

I disegni di Felice Giani per Palazzo Milzetti

Elena Rossoni

I moltissimi disegni, taccuini e fogli sciolti, conservati in numerose collezioni pubbliche e private italiane ed estere, dimostrano quanto fosse importante la grafica per Felice Giani. Questa produzione, insieme al resoconto dettagliato della sua attività di decoratore errante, attivo in diverse città italiane, è stata in gran parte studiata e repertoriata nella fondamentale monografia di Anna Ottani Cavina del 1999, che ha sancito definitivamente, dopo cinquant'anni circa di studi, per la prima parte praticamente pionieristici, l'importanza di questo artista dalla personalità unica all'interno del periodo neoclassico in cui ha operato [1]. Di recente, nel 2023-2025, in occasione del secondo centenario della morte dell'artista, altre importanti ricerche si sono sommate, come le due mostre svoltesi a San Sebastiano Curone e a Tortona, la mostra a Palazzo Bentivoglio a Bologna, gli atti delle due Giornate di Studio dedicate all'artista che si sono tenute a Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna a Faenza e la raccolta di saggi *Per Felice Giani* [2]. Cercare di districarsi e di dare un ordine cronologico e tipologico alle migliaia di fogli di Felice è un lavoro immenso, che credo si possa iniziare ad affrontare partendo da un punto di vista specifico, vale a dire da un luogo di intervento, quale ad esempio palazzo fu Milzetti, decisamente il suo lavoro più ampio e organico, dove l'artista riuscì, tra 1802 e 1805, a dispiegare la propria attività creativa in perfetta sintonia con i suoi collaboratori e, certamente, in relazione al committente Francesco Milzetti [3].

Nel corso di questa indagine si cercherà pertanto di riconsiderare i fogli già conosciuti come preparatori per la decorazione del palazzo, di aggiungerne altri più o meno certi in relazione ad ipotesi che si possono avanzare, di verificarne la relazione con le diverse fasi d'ideazione, oltre che di individuare probabili fonti dell'artista che, nella sua onnivora ricerca di conoscenza, guardò e copiò, soprattutto attraverso il disegno, invenzioni di artisti di varie epoche e stili [4]. Non bisognerà comunque dimenticare come Giani tornasse a riutilizzare, per nuovi contesti, temi già sviluppati in momenti diversi della sua carriera, cosa che rende non sempre facile una serializzazione temporale dei disegni in relazione agli anni di esecuzione delle decorazioni. Il *fil rouge* che verrà seguito nell'analisi delle diverse sale del palazzo non è quello in genere utilizzato per il percorso di visita, ma si muove in relazione alla quantità di disegni che conosciamo, partendo dal piano nobile, maggiormente documentato, passando a seguire al piano terra, ma saltando le sale di cui non si conoscono studi preparatori.

La sala ottagonale o salone di Apollo

Il Salone di Apollo, uno degli spazi più identificativi dell'edificio, ricco di rimandi alla cultura filosofica e massonica a cui Francesco aveva aderito [5], è dominato dalla scena centrale con *Apollo sul carro del Sole* (figg. 1, 2). Non vi è dubbio che Giani, nell'affrontare questo soggetto, abbia guardato ad importanti esempi del passato. In particolare, il riferimento è esplicito è all'*Aurora* di Guido Reni di Palazzo Pallavicini a Roma (fig. 3), affresco che possiamo avvicinare a due disegni di Giani: il primo, abbastanza fedele nella resa dei personaggi, in cui compare l'*Aurora* (Roma, Istituto Centrale per la Grafica – d'ora in poi ICG – inv. D-FN4248 – fig. 4) [6], il secondo già centrato solo sulla figura di Apollo e sull'affastellarsi delle Ore (ICG – inv. D-FN8825, fig. 5) [7].

