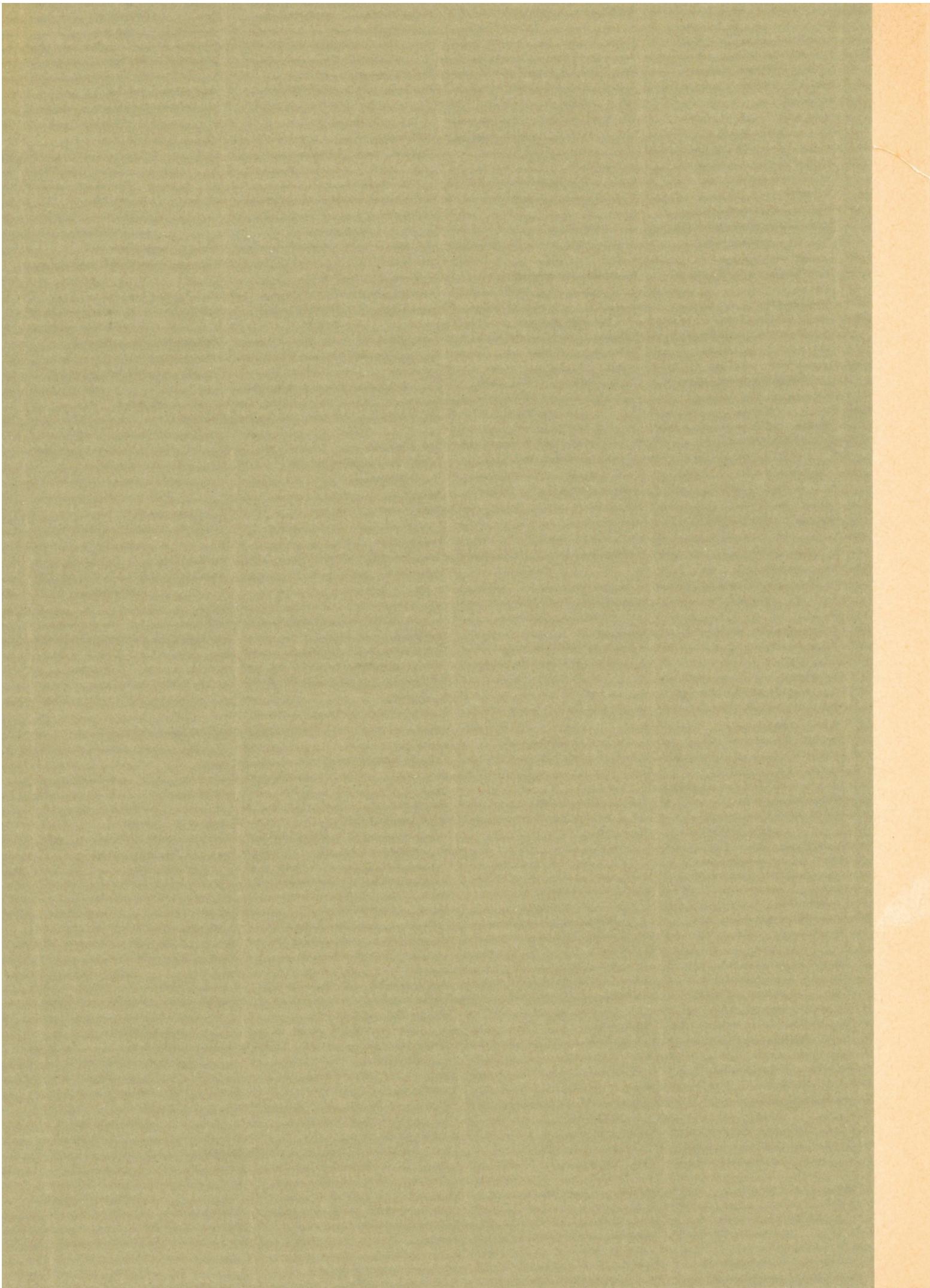


DISEGNI ITALIANI
di cultura neoclassica

il seguito



il seguito

Via Capolecase, 4 - Roma - 06/6791387
maggio - luglio 1982

Si ringraziano quanti hanno contribuito, con notizie e suggerimenti, alla realizzazione della mostra e alla compilazione del catalogo e in particolare Maurizio Fagiolo dell'Arco, Mariaes Gardella, Alvar Gonzalez Palacios, Gian Lorenzo Mellini, Antonio Pinelli, Maria Antonietta Scarpati, e altri che vogliono conservare l'anonimato.

progetto della mostra	Angelica Savinio de Chirico, Galleria Il Segno, Roma
grafica	Sergio Pallone
stampa	Studio Tipografico, Via Flaminia 26, Roma
fotografie	Pietro Galletti, Lino Rizzi, Roma

DISEGNI ITALIANI **di cultura neoclassica**

a cura di **Angela Cipriani e Antonella Pampalone**

Tutti i disegni sono inediti, eccetto quelli contrassegnati con i seguenti numeri di catalogo:
2 - 38 - 46.

Le misure sono date in millimetri (altezza per base).
La mostra è composta da un nucleo di 39 disegni, provenienti da un'unica collezione lombarda, formatasi alla fine del secolo scorso, e arricchita da un gruppo di altri 9 disegni di un'attuale collezione romana.

Una mostra di disegni tendente a illustrare le diverse tematiche confluenti nella cultura neoclassica, aulica e "minore", può essere un contributo sul piano storico e artistico.

