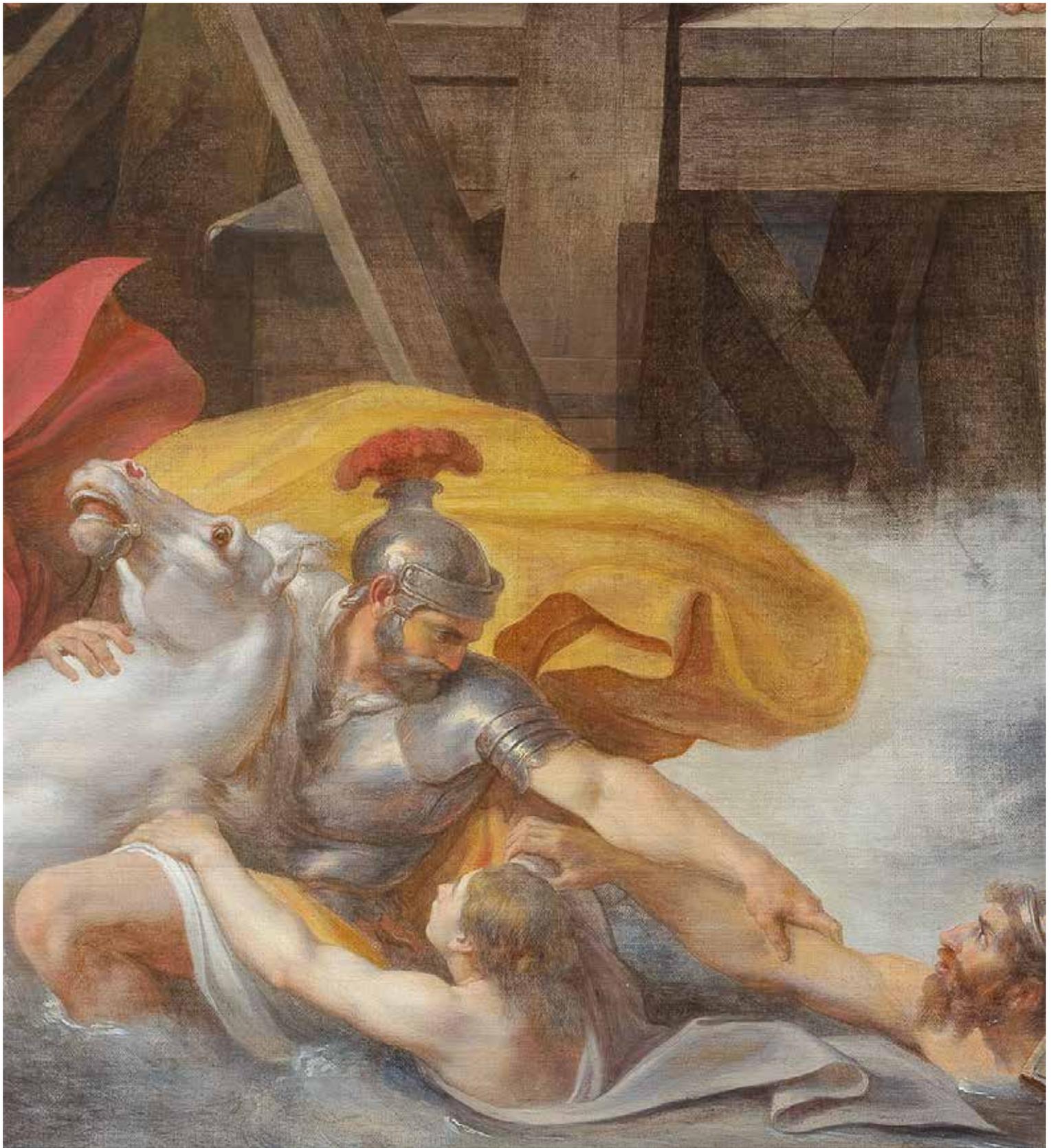
La costruzione della scena non si discosta dunque da quei principi di ordine e chiarezza che gli sono caratteristici: la struttura del ponte, parallela al piano del dipinto, taglia in due orizzontalmente la scena, mentre la figura di Orazio, isolata al centro in posa fieramente eretta, sprezzante del pericolo, ne costituisce l'asse longitudinale e il fulcro attorno al quale si dispongono gli altri personaggi, raccolti in gruppi collocati in maniera bilanciata ai due lati (fig. 15). I colli visibili sulla sinistra, in particolare l'Aventino, stanno a caratterizzare la città di Roma, ma Camuccini, come d'abitudine, risolve in maniera alquanto generica lo sfondo, per concentrare la sua attenzione sulle figure. Sulla destra gli etruschi di Porsenna sferrano inutilmente l'assalto, mentre i corpi dei caduti si accumulano ai piedi di Orazio. La luce fredda che li colpisce mette in risalto figure delineate con netta precisione, studiate nelle pose, bilanciate nella varietà degli atteggiamenti, con brani di toccante bellezza come quella del ragazzo nudo riverso a testa in giù nell'angolo inferiore del dipinto, di una sensualità insolita per Camuccini. Sulla sinistra, due nerboruti romani demoliscono il ponte, mentre due



Ultimately, the construction of the scene does not differ from those principles of order and clarity that were so characteristic of him: the structure of the bridge, parallel to the plane of the painting, cuts the scene in two horizontally, while the figure of Horatius, isolated in the centre, posing proudly erect and contemptuous of the danger, constitutes its longitudinal axis and the fulcrum around which the other characters are arranged, gathered in groups placed in a balanced manner on both sides. The hills visible to the left, in particular the Aventine, identify the city of Rome, but as usual, Camuccini resolved the background in a rather generic way to focus attention on the figures. To the right, Porsena's Etruscans are launching their assault in vain, while the bodies of the fallen are piling up at Horatius' feet. The cold light that strikes them highlights figures delineated with great precision, studied in their poses, balanced in the variety of attitudes, with points of touching beauty like that of the naked boy stretched out upside down in the lower corner of the painting, of a sensuality unusual for Camuccini. On the left, two brawny Romans are



17. Vincenzo Camuccini, *Testa di cavallo*, dalla Battaglia di Costantino, collezione privata, courtesy Galleria Francesca Antonacci, Roma | Vincenzo Camuccini, *Horse's head*, from the Battle of Constantine, private collection, courtesy Galleria Francesca Antonacci, Rome



17a. Vincenzo Camuccini, *Orazio Coclite* (dettaglio) | Vincenzo Camuccini, *Horatius Cocles* (detail)

soldati a cavallo, nelle loro pesanti armature, traggono in salvo i compagni caduti nel fiume. Sono figure statuarie, modellate individualmente come brani a sé e poi ricomposte in un'immagine d'insieme bilanciata con cura meticolosa.

Le radici di Camuccini, profondamente affondate nella tradizione, impongono un modello a cui era difficile sottrarsi: la *Battaglia di Costantino*, dipinta da Giulio Romano e dalla bottega di Raffaello, su cartone del maestro, nell'ultima delle Stanze dell'appartamento pontificio nel Palazzo Apostolico vaticano (fig. 16). La scena della battaglia presso il Ponte Milvio offre infatti a Camuccini un repertorio di modelli assimilati così pienamente nel lungo tirocinio giovanile, da potervi ora attingere a piene mani, in maniera quasi spontanea. Diverse figure e gruppi sono ispirati da alcuni personaggi dell'animata composizione raffaellesca, in alcuni casi ripresa palmarmente, come nella testa del cavallo in basso a sinistra, riproduzione del cavallo di Massenzio nell'affresco vaticano, copiato da Camuccini in un disegno molto dettagliato dei suoi anni giovanili (figg. 17 e 17a)<sup>34</sup>.

Derivano inoltre dalla *Battaglia di Costantino* l'arciere sulla destra, anch'esso ripreso da una figura copiata da Camuccini in gioventù (figg. 18 e 18a), come il gruppo dei due etruschi riversi nella parte inferiore destra del dipinto, da accostare al gruppo simile presente al centro della composizione vaticana<sup>35</sup>. Qui tuttavia Camuccini trasforma l'invenzione raffaellesca, a sua volta ispirata probabilmente ai sarcofagi romani con il mito di Fetonte, in una attraente prova di nudo, la cui drammaticità è accentuata dal lembo di stoffa che copre pudicamente il pube (fig. 19).

L'estenuata bellezza del soldato caduto trasforma questa soluzione compositiva, già utilizzata dagli artisti tra Sei e Settecento, in una immagine di grande impatto emotivo, che sembra aver lasciato il segno in più di un artista successivo, in particolare tra i giovani *pensionnaires*

demolishing the bridge, while two soldiers on horseback, in their heavy armour, are rescuing their comrades who have fallen into the river. The figures are statuesque, individually modelled as elements in their own right and then reassembled into a balanced overall image with painstaking care.

Camuccini's roots, sunken deeply in tradition, imposed a model that was difficult to escape from: the *Battle of Constantine*, painted by Giulio Romano and members of Raphael's workshop following a cartoon by the master, in the last of the rooms of the papal's apartment in the Apostolic Palace of the Vatican (fig. 16). In fact, the scene of the battle at the Milvian Bridge offered Camuccini a repertoire of models assimilated so fully in his long apprenticeship when a youth that he now drew on them heavily, virtually spontaneously. Several figures and groups were inspired by some protagonists of Raphael's animated composition, in some cases duplicated quite blatantly, as in the horse's head at the bottom left, a reproduction of the horse of Maxentius in the Vatican fresco, copied by Camuccini in a very detailed drawing during his youthful years (figs. 17 and 17a).<sup>34</sup>

The archer on the right also comes from the *Battle of Constantine*, again taken from a figure copied by Camuccini in his youth (figs. 18 and 18a), like the grouping of two Etruscans at the lower right-hand part of the painting, which can be compared to a similar grouping present at the centre of the Vatican composition.<sup>35</sup> Here, however, Camuccini transformed Raphael's invention, in turn probably inspired by the Roman sarcophagi with the myth of Phaeton, into an attractive example of a nude, whose drama is accentuated by the flap of cloth that modestly covers the pubis (fig. 19).

The exasperated beauty of the fallen soldier transforms this compositional solution, already used by artists between the seventeenth and eighteenth centuries, into an image of great emotional impact, which seems to have left its mark on more than one subsequent artist, in



18a. Vincenzo Camuccini, *Orazio Coclite* (dettaglio) | Vincenzo Camuccini, *Horatius Cocles* (detail)

francesi presenti a Roma in quel giro di anni (J. D. Court; J. B. Thomas).

Dell'elaborata fase preparatoria che dovette precedere la realizzazione della tela, rimangono tre disegni e una replica a olio. Il primo di questi tre disegni è un rapido schizzo acquerellato, dove sono appena definite, con volumi sommari, le parti principali della composizione<sup>36</sup>. Il secondo è un disegno già abbastanza rifinito, quadrettato per il suo trasferimento in grandi dimensioni, ancora piuttosto lontano dalla redazione definitiva del dipinto (fig. 20)<sup>37</sup>: se ne discosta soprattutto per la posizione rigidamente frontale del ponte e per la diversa distribuzione delle figure, in particolare del gruppo dei "guastatori" del ponte e delle figure poste nell'angolo inferiore destro, forse la parte più riuscita del dipinto definitivo e anche la ultima ad essere ideata.

Essa non compare infatti neanche nel terzo disegno che ci è pervenuto, uno schizzo acquerellato dove il resto della composizione ha ormai quasi assunto il suo assetto definitivo (fig. 21)<sup>38</sup>.

Dagli elenchi autografi di Camuccini, sappiamo che

particolarmente tra i giovani francesi *pensionnaires* presenti in Roma in quegli anni (J. D. Court; J. B. Thomas).