E' da rilevare, innanzi tutto, l'omogeneità della raccolta formatasi nel secolo XIX, che si riflette nella scelta dei fogli, operata a suo tempo dal collezionista, in ambiente lombardo e più genericamente centro-settentrionale. A questa scelta, più emotiva che criticamente ragionata, si deve il divario qualitativo dei fogli qui esposti, alcuni più emblematici, altri più dichiaratamente significativi nell'individuare gli aspetti determinanti la cultura di passaggio tra il XVIII e il XIX secolo. E' proprio nella differenziazione di questi aspetti che si individuano modi espressivi e contenuti, talvolta di un gusto ancora settecentesco, talaltra più esplicitamente neoclassico. L'adesione alla cultura neoclassica fu sollecitata da motivazioni teoriche, da esigenze espressive ben individualizzate o, semplicemente, dalla volontà degli artisti di adeguarsi al presente, ma divenne, in ogni caso, una tendenza di gusto collettivo che si manifestò attraverso una gamma di esperienze emergenti o tra loro intrecciate, secondo le singole personalità. Ne derivò una articolazione di forme e contenuti, frutto di molteplici interessi e impegni dimostrativi, che trovò la propria applicazione in tutti i generi, dai soggetti biblici, epici o mitologici, alla ritrattistica, la decorazione, la scenografia, la storia contemporanea o l'antico, un ricco campionario di cultura ampiamente dimostrato da questo nucleo di fogli, siano essi studi compiuti o semplici schizzi preparatori.



Antonio Basoli
Bologna 1774 -1848

11.

La bella Salamide fa sortilegi in casa di una maga della Tessalia
matita penna e acquarello su carta, 242x365;
al verso, a penna: «Regalato al Pagani Meccanico suo amico, la sua prima idea di questo disegno. Anacapri - La bella Salamide che fa sortilegi in casa di una maga della Tessalia. Antonio Basoli inventò e fece 1842»; in basso a destra il timbro ovale: «A. Basoli fece».

Questo bel foglio acquarellato è un caratteristico esempio della produzione di Antonio Basoli che si definiva: «pittore di decorazione da Teatro, da Camera e quadri di tal genere». Tipico è il tratto continuamente ritornante su di sé, il modo di acquarellare a grandi effetti di ombre, l'impianto scenografico dello spazio, la descrizione dei mille oggetti che quello spazio insieme occupano e definiscono. Il raffronto più immediato ma quasi superfluo data la qualità del foglio è con la sua 'Raccolta di 34 prospettive di paesaggio' stampata a Bologna nel 1810, quando l'artista era professore di Ornato presso l'Accademia di Belle Arti di quella città.

A. C.

Anonimo fine sec. XVIII

12.

Schizzo di torrente tra rocce e alberi
matita penna e acquarello su carta, 146x205

Schizzo dal vero molto simile per tecnica e dimensioni ai tre fogli con studi di caverne. Studio di una natura tra il "sublime" e il "tempestoso" rapidamente delineato che rende efficacemente l'impressione del momento.

A. C.

10

12



Anonimo fine sec. XVIII

13. 14. 15.

Schizzi di grotte

matita penna e acquarello su carta, 145x203, 143x201, 144x198

L'insistenza sul tema della luce e della natura aspra delle rocce, la tecnica simile del tratto spezzato di penna unito all'acquarello dato per contrasti evidenti, l'effetto di 'sfaccettatura' costantemente perseguito in questi tre piccoli fogli testimoniano il gusto per il tenebroso, l'oscuro, la caverna, così diffuso in quegli anni e nei decenni seguenti.

Probabilmente appunti dal vero, rapidamente ed espressionisticamente delineati, per la evidente quadrettatura per riporto in uno di essi fanno supporre l'intenzione di utilizzarli per una scenografia o per una opera più complessa.

A. C.

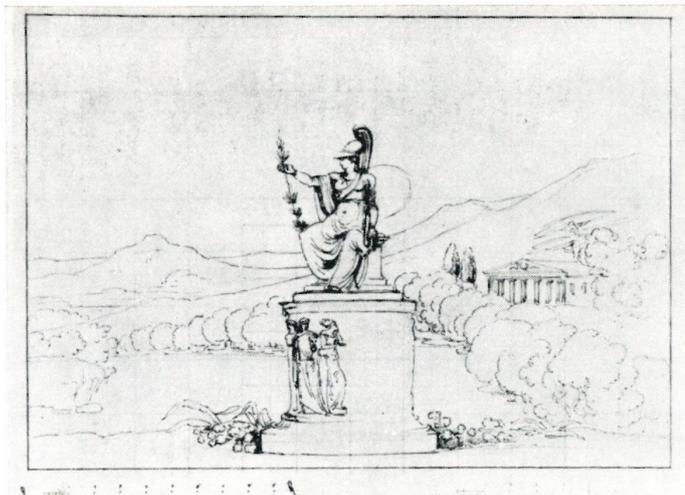


13

14







16

Angelo Monticelli

Milano 1778 - 1837

16.

Paesaggio con monumento a Minerva e le Muse

matita, penna, inchiostro bruno, su carta avana quadrettata con misurazione in palmi, 306x411.