Of the elaborate preparatory phase that must have preceded the creation of the canvas, three drawings and an oil replica remain. The first of the three drawings is a quick watercoloured sketch, where the main parts of the composition are sparsely defined through summary volumes.<sup>36</sup> The second is a drawing already fairly well finished, squared for its transfer to larger dimensions, but still rather far from the final version of the painting (fig. 20):<sup>37</sup> it varies above all in the rigidly frontal position of the bridge and the different distribution of the figures, in particular the group of "sappers" and the figures placed in the lower right-hand corner, perhaps the most successful part of the final painting and also the last to be conceived. In fact, they do not even appear in the third drawing which has come down to us, a watercoloured sketch where the rest of the composition has by now nearly assumed its final structure (fig. 21).<sup>38</sup>

From the autograph lists of Camuccini, we know that he also made a preparatory cartoon of the same size as



18. Vincenzo Camuccini, *Testa*, dalla *Battaglia di Costantino*, collezione privata, courtesy Galleria Francesca Antonacci, Roma | Vincenzo Camuccini, *Head from the Battle of Constantine*, private collection, courtesy Galleria Francesca Antonacci, Rome





19. Vincenzo Camuccini, *Orazio Coclite* (dettaglio) | Vincenzo Camuccini, *Horatius Cocles* (detail)

egli realizzò anche un cartone preparatorio delle stesse dimensioni dell'opera esposta (palmi 11x8) e un bozzetto a olio, opere non rintracciate, nonché una replica a olio in piccolo<sup>39</sup>, da identificare dubitativamente con quella passata qualche anno fa sul mercato antiquario, di qualità buona, ma forse non completamente autografa<sup>40</sup>.

Una volta ultimato, l'*Orazio Coclite* venne inciso da Domenico Marchetti, su disegno realizzato da Giovan Battista Borani, un disegnatore incisore molto vicino a Camuccini (fig. 23).

Una replica in disegno, firmata *Tomaso Minardi disegnò*, è stata acquistata nel 2008 dalla National Gallery of Canada (fig. 22). La fattura meticolosa e fedelissima del disegno lo identifica senza dubbi come preparatorio per una traduzione a stampa, di cui tuttavia non si ha nessuna testimonianza. È dunque possibile che questo disegno sia in realtà quello eseguito da Borani; in questo caso la firma, che in effetti, come dimostrano i confronti, non sembra corrispondere con le numerose firme autografe di Minardi, sarebbe naturalmente apocrifia.

the work on display (11 x 8 palms) and an oil sketch (neither work traced), as well as a small oil replica,<sup>39</sup> to be uncertainly identified with the one which passed through the antiques market a few years ago, of good quality, but perhaps not entirely autograph.<sup>40</sup>

Once completed, the *Horatius Cocles* was engraved by Domenico Marchetti, based on a drawing made by Giovan Battista Borani, a draughtsman and engraver closely acquainted with Camuccini (fig. 23).

A replica in a drawing signed *Tomaso Minardi disegnò*, was purchased in 2008 by the National Gallery of Canada (fig. 22). The meticulous and extremely faithful workmanship of the drawing undoubtedly identifies it as a preparation for a printed version, of which, however, we have no evidence. It is therefore possible that this drawing is actually the one made by Borani; in which case, the signature, which in fact, as comparisons show, does not seem to correspond to the numerous handwritten signatures of Minardi, would of course be apocryphal.



## L'Orazio Coclite di Camuccini lontano da Roma: vicende del dipinto dopo la partenza di Godoy per Parigi

Una volta consegnato, l'*Orazio* fu dunque collocato nelle sale della palazzina di Villa Celimontana, al piano terreno, dove fu visto e commentato, con poca indulgenza, da Basile Joseph Ducos nel 1819-20<sup>41</sup>. Qui il dipinto quasi certamente rimase fino al momento in cui Godoy lasciò definitivamente Roma per trasferirsi a Parigi, all'inizio del 1830. La morte dei sovrani spagnoli, venuti a mancare a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro nel gennaio 1819, rappresentò per il

## Camuccini's *Horatius Cocles* far from Rome: the vicissitudes of the painting after Godoy's departure for Paris

Once delivered, the *Horatius* was therefore found a place in the rooms of the Villa Celimontana building, on the ground floor, where it was seen and commented on, with little indulgence, by Basile Joseph Ducos in 1819-20.<sup>41</sup> Here the painting almost certainly remained until Godoy left Rome for good to move to Paris at the beginning of 1830. The death of the Spanish sovereigns, who passed away a few days apart in January 1819, meant for the Prince of Peace the end of economic stability



20. Vincenzo Camuccini, disegno preparatorio per *Orazio Coclite*, Kunsthalle Amburgo; courtesy Antonacci Lapicciarella Fine Art, Roma | Vincenzo Camuccini, preparatory drawing for *Horatius Cocles*, Hamburger Kunsthalle; courtesy Antonacci Lapicciarella Fine Art, Rome

principe della Pace la fine della stabilità economica e della protezione politica, sempre minacciata dalle mire vendicative di Ferdinando. Proprio per affrancarsi dalla giurisdizione di quest'ultimo, e porre fine alla minaccia di essere arrestato, nel dicembre 1829 Godoy acquistò per 75.000 scudi dai Giustiniani il feudo di Bassano di Sutri, vicino Roma<sup>42</sup>. L'acquisto gli garantiva infatti di annoverarsi tra i principi della nobiltà romana, con il titolo di principe di Bassano, e di acquisire quindi la cittadinanza romana, che gli fu conferita da Pio VIII con brevi del 18 e 22 dicembre 1829<sup>43</sup>. Finalmente libero dal legame con la Spagna, ai primi di gennaio del 1830 Godoy abbandonava per sempre Roma e si stabiliva a Parigi, dove già da diversi anni si era trasferita Pepita Tudó, divenuta nel frattempo sua legittima consorte in seguito alla morte, nel 1828, della sua prima moglie, la contessa di Chinchón.

A Parigi, Godoy porta con sé tutta la sua raccolta di dipinti, di cui ha già in mente la vendita; ancor prima di partire, ha stretto un non meglio definito accordo commerciale con un tale Friedlein, probabilmente un mercante francese e ha fatto redigere un inventario della sua collezione, che risulta essere composta di 301 dipinti, per un valore complessivo di 163.612 scudi<sup>44</sup>. Nel 1831, trentaré di questi dipinti sono acquistati dallo zar Nicola I, per una somma di circa 570.000 franchi. Dodici dei dipinti acquistati furono esposti all'Hermitage<sup>45</sup>.

Il resto della collezione viene disperso poco a poco negli anni successivi, quando Godoy e Pepita, che a Parigi hanno investito forti somme in immobili e attività imprenditoriali di scarsa riuscita, sono obbligati a ridurre gradualmente il loro tenore di vita, nell'attesa sempre frustrata di vedersi reintegrare i beni confiscati a seguito dell'invasione napoleonica del 1808. Alcune opere passarono direttamente a Friedlein; qualcuna venne venduta all'asta, nella stessa Parigi, a partire dal 1834; ma la maggior parte delle opere uscirono silenziosamente, poco a poco, «casi en absoluto silencio y clandestinidad»<sup>46</sup>. È

and political protection, long under threat thanks to Ferdinand's vindictive intentions. In order to free himself from the latter's jurisdiction, and put an end to the risk of being arrested, in December 1829 Godoy bought the fiefdom of Bassano di Sutri, near Rome, for 75,000 *scudi* from the Giustiniani family.<sup>42</sup> This purchase guaranteed him to be counted among the princes of Roman nobility, with the title of Prince of Bassano, and thus to acquire Roman citizenship, which was conferred on him by Pope Pius VIII with papal breves of 18 and 22 December 1829.<sup>43</sup> Finally released from his ties with Spain, at the beginning of January 1830, Godoy left Rome for good and settled in Paris, where Pepita Tudó had moved several years earlier, and in the meantime become his legitimate consort following the death in 1828 of his first wife, the Countess of Chinchón.

In moving to Paris, Godoy took with him his entire collection of paintings, which he already had in mind to sell; even before leaving, he had made an unspecified commercial agreement with a certain Friedlein, probably a French dealer, and had an inventory drawn up of his collection, which turned out to consist of 301 paintings, for a total value of 163,612 *scudi*.<sup>44</sup> In 1831, thirty-three



21. Vincenzo Camuccini, studio preparatorio per *Orazio Coclite* | Vincenzo Camuccini, preparatory study for *Horatius Cocles*

molto probabile, dunque, che questo sia stato il destino dell'*Orazio Coclite*, poiché esso non figura in nessuno dei cataloghi delle aste parigine, dove compaiono talvolta alcuni dipinti provenienti dalla collezione Godoy. Né d'altra parte esso figura tra i 12 dipinti che furono battuti all'asta nel 1852, all'indomani della morte del principe della Pace: opere dai nomi sospettosamente altisonanti, quasi certamente di dimensioni contenute, adeguate al modesto appartamento in cui Godoy trascorse gli ultimi anni della sua rocambolesca esistenza<sup>47</sup>. Questo significa che senza dubbio il dipinto di Camuccini era stato venduto in precedenza. Le sue tracce si perdono dunque a Parigi, poco dopo il 1830 per ricomparire a Londra, un secolo più tardi.

È nella capitale inglese, infatti, che il dipinto fu acquistato dai mercanti danesi Tjornelund & Rossum, i quali nel 1932 lo vendettero a Gunnar Asgeir Sadolin, un ex pittore del gruppo danese degli *Hellenerne* (gli Elleni), divenuto industriale di successo nel settore dei colori per artisti a partire dal secondo decennio del Novecento<sup>48</sup>. A quel punto, dell'autore dell'*Orazio Coclite* si era completamente persa memoria: nel montante inferiore de telaio è infatti



22. Giovan Battista Borani (attr.), disegno preparatorio per l'incisione di Domenico Marchetti, Ottawa, National Gallery of Canada | Giovan Battista Borani (attr.), preparatory drawing for the engraving by Domenico Marchetti, Ottawa, National Gallery of Canada

of these paintings were purchased by Tsar Nicholas I, for a sum of approximately 570,000 francs. Twelve of the paintings purchased were put on show at the Hermitage.<sup>45</sup> The rest of the collection was gradually dispersed over the following years, when Godoy and Pepita, who in Paris had invested large sums in unsuccessful real estate and entrepreneurial activities, were forced to gradually reduce their standard of living, always waiting in vain to see their assets confiscated following the Napoleonic invasion of 1808 reinstated. Some works passed directly to Friedlein; some were sold at auction in Paris itself, starting from 1834; but most of the works slipped away silently, little by little, «casi en absoluto silencio y clandestinidad».<sup>46</sup> It is therefore highly likely that this was the fate of *Horatius Cocles*, since it does not appear in any of the Parisian auction catalogues, where some paintings from the Godoy collection do occasionally appear. Nor was it among the 12 paintings that were auctioned in 1852 after the death of the Prince of Peace: works with suspiciously highfalutin names, almost certainly of a small size, suitable for the modest apartment in which Godoy spent the last years of his adventurous existence.<sup>467</sup> This undoubtedly means that Camuccini's painting had been sold earlier. The traces of it in Paris were therefore lost shortly after 1830, until it reappeared in London a century later.