La quadrettatura del foglio misurato in palmi e il soggetto stesso suggeriscono l'ipotesi attendibile che il disegno possa essere progetto per un sipario teatrale. Grafia e impianto compositivo rimandano all'area culturale lombarda, come è visibile dal confronto con il « Monumento al vincitore » progettato dall'Antolini per il Foro Bonaparte a Milano (si veda l'acquerello in Collezione privata, ripr. in: *Storia di Milano*, XIII, Milano 1959, tav. tra le pp. 262-263). Il gusto per il monumento immerso nel paesaggio e la posa stessa delle figure sembrano assimilare il foglio ai modi di un allievo dell'Appiani, Angelo Monticelli, come mostra il rapporto assai aderente col dipinto raffigurante « Apollo, Minerva, la poesia e le arti » eseguito nel 1821 (Milano, Museo Teatrale della Scala), anche se la difficoltà nel reperire confronti grafici consente l'attribuzione del disegno a questo artista con qualche riserva e incertezza.

A. P.

Giuseppe Bernardino Bison

Palmanova 1762 - Milano 1844

17.

Paesaggio con antichità classiche

matita, penna, inchiostro nero, acquerellato in grigio su carta avana, 161x193

Il segno duttile, la mobilità dell'acquerello con valore pittorico, gli alberi frondosi trattati con delicatezza sfumata contrapposti al carattere più nitido delle architetture, sono elementi fondamentali dell'arte estrosa ed elegante di Bernardino Bison, un pittore che verso il 1800 comincia a cedere al neoclassicismo. Tuttavia, la sua visione estetica rimarrà ancorata agli esempi del Settecento veneziano e potrà costantemente sciogliere la secca geometria delle forme con una revisione libera del segno coadiuvato dalla sensibilità coloristica delle parti acquerellate. Cade a proposito una acuta affermazione di A. Rizzi: « Il neoclassicismo del Bison non sarà mai, infatti, quello archeologico ed intellettualistico dei contemporanei, ma si porrà come un recupero nostalgico dell'ellenismo cinquecentesco veneziano » (estr. dal Cat. *Mostra Cento disegni del Bison*, Udine 1962, p. 19). Tra i tanti, è possibile un raffronto con il disegno di Berlino (Kupferstichkabinett) inv. KdZ 8523.

A. P.



Giuseppe Bezzuoli

Firenze 1784 - 1855

18.

Ritratto di giovinetto

matita, sanguigna, 157 x 125

Il disegno, di ottima qualità, è un fine esempio dell'arte del Bezzuoli, eccellente ritrattista tanto nella produzione grafica che pittorica. Il soggiorno fiorentino di Ingres tra il 1820 e il '24, contrassegnato da un gran numero di ritratti a disegno, determinò le scelte e gli esiti formali di larga parte della pittura toscana della prima metà dell'800, dove lo stile alla francese influenzò in maniera determinante il Bezzuoli e il bezzuoliano Antonio Ciseri (Ronca 1821 - Firenze 1891). In questo ritratto, studio per un medaglione, Giuseppe Bezzuoli tiene conto della nitida e delicata grafia di Ingres, senza giungere alla stesura disinvolta del maestro francese che analogamente si avvale di parti chiaroscurate con tratteggi che appaiono più spaziosi e irregolari. Il libero, fluido, aperto segno di Ingres è qui revisionato alla luce di una pacata correttezza formale, vivacizzata dai lievi tratti sfumati sull'incarnato del volto, dai segni appena incrociati a gettare ombra nel fondo e dalla finissima matita rossa che accende le labbra con un'intonazione cromatica che ha il gusto di un pastello delicato. Questi dati, tecnici e stilistici, trovano riscontro nella ricca serie di ritratti conservati al Gabinetto delle Stampe e Disegni degli Uffizi (cfr. O. H. Giglioli, *Due disegni inediti di Giuseppe Bezzuoli*, in *Rivista d'Arte*, 23, 1941, pp. 149-152; Cat. Mostra *Disegni italiani del XIX secolo*, Firenze 1971; Cat. Mostra *Acquisizioni 1944-1974*, Firenze 1974), con i quali le affinità si estendono anche al taglio delle figure a mezzo busto, all'indicazione limpida e penetrante degli occhi, all'individuazione attenta e calibrata della canna nasale continuata nella linea densa e larga dell'arcata sopracciliare. Interprete raffinato delle fattezze faciali, nella grafica il Bezzuoli giunge a risultati davvero pregevoli perché unisce alla compostezza del segno un misurato, ma fondamentale, pittoricismo che dà ai suoi fogli la densità di un dipinto monocromo. L'analogia con i disegni di Firenze indica una data prossima al 1825.

A. P.





19

Giuseppe Bossi (?)

Busto Arsizio 1777 - Milano 1815

Ritratto di Parini

19.

matita e pastello su carta, 154x129

in basso a sinistra a matita: « Ritratto di Parini »

Questo bel ritratto, accostabile per l'iconografia Pariniana al ritratto del poeta eseguito dall'Appiani, appare stilisticamente accostabile ad un analogo ritratto di Carlo Porta, eseguito da Giuseppe Bossi a matita e pastello (G. Nicodemi, *Pittura milanese dell'età neoclassica*, Milano 1915, tav. LII). Simile è il modo di disegnare le pupille, di far risaltare con il pastello i rilievi del vol-

to, di accennare al bavero, al collo della camicia.

Ritratti di questo taglio sono per altro frequenti nella pittura contemporanea e in particolare nel Bossiuna delle opere più famose della quale è la *Camaretta portiana*, piccola galleria di quattro ritratti (Cattaneo, Porta, Trivulzio e sé medesimo). « Lo attraeva moltissimo il ritratto sia degli altri sia il proprio oltrechè come motivo figurativo come saggio di introspezione psicologica e -scavo- del personaggio » sottolinea S. Samek Ludovici (*Dizionario Biografico degli Italiani*, a.v.).

Eppure alcune indecisioni nella soluzione delle spalle, del collo della giacca, dell'orecchio stesso rendono esitanti ad attribuirlo tout-court all'artista milanese cui pur si avvicina moltissimo.

A. C.

Giuseppe Bossi (?)

Busto Arsizio 1777 - Milano 1815

20.

Studi di teste diverse

penna su carta recto e verso, 285 x 214
in basso a destra, al recto, « Bossi f. » e
ancora lungo il margine sinistro a matita:
« G. Bossi »

Coll.: Litta Visconti Arese

Al di là della autografia di quel « Bossi f. », questo bel foglio di schizzi di teste appare abbastanza credibilmente attribuibile al pittore citato per la stretta corrispondenza tra le teste di vecchio qui studiate e analoghe teste nella « Apoteosi del Bodoni » (disegno a seppia e bistro, Biblioteca Palatina Parma) e nel cartone « Edipo a Colono » (Pinacoteca Ambrosiana, Milano) opere certe del Bossi. Analogamente per i volti femminili scorciati dal basso che possono ricordare il suo « Le Marie tornanti dal sepolcro » (Collezione

privata, Gallarate). Una novità rispetto alla produzione più nota del Bossi è rappresentata dallo studio dei volti di soldati napoleonici che, insieme alla forte accentuazione espressiva di tutte queste teste, al violento chiaroscuro dei tratti intrecciati di penna, fanno pensare molto alla maniera del Giani (San Sebastiano Curone 1758 - Roma 1823) e alla sua frequentazione dell'entourage napoleonico durante i lavori a Villa Aldini a Montmorency nel 1812-1813. Ma anche Bossi non è esente da omaggi al genio napoleonico e se non esistono per lui dei precisi riscontri con opere in cui questi studi di teste di soldati, per altro così chiaramente caratterizzate, vengano messi a frutto; neppure per il Giani esiste, simile controprova, lasciando così aperto il problema della attribuzione di questo foglio a meno di considerare valida la firma apposta in basso a destra con un inchiostro simile a quello degli stessi disegni.

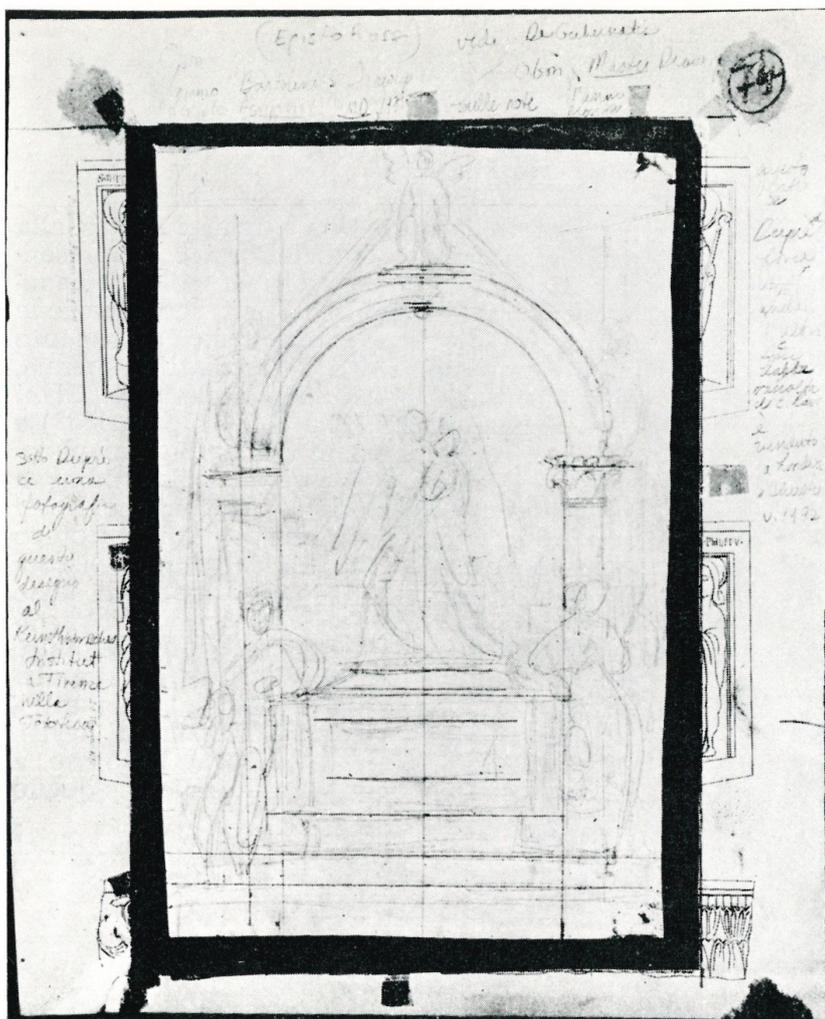
A. C.

20 r



20 v





21 v

Giovanni Duprè
Siena 1817 - Firenze 1882

21.