In fact, it was in the British capital that the painting was bought by the Danish merchants Tjornelund & Rossum, who in 1932 sold it to Gunnar Asgeir Sadolin, a former painter of the Danish *Hellenerne* group ("The Hellens"), who had become a successful industrialist in the field of artists' paints from the second decade of the twentieth century.<sup>48</sup> By that point, the creator of the *Horatius Cocles* had been completely forgotten: in the lower upright of the frame there is in fact pasted a paper which inexplicably assigns the painting to Charles Le Brun (1619-1690), the author of a famous representation of Horatius Cocles' gesture dated to the

incollata una carta che inspiegabilmente assegna il dipinto a Charles Le Brun (1619-1690), autore di una famosa rappresentazione delle gesta di Orazio Coclite, datata agli anni '40 del Seicento e oggi di proprietà della Dulwich Picture Gallery, a Londra. Anche il soggetto non appariva chiaramente identificabile: nel catalogo dattiloscritto della raccolta Sadolin, il dipinto è indicato come *Scena di combattimento su un ponte*, *Battaglia di Costantino* o *Scena dall'Iliade*. È inoltre probabile che quando Sadolin

1640s and now owned by the Dulwich Picture Gallery in London. Even the subject seems not to have been clearly identifiable: in the typewritten catalogue of the Sadolin collection, the painting is referred to as a *Battle Scene on a Bridge*, *Battle of Constantine* or *Scene from the Iliad*. It is also probable that when Sadolin bought the work, the cleaning responsible for the stripping of the final layers visible in some areas of the painting had already been carried out, especially the backgrounds



23. Domenico Marchetti (incisore), Giovan Battista Borani (disegnatore), *Orazio che solo si oppose all'esercito di Porsenna*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica | Domenico Marchetti (engraver), Giovan Battista Borani (draughtsman), *Horace who alone opposed Porsenna's army*, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica

acquistò l'opera, fosse già stata compiuta la pulitura responsabile delle svelature visibili su alcune zone del dipinto, soprattutto i fondi nella parte inferiore, vale a dire le stesure brune, più ricche di legante e dunque più sensibili alle sostanze alcaline utilizzate nelle puliture tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Il naturale processo di trasparentizzazione cui va incontro la pittura a olio, associato alla pulitura di cui si è detto, ha inoltre rivelato alcuni pentimenti, mettendo in luce gli aggiustamenti realizzati dal pittore in corso di esecuzione. Il più evidente di essi è il cambiamento di forma dello scudo di Orazio, che Camuccini dipinse inizialmente rotondo, modificandolo in forma rettangolare nella redazione definitiva. Ulteriori pentimenti si ravvisano sulle gambe di Orazio e sui piedi del cadavere disteso dietro di lui, inoltre sulla figura di arciere posto sullo sfondo.

Dal catalogo della raccolta Sadolin, si evince come tale situazione fosse in essere già al momento dell'acquisto dell'opera, giudicata comunque «ottima» e «completamente originale e senza traccia di ridipinture». L'*Orazio* fu appeso nel salotto della casa dei Sadolin a Dragør, 10 km a sud di Copenhagen, dove Gunnar, in una ambientazione *low profile* tipicamente scandinava, priva del lusso che la sua posizione di facoltoso industriale avrebbe sicuramente potuto concedergli, allestì l'esposizione degli oltre seicento dipinti che, con il tempo, andarono a costituire la sua ragguardevole raccolta (fig. 24).

Dopo la sua morte, nel 1955, la sua casa fu donata al Comune di Dragør e divenne sede della Biblioteca civica. I suoi eredi hanno gradualmente smembrato la collezione di dipinti, composta in gran parte di opere fiamminghe del Seicento; molti di essi si trovano oggi in diversi musei europei e americani.

*Federica Giacomini*

in the lower part, that is to say the dark coats, richer in binder and therefore more sensitive to the alkaline substances used for cleaning between the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century. The natural process of increased transparency which oil paint undergoes, in association with the cleaning mentioned above, has revealed some *pentimenti*, highlighting the adjustments made by the painter in the course of execution. The most evident of these is the change in shape of Horatius' shield, which Camuccini initially painted round, altering it to a rectangular shape in the definitive version. Further *pentimenti* can be seen on the legs of Horatius and on the feet of the corpse lying behind him, as well as on the figure of an archer in the background.

From the Sadolin collection catalogue, it is clear that this situation already existed when the work was purchased, a work deemed «excellent» and «completely original and without any trace of repainting».

The *Horatius* was hung in the living room of the Sadolin house in Dragør, 10km south of Copenhagen, where Gunnar, in a typically low profile Scandinavian setting, devoid of the luxury that his position as a wealthy industrialist could certainly have afforded him, arranged a display of the more than six hundred paintings which, over time, came to make up his remarkable collection (fig. 24).

After his death in 1955, his house was donated to the Municipality of Dragør and became the seat of the Civic Library. His heirs gradually split up the collection of paintings, mostly consisting of Flemish works from the seventeenth century; many of them are now to be found in various European and American museums.

*Federica Giacomini*



**24.** Il salotto di casa Sadolin a Dragør, in una fotografia scattata poco dopo il 1934 |  
The living room of the Sadolin house in Dragør, in a photograph taken shortly after  
1934