*Schizzi per il monumento della contessa
Berta von Moltke*

penna azzurra, matita e acquarello al recto,
matita al verso, 250 x 160

Coll.: Litta Visconti Arese / Corrado Ricci

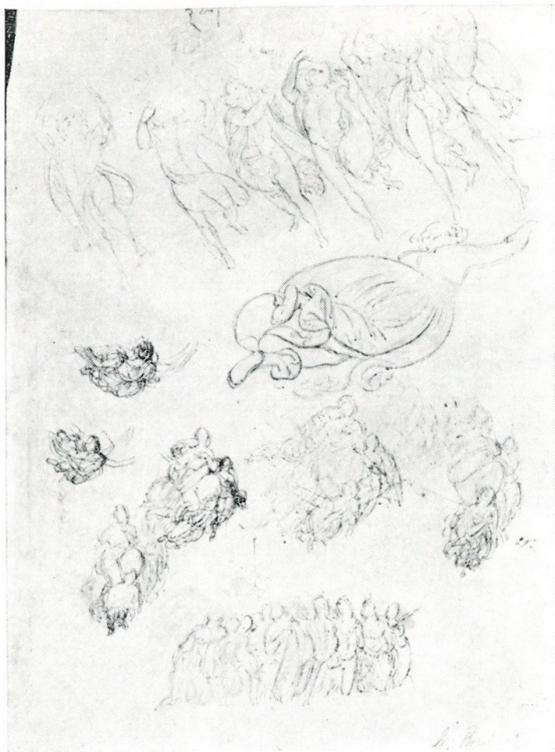
Giovanni Duprè elabora nel 1858 diversi bozzetti per questo monumento, nel 1860 è ancora impegnato nello studio delle singole figure della Carità e della Modestia ai lati del Sarcofago, mentre la realizzazione finale è del 1864.

Questi due schizzi, di cui particolarmente efficace quello al recto, oltre ad offrire un esempio della rara capacità di sintesi grafica dell'artista toscano, risultano interessanti per i mutamenti rilevabili tra recto e verso (le Virtù volte all'interno o all'esterno del vano dove accade l'evento, la definizione architettonica della nicchia) e tra questi e la realizzazione del monumento stesso (il drappeggio ricade all'esterno dei puttini che lo sorreggono negli schizzi, mentre nella realizzazione rimane interno alla cornice architettonica assecondando il movimento ascensionale dell'angelo e dell'anima e conferendo al complesso un andamento più accentuatamente piramidale).

Una foto di questo disegno è presso il Kunsthistorische Institut di Firenze; mentre E. Olson (E. Olson, *Lorenzo Bartolini's Drawings for the Astyanax*, in *Master Drawings*, 1981) ipotizza che questo foglio facesse originariamente parte della raccolta di E. Rossi.

A. C.





22

Giuseppe Bossi (?)

Busto Arsizio 1777 - Milano 1815

22.

Studi di particolari di una Assunzione della Vergine

penna su carta, 294 x 205

in basso a destra, a matita: G. Bossi

Coll.: Litta Visconti Arese

Gli schizzi raccolti in questo foglio, indubbiamente opera di una mano piuttosto sicura, appaiono abbastanza chiaramente collegabili alla cultura milanese della fine del Settecento. Alla indiscutibile familiarità con modelli cinque-seicenteschi dell'area lombarda in senso lato infatti, si accompagna una tendenza alla definizione lineare, una attenzione per la levità delle figure e per la credibilità del loro movimento, facilmente immaginabile in un artista della generazione di un Traballesi o di un Knoller (Steinach 1725 - Milano 1804). Proprio a questo artista anzi che nelle sue opere passa « da un barocco leggero e talvolta tiepolesco a un neoclassico sempre mosso, mentre nelle piccole tele e nei ritratti influenzati dal Mengs è più contenuto » farebbero pensare questi schizzi forse collegabili con « l'Assunzione della Vergine » della Parrocchiale di Merano, il cui bozzetto è a Brera.

L'accentuata semplificazione delle linee interne, la funzione qualificante della linea di contorno che qui sembra affermarsi per altro inducono a tener conto anche del suggerimento della scritta che attribuisce il foglio a Giuseppe Bossi (Busto Arsizio 1777-Milano 1815) particolarmente, se si ricorda quanto di settecentesco è spesso presente nella cultura di base dell'artista lombardo.

A. C.



23



24



25

Anonimo fine sec. XVIII

23. 24. 25.

Coppia di angeli in volo

matita nera su carta avana, 134 x 188

in basso a destra, a matita: « Rom 6 Feb. 1786 ».

Angelo in volo verso destra; in basso studio delicatissimo di elmo (r.)

Studio di profilo femminile (v.)

matita nera su carta avana, 192 x 120

Angelo in volo verso sinistra

matita nera su carta avana, 190 x 120

Collez.: Litta Visconti Arese

La maniera con la quale è stata annotata la data in calce al foglio con la coppia di

angeli addebita palesemente la paternità dei tre disegni alla mano di un artista straniero di area culturale tedesca, o comunque nordica.

I modelli compositivi, di chiara ispirazione barocca, vengono sviluppati nella direzione di un gusto finemente rococò, come suggeriscono gli esili allungamenti delle figure e il decorativo morbido svolazzo dei panni. L'autore andrebbe verosimilmente ricercato tra i seguaci del boemo Norberto Grund (Praga 1717 - 1767) o tra gli emuli dell'austriaco Martino Knoller (Steinach 1725 - Milano 1804) o, ancora, tra gli allievi del polacco Taddeo Kuntz (Zielona Góra 1732 - Roma 1793).