Note

- <sup>1</sup> ROSE DE-VIEJO 1983.
- <sup>2</sup> LA PARRA 2002.
- <sup>3</sup> LA PARRA 2002, *Introduzione*, pp. 23-33.
- <sup>4</sup> LA PARRA 2001.
- <sup>5</sup> ROSE DE-VIEJO 2003; 2004.
- <sup>6</sup> LA PARRA 2004.
- <sup>7</sup> BENOCCI 1991; CREMONA 2017, pp. 998-99.
- <sup>8</sup> GARCÌA SÀNCHEZ 2006.
- <sup>9</sup> RE 1816.
- <sup>10</sup> ROSE DE-VIEJO 1983, pp. 740 e ss; ROSE DE-VIEJO 2004, pp. 129-135.
- <sup>11</sup> ROSE DE-VIEJO 2004, p. 135.
- <sup>12</sup> CIPRIANI 1838, n. 15, vol. I, p. 41
- <sup>13</sup> STENDHAL 1829, pp. 503 e 549.
- <sup>14</sup> CUNNINGHAM 1843, p. 253; ROSE DE-VIEJO 1983
- <sup>15</sup> ROSE DE-VIEJO 1983, pp. 723-24; ROSE DE-VIEJO 2004, p. 132.
- <sup>16</sup> RE 1816, p. 5; BENOCCI 1991, p. 69.
- <sup>17</sup> ROSE DE-VIEJO 2003b.
- <sup>18</sup> ROSE DE-VIEJO 2004, p. 130.
- <sup>19</sup> ROSE DE VIEJO 1983.
- <sup>20</sup> ROSE DE-VIEJO 1983; 2004.
- <sup>21</sup> ROSE DE-VIEJO 2003b.
- <sup>22</sup> ROSE DE-VIEJO 2003b; NAGEL 1997.
- <sup>23</sup> HIESINGER 1978, pp. 299-301; PIANTONI 1978, pp. 27-34.
- <sup>24</sup> FALCONIERI 1875, p. 67; GIACOMINI 2008.
- <sup>25</sup> ROSE DE-VIEJO 1983.
- <sup>26</sup> PIANTONI 1978, pag. 45.
- <sup>27</sup> HIESINGER 1978, p. 315.
- <sup>28</sup> *Memorie enciclopediche romane per il 1816, 1817*; FALCONIERI 1875, pp. 114-15.
- <sup>29</sup> CARLONI 2000.
- <sup>30</sup> LA PARRA 2004, pp. 32-34.
- <sup>31</sup> GODOY 1836.
- <sup>32</sup> Si tratta del *Carlo Magno ordina ai dotti italiani di fondare l'università di Parigi e il Tolomeo Filadelfo nella Biblioteca di Alessandria assiste ai lavori dei saggi*, entrambi al Museo di Capodimonte a Napoli.
- <sup>33</sup> PIANTONI 1978, pp. 25-56.
- <sup>34</sup> Camuccini, Finelli, Bienaimé 2003, n. 17.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, n. 21.
- <sup>36</sup> PIANTONI 1978, n. 85.
- <sup>37</sup> PIANTONI 1978, n. 87; [https://www.alfineart.com/content/viewing-room/26/artworks-177-vincenzo-camuccini-horatius-cocles-1810-15-ca./](https://www.alfineart.com/content/viewing-room/26/artworks-177-vincenzo-camuccini-horatius-cocles-1810-15-ca/)
- <sup>38</sup> PFISTER 1935, p. 25; PIANTONI 1978, n. 86.
- <sup>39</sup> PIANTONI 1978, p. 44.
- <sup>40</sup> Wannenes, *Old Masters & 19th Century Paintings*, Genoa, 30 maggio 2018
- <sup>41</sup> DUCOS 1829, II p. 160.
- <sup>42</sup> LA PARRA 2004, p. 42.
- <sup>43</sup> LA PARRA 2001, p. 31.
- <sup>44</sup> ROSE DE VIEJO 1983, p. 728; ROSE DE VIEJO 2001.
- <sup>45</sup> ROSE DE-VIEJO 2003a.
- <sup>46</sup> ROSE DE-VIEJO 1983, p. 727 e nota 37.
- <sup>47</sup> ROSE DE-VIEJO 2003a.
- <sup>48</sup> Le informazioni si desumono dal Catalogo dattiloscritto della collezione Sadolin, conservato presso la Biblioteca di Dragør. La Sadolin è ancora oggi un'azienda leader a livello mondiale nel settore delle vernici.

Notes

- <sup>1</sup> ROSE DE-VIEJO 1983.
- <sup>2</sup> LA PARRA 2002.
- <sup>3</sup> LA PARRA 2002, *Introduzione*, pp. 23-33.
- <sup>4</sup> LA PARRA 2001.
- <sup>5</sup> ROSE DE-VIEJO 2003; 2004.
- <sup>6</sup> LA PARRA 2004.
- <sup>7</sup> BENOCCI 1991; CREMONA 2017, pp. 998-99.
- <sup>8</sup> GARCÌA SÀNCHEZ 2006.
- <sup>9</sup> RE 1816.
- <sup>10</sup> ROSE DE-VIEJO 1983, pp. 740 e ss; ROSE DE-VIEJO 2004, pp. 129-135.
- <sup>11</sup> ROSE DE-VIEJO 2004, p. 135.
- <sup>12</sup> CIPRIANI 1838, n. 15, vol. I, p. 41
- <sup>13</sup> STENDHAL 1829, pp. 503 e 549.
- <sup>14</sup> CUNNINGHAM 1843, p. 253; ROSE DE-VIEJO 1983
- <sup>15</sup> ROSE DE-VIEJO 1983, pp. 723-24; ROSE DE-VIEJO 2004, p. 132.
- <sup>16</sup> RE 1816, p. 5; BENOCCI 1991, p. 69.
- <sup>17</sup> ROSE DE-VIEJO 2003b.
- <sup>18</sup> ROSE DE-VIEJO 2004, p. 130.
- <sup>19</sup> ROSE DE VIEJO 1983.
- <sup>20</sup> ROSE DE-VIEJO 1983; 2004.
- <sup>21</sup> ROSE DE-VIEJO 2003b.
- <sup>22</sup> ROSE DE-VIEJO 2003b; NAGEL 1997.
- <sup>23</sup> HIESINGER 1978, pp. 299-301; PIANTONI 1978, pp. 27-34.
- <sup>24</sup> FALCONIERI 1875, p. 67; GIACOMINI 2008.
- <sup>25</sup> ROSE DE-VIEJO 1983.
- <sup>26</sup> PIANTONI 1978, pag. 45.
- <sup>27</sup> HIESINGER 1978, p. 315.
- <sup>28</sup> *Memorie enciclopediche romane per il 1816, 1817*; FALCONIERI 1875, pp. 114-15.
- <sup>29</sup> CARLONI 2000.
- <sup>30</sup> LA PARRA 2004, pp. 32-34.
- <sup>31</sup> GODOY 1836.
- <sup>32</sup> These were *Charlemagne Ordering Italian Scholars to Found the University of Paris and Ptolemy Philadelphus in the Library of Alexandria* both now at the Capodimonte Museum in Naples.
- <sup>33</sup> PIANTONI 1978, pp. 25-56.
- <sup>34</sup> Camuccini, Finelli, Bienaimé 2003, no. 17.
- <sup>35</sup> *Ibid*, no. 21.
- <sup>36</sup> PIANTONI 1978, no. 85.
- <sup>37</sup> PIANTONI 1978, no. 87; <https://www.alfineart.com/content/viewing-room/26/artworks-177-vincenzo-camuccini-horatius-cocles-1810-15-ca./>
- <sup>38</sup> PFISTER 1935, p. 25; PIANTONI 1978, no. 86.
- <sup>39</sup> PIANTONI 1978, p. 44.
- <sup>40</sup> Wannenes, *Old Masters & 19th Century Paintings*, Genoa, 30th May 2018
- <sup>41</sup> DUCOS 1829, II p. 160.
- <sup>42</sup> LA PARRA 2004, p. 42.
- <sup>43</sup> LA PARRA 2001, p. 31.
- <sup>44</sup> ROSE DE VIEJO 1983, p. 728; ROSE DE VIEJO 2001.
- <sup>45</sup> ROSE DE-VIEJO 2003a.
- <sup>46</sup> ROSE DE-VIEJO 1983, p. 727 and note 37.
- <sup>47</sup> ROSE DE-VIEJO 2003a.
- <sup>48</sup> Information taken from the typewritten catalogue of the Sadolin collection, kept at the Dragør Library. Sadolin is still a world leader in the paint sector today.

## BIBLIOGRAFIA | LITERATURE

BENOCCI 1991

Clara Benocci, *Villa Celimontana*, Roma 1991

*Camuccini, Finelli, Bienaimé* 2003

*Camuccini, Finelli, Bienaimé. Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*, a cura di F. Antonacci e C. G. De Feo, Roma 2003.

CARLONI 2000

Rosella Carloni, *La collezione di dipinti di Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca*, in «Paragone. Arte», a. LI, n. 603, III/31, maggio 2000, pp. 79-96

CIPRIANI 1838

Giovan Battista Cipriani, *Descrizione itineraria di Roma*, Roma 1838

CREMONA 2017

Alessandro Cremona, «Uno delli più belli giardini di Roma». *Villa Mattei - Celimontana: trasformazioni e mutamenti di percezione di un sito urbano nelle testimonianze di viaggio (secoli XVI-XIX)*, in *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, a cura di G. Belli, F. Capano, M. I. Pascariello, Napoli 2017, pp. 995-1002

CUNNINGHAM 1843

Allan Cunningham, *The life of sir David Wilkie*, 3 voll., Londra 1843

DUCOS 1829

Basil Joseph Ducos, *Itinéraires et Souvenirs d'un voyage en Italie en 1819-1820*, Parigi 1829

FALCONIERI 1875

Carlo Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, Roma 1875

GARCÍA SÀNCHEZ 2006

Jorge García Sánchez, *Manuel Godoy*, genio delle scavazioni. *Algunas precisiones acerca de sus descubrimientos arqueológicos en el monte Celio de Roma*, in «Archivo Español de Arqueología», Vol. 79/2006, pp. 155-175

GIACOMINI 2008

Federica Giacomini, *L'atelier di Vincenzo Camuccini in via dei Greci*, Atti del convegno *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 47-57

GODOY 1836

*Mémoires du Prince de la Paix don Manuel Godoy*, Parigi 1836

HIESINGER 1978

Ulrich Hiesinger, *The paintings of Vincenzo Camuccini*, in «Art Bulletin», LX/2, June 1978, pp. 297-320

LA PARRA 2001

Emilio La Parra López, *Godoy en el exilio (1808-1851)*, in *Manuel Godoy y la ilustración*, Mérida, Ministerio de la Cultura della Junta de Extremadura, 2001, pp. 31 - 50.

LA PARRA 2002

Emilio La Parra López, *Manuel Godoy: la aventura del poder*, Barcelona 2002

NAGEL 1997.

Ivan Nagel, *Der Künstler als Kuppler. Goyas Nackte und Bekleidete Maja*, Monaco 1997

PIANTONI 1978

G. Piantoni, *Vincenzo Camuccini 1771-1844. Disegni e bozzetti dallo studio dell'artista*, cat. mostra, Roma 1978

RE 1816

Lorenzo Re, *Seneca e Socrate, erme bicipite trovato da S. A. S. il principe della Pace nelle scavazioni della sua Villa Celimontana già Mattei*, Roma 1816

RODE DE VIEJO 1983

Isadora Rose-de Viejo, *Manuel Godoy: Patrón de las artes y coleccionista*, Universidad Complutense de Madrid, 1983

ROSE DE VIEJO 2001

Isadora Rose-de Viejo, *La formazione e la dispersione delle collezioni artistiche di Manuel Godoy a Madrid, Roma e Parigi (1792-1852)*, in *Manuel Godoy y la ilustración*, Mérida, Ministerio de la Cultura della Junta de Extremadura, 2001, pp.

ROSE DE VIEJO 2003a

Isadora Rose-de Viejo, *Desde el palacio madrileño de Godoy al mundo entero in El arte español fuera de España*, a cura di Miguel Cabañas Bravo, José Manuel Prieto González, Madrid 2003, pp. 317-330.

ROSE DE VIEJO 2003b

Isadora Rose-de Viejo, "Un mecenas tan digno": *Manuel Godoy and the Spanish artists of his era*, in *Manuel Godoy y su tiempo*, a cura di M. A. Melón, E. La Parra, F. Tomàs Pérez, Badajoz 2003, pp. 43-83.