A. P.

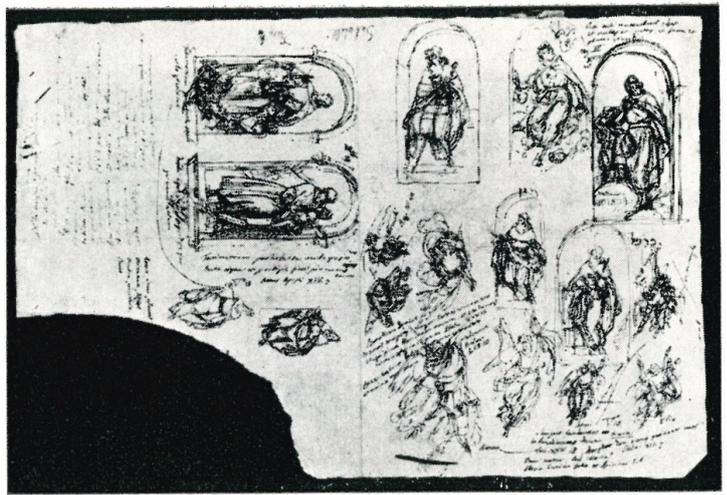
Anonimo metà sec. XIX

26.

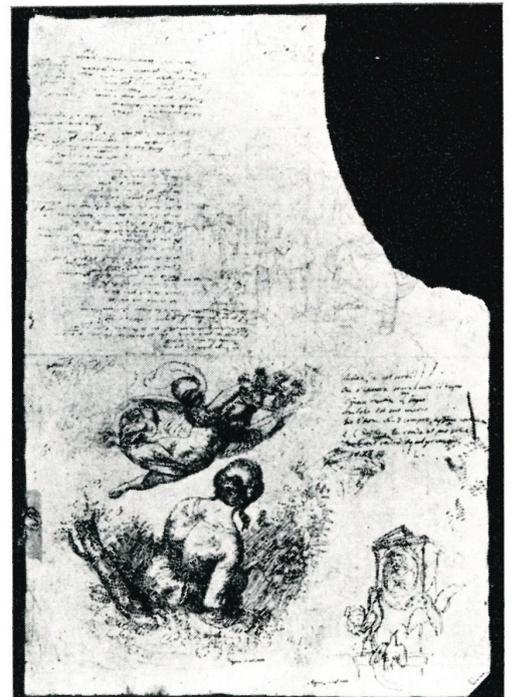
Schizzi di santo in nicchia e angeli al recto, edicola sacra e Regina Rosarum al verso penna su carta, 310 x 210
le scritte, al recto e al verso sono essenzialmente brani di Salmi

Questi rapidissimi schizzi nel loro insieme sono attribuibili ad un pittore che con sicurezza conosce opere del Seicento e Settecento lombardo e che quei modelli ripensa e rielabora cercando una più sintetica ed espressiva forma. In particolare, al verso, il disegno con la giovane donna di spalle con i capelli raccolti e il putto che al volo le reca un serto di rose, disegnata con fitto tratteggio incrociato come per un'incisione, e la piccola edicola in basso, immaginata come rovina e circondata da due colombi e dal gallo della Resurrezione, sembrano suggerire una datazione alla metà del secolo XIX pur senza offrire particolare aiuto per una individuazione più esatta dell'autore.

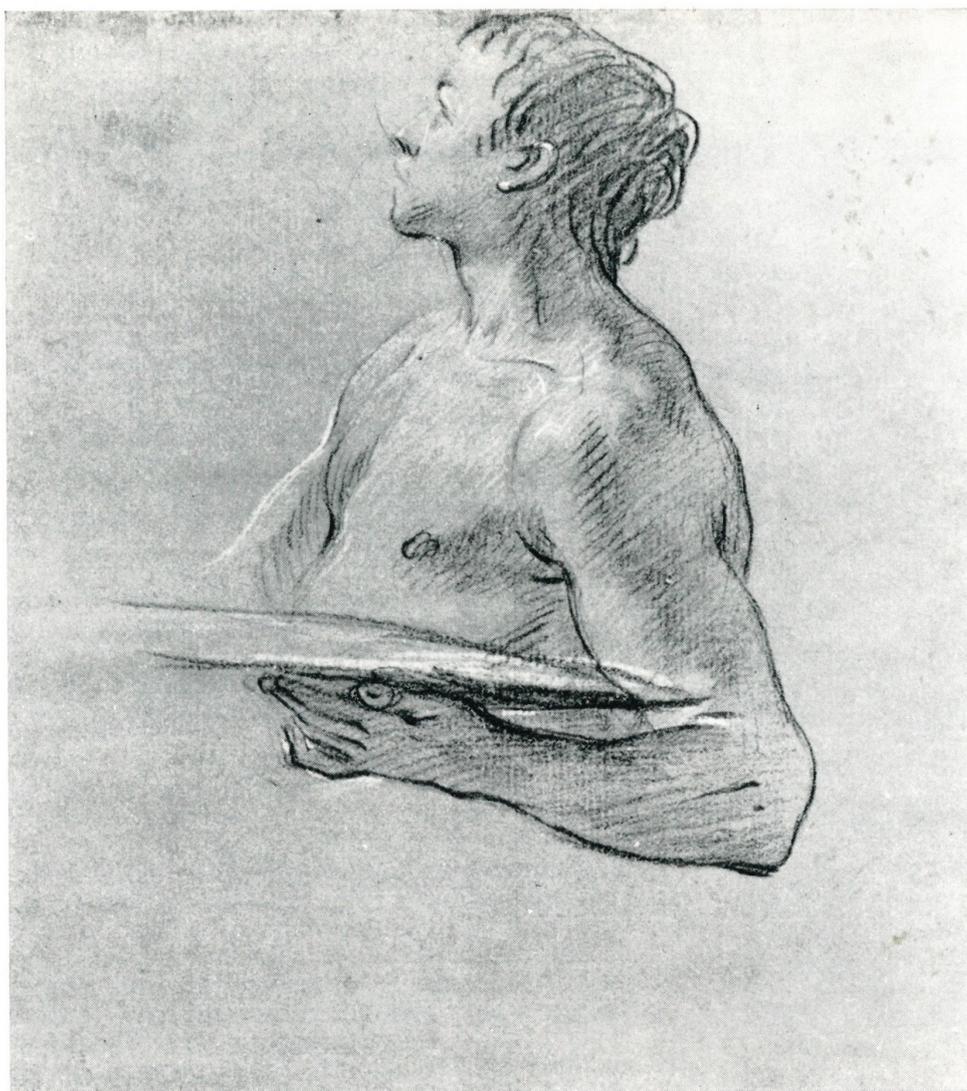
A. C.



26 r



26 v



27

Marco Benefial
Roma 1684 - 1764

27.

Busto di giovane

sanguigna, rialzi di biacca, su carta avana preparata in azzurro, 244 x 191

Il nome di Mengs annotato in calce al foglio dal collezionista ottocentesco risulta all'analisi un errore critico, ma tale da suggerire un'adeguata via all'interpretazione filologica del disegno. In effetti, il tratteggio ben evidenziato attraverso un segno spesso e distanziato, tracciato a volte in modo frettoloso per indicare non tanto il chiaroscuro quanto la dimensione plastica della forma, è vicino a certa grafica di Mengs (è significativo il confronto con il disegno preparatorio per il dipinto raffigurante « Maria Luisa di Parma, Principessa delle Asturie », nella coll. Donna Maria del Pilar Carderera); tuttavia, nel foglio in oggetto, risalta "ad evidenciam" che l'interesse precipuo dell'artista è indirizzato alla costruzione fisica del corpo mediante un segno profilante piuttosto deciso, fermo, con pentimenti di scarsa rilevanza, come nella metà del XVIII secolo è lecito rintracciare nella grafica di Pompeo Batoni (Lucca 1708 - Roma 1787) o Marco Benefial. Protagonisti entrambi di una cultura romana che, in modo significativo, volge la ricerca verso soluzioni classiche della forma, hanno al loro attivo una produzione

grafica in cui lo studio del nudo è legato tanto all'esercitazione accademica quanto all'analisi strutturale dei volumi, con un certo anticipo (specie per Batoni) sugli esiti formali di David. Non è improbabile che il nudo in questione sia lo studio per una figura che nella redazione pittorica sarebbe apparsa vestita, della quale l'artista indaga prima la sostanza muscolare che meglio definirà nello spazio la gestualità e la posa della figura, interessata alle incidenze della luce che giustificano l'uso della biacca nei punti di maggior risalto all'esterno. Questo tipo di indagine e di tecnica rappresentativa è comune ai due pittori sopra citati, come, mostrano in particolar modo i numerosi disegni conservati nel Kupferstichkabinett di Berlino. Un riscontro abbastanza indicativo è con il foglio di Batoni inv. KdZ 20599, ma ancor più calzante appare il confronto con i fogli di Benefial inv. KdZ 20550, KdZ 15888 di Berlino e FP 2158 nella Coll. L. Krahe di Düsseldorf, dove le similitudini interessano anche il modo di costruire le mani e di tracciare la capigliatura. Lo stile del Benefial appare in concreto il riferimento più probante per un'attribuzione del foglio a questo pittore presso il quale (dato a questo punto non trascurabile) attese alla definizione della propria formazione artistica Raffaello Mengs quando, poco prima della metà del '700, giunse a Roma.

A. P.



28

Benigno Bossi

Arcisate 1727 - Parma 1797

28.29.

Puttini danzanti intorno a un'erma con Dioniso

penna e acquarello, 70 x 75

in basso a sinistra, a matita: « Bossi »

Puttino con delfino alato accanto a una conchiglia con vaso (sovrapporta)