STENDHAL 1829

Stendhal, *Promenades dans Rome*, Parigi 1829, ed. cons. *Passeggiate romane*, Milano 2004

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

- 2003 *Camuccini Finelli Bienaimé Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2003 *I Lampadari di Cristallo. Ventinove disegni di una manifattura boema*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Roberto Valeriani
- 2004 *Thayabht e Ram dal Futurismo al Novecento*, a cura di Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella e Carla Cerutti
- 2005 *Ercole Drei dalla Secessione al Classicismo del Novecento*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2006 *Enrica Scalfari Finestre su Roma*, fotografie, a cura di Francesca Antonacci e Enrica Scalfari, testo di Francesco Scoppola
- 2006 *Milton Gendel Fotografie*, testi di Luigi Ficacci e Jonathan Doria Pamphilj
- 2007 *Galileo Chini (1873-1956). Un pittore italiano alla corte del Re del Siam*, a cura di Fabio Benzi e Francesca Antonacci
- 2007 *Un dipinto di Ippolito Caffi ed una raccolta di vedute di Roma*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Pier Andrea De Rosa
- 2008 *Afro, dagli anni della "Galleria della Cometa" al dopoguerra*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Giuseppe Appella
- 2008 *Attilio Selva. Sculture*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2009 *Liberio Andreotti Antonio Maraini Romano Dazzi. Gli anni di Dedalo*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2010 *Anselmo Bucci. Roma Sentieri Sublimi*, a cura di Daniele Astrologo, Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella
- 2010 *Johann Wenzel (Venceslao) Peter (Karlsbad, 1745 - Roma, 1829). Sulle orme di Gioacchino Murat*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Francesco Leone
- 2010 *A private collection of Venetian Old Master Drawings. Part One*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella
- 2011 *A private collection of Italian Old Master Drawings. Part Two*, a cura di Damiano Lapicciarella
- 2012 *Collezionando I Master Drawings*, a cura di Damiano Lapicciarella e Francesca Antonacci
- 2012 *José de Madrazo a Roma: La Felicità Eterna del 1813*, testo di Francesco Leone
- 2013 *Collezionando II Master Drawings*, a cura di Damiano Lapicciarella e Francesca Antonacci
- 2014 *Vincenzo Camuccini (Roma 1771 - 1844). 12 Anatomical Drawings from Life*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Caterina Caputo
- 2016 *Jakob Philipp Hackert Four drawings from the collection of Prince Henri d'Orleans, Comte de Paris*, testo di Claudia Nordoff
- 2016 *Bernini. Un inedito disegno per ponte Sant'Angelo*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Francesco Petrucci
- 2017 *Johann Jakob Frey 1813 – 1865. Nove inediti dipinti*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Pier Andrea De Rosa
- 2017 *Tre pannelli ritrovati di Giulio Aristide Sartorio. Dal Fregio per la Sala del Lazio, Esposizione Internazionale del Sempione, Milano, 1906*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Giovanna Caterina De Feo
- 2018 *Antonio Canova. L'Autoritratto di Giorgione. Un dipinto ritrovato*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Fernando Mazzocca
- 2020 *Giovanni Battista Camuccini. Magic Land*, catalogo a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Pier Andrea De Rosa
- 2021 *I Camuccini. Tra Neoclassicismo e sentimento romantico*, catalogo a cura di Antonacci Lapicciarella Fine Art e Maurizio Nobile Fine Art, testo di Stefano Bosi



Finito di stampare in Roma, dicembre 2021  
*Printed in Rome, December 2021*



Nata dalla fusione di due storiche gallerie, da generazioni presenti sul mercato, la Galleria Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art è un punto di riferimento per gli appassionati di dipinti del *Grand Tour*, disegni e sculture di artisti europei tra la seconda metà del XVIII secolo e la prima metà del XX, ed anche spazio espositivo per mostre che spesso sono di reale profilo museale. Nel corso degli anni ha partecipato alle più prestigiose Mostre dell'Antiquariato quali Salon du Dessin Parigi, Masterpiece Londra, Tefaf New York, La Biennale des Antiquaires Parigi; espongono regolarmente a Tefaf Maastricht e alla Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Palazzo Corsini a Firenze. Nel corso della sua attività, molte delle loro opere sono entrate a far parte di importanti collezioni pubbliche quali la National Gallery di Washington, il Getty Museum di Los Angeles, la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze, il Polo Museale Fiorentino, il Museo di Capodimonte, il Museo di Praga, il Museo di Villa Mansi a Lucca, il Museo di Fontainebleau, l'Hamburger Kunsthalle di Amburgo, il Musée D'Orsay, la Galleria degli Uffizi a Firenze, The Toledo Museum of Art così come di numerose collezioni private.

*Born out of a merger of two historic galleries, both present on the market for generations, Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art has become a reference point for fans of Grand Tour paintings, drawings, and sculptures by European artists from between the second half of the 18 th century and the first half of the 20 th century, and also an exhibition space for shows which are frequently museum-worthy.*

*Over the years, the gallery has taken part in the most prestigious of antiques exhibitions such as the Salon du Dessin and the Biennale des Antiquaires in Paris, Masterpiece London, and Tefaf New York; it also exhibits regularly at Tefaf Maastricht and at the International Biennial of Antiques in Palazzo Corsini, Florence. In the course of its activity, many of its works have joined major public collections such as the National Gallery in Washington, the Getty Museum in Los Angeles, the Modern Art Gallery of Palazzo Pitti in Florence, the Polo Museale Fiorentino, the Capodimonte Museum in Naples, the Prague Museum, the Villa Mansi Museum in Lucca, the Fontainebleau Museum, the Hamburger Kunsthalle in Hamburg, the Musée D'Orsay, the Uffizi Gallery in Florence, the Toledo Museum of Art, USA, as well as numerous private collections.*

ANTONACCI LAPICCIRELLA  
FINE ART

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

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