penna e acquarello 168 x 95

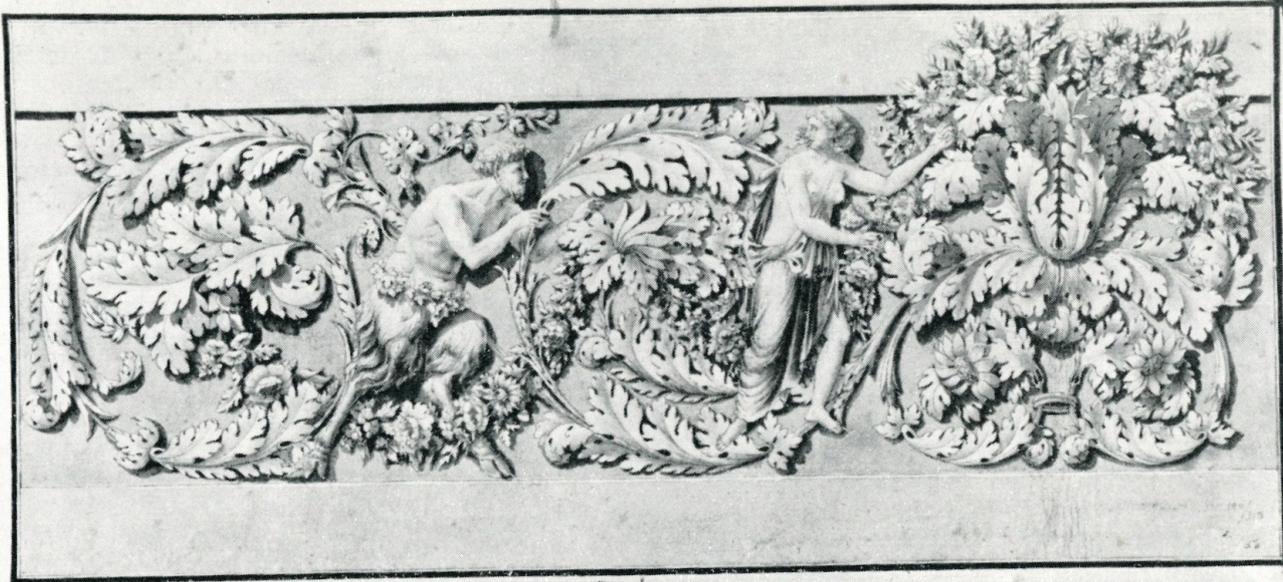
in basso a destra il timbro della collezione del pittore Eleuterio Pagliai

La attribuzione a Benigno Bossi, suggerita nel margine del primo dei due acquarelli, appare accettabile in un confronto con analoghi disegni pubblicati anche dal Nicodemi (G. Nicodemi, *Pittura milanese dell'età neoclassica*, Milano 1915, tav. XIV) di cui uno, il più vicino, all'Ambrosiana di Milano, o come « Amore Arciere » della Raccolta Corradi-Cervi di Parma. E' interessante qui rilevare come i due piccoli acquarelli per tanti aspetti assai simili siano in realtà collegati a due diversi aspetti della produzione del Bossi, vignetta decorativa conclusa in sé il primo, appunto per l'ornato di una decorazione certamente più ampia, forse da realizzarsi anche in materiale diverso, l'altro. I due fogli appaiono comunque accomunati da una strana grazia settecentesca, chiaramente condizionata da una lunga e attenta rilettura del Parmigianino e del Correggio. Benigno Bossi, figlio di uno stuccatore, Pietro Luigi, lavora in Germania con il padre fino al 1757 per stabilirsi poi a Parma dove dal 1766 è stuccatore di corte e subisce così l'influenza di quella cultura così particolare in quegli anni nella città, chiaramente connotata dalla presenza di artisti come l'architetto Petitot o lo scultore Boudard. Il Bossi giunge così ad una attività molto diversificata. Neoclassico negli stucchi monocromi (Palazzo Ducale del Giardino), più classicheggiante, quasi batoniano nelle pitture, (S. Liborio, S. Quintino), incisore fedele delle opere del Parmigianino, del Correggio, del Guercino, affianca l'inventività del Petitot nelle più fantasiose "maschere" o "vasi" quali solo la cultura francese post-piranesiana poteva immaginare. Negli schizzi per decorazioni, brevi appunti di solito come questi, appaiono contemporaneamente leggibili tutte le componenti di questo suo complesso mondo che si identifica poi pienamente con quello della cultura parmense della metà del Settecento, crocevia di influenze francesi, lombarde e romane, innestate su di una tradizione locale, precisa e ancora vivissima.

29



A. C.



Fregio.

30

Giocondo Albertolli
Bedano 1742 - Milano 1839

30.

Disegno per fregio con girale fauno e ninfa
matita penna e acquarello su carta, 205x412
al verso, a matita, una ripresa dello stesso
motivo di girali.

Questo bel disegno eseguito dall'Albertolli secondo il Kauffmann per la Manifattura delle porcellane di Meissen (A. Kauffmann, *Giocondo Albertolli, der ornamentiker des italienischen Klassizismus*, Strassburg, 1911, tav. IV b) appare invece chiaramente il modello cui si attiene Giuseppe Maggiolini nell'intarsiare in "legno rosa, acero, bosso e mogano su fondo di palissandro" il cassettoni, già raccolta Imbert, pubblicato da G. Morazzoni (*Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini*, Milano, 1957 tav. X) che nel riprodurre l'immagine del mobile in questione ne attribuisce il disegno a Giuseppe Levati.

Il disegno in esame comunque, della fine del sec. XVIII, proviene probabilmente dal fondo maggioliniano alla cui prassi di bottega sono riferibili i lievi mutamenti che intercorrono tra questo e l'intarsio. Per la sua intrinseca qualità formale è un interessante esempio della capacità creativa di un grande decoratore e il confronto con altri studi dell'Albertolli (in particolare: *Alcune decorazioni di nobili sale e altri ornamenti di G. Albertolli*, incisi da G. Mercoli, Milano 1787, tav. 23) è già sufficiente ad assegnarglielo per la eleganza delle linee, la pienezza delle forme ancora non disseccate in lessico costituito, la libertà nella rielaborazione di temi classici.

A. C.