Una variazione, semplificata, dell'affresco di Reni che ritroviamo anche nella volta dello studiolo delle Muse a Palazzo Ugolini, sempre a Faenza, del 1800 [8] e che l'artista riprenderà, con diverse soluzioni, nel corso della sua carriera [9]. Anche se, purtroppo, non abbiamo testimonianze grafiche, è molto probabile che Giani, nel pensare alla volta di palazzo Milzetti, avesse in mente anche un altro importante carro, quello dell'*Aurora* dipinto da Guercino nel casino Buoncompagni Ludovisi, dove i cavalli vengono visti dal basso e resi in maniera più dinamica, un'impostazione decisamente più vicina alla sua poetica (fig. 6).

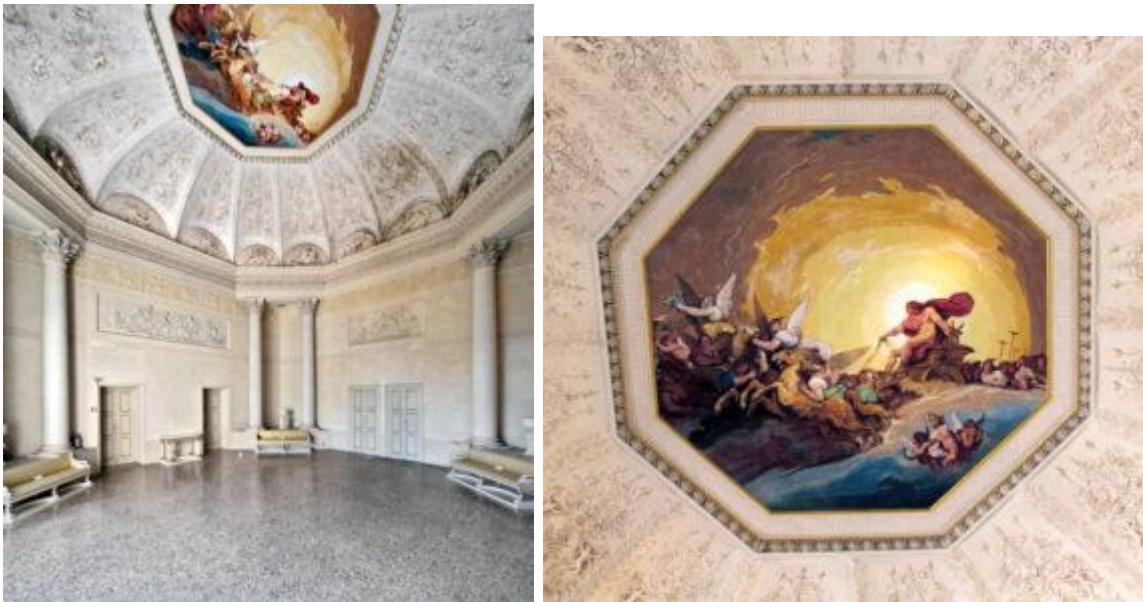


Fig. 1: Salone di Apollo, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 2: Felice Giani, *Apollo sul carro del Sole*, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 3: Guido Reni, *Aurora*, dipinto murale, Roma, Palazzo Pallavicini



Fig. 4: Felice Giani, *Apollo sul carro del Sole*, penna, inchiostro, tracce di pietra nera su carta avorio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. D-FN4248

Fig. 5: Felice Giani, *Sacrificio a Venere*; *Apollo sul carro del Sole*, penna, inchiostro tracce di pietra nera su carta avorio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. D-FN8825



Fig. 6: Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Aurora*, dipinto murale, Roma, Casino Ludovisi

Attraverso ulteriori passaggi, al momento non documentabili, Giani dovette transitare, in relazione allo studio generale dell’ambiente, dalla forma rettangolare del dipinto di Reni al formato ottagonale finale, come si può vedere nel disegno di New York (New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum – d’ora in poi NY – inv. 1901-39-1491, *verso*, fig. 7) [10], dove viene tracciata l’intera volta con l’ottagono centrale e gli spicchi che scendono per concludersi in lunette. Nel foglio compare anche la composizione di una diversa soluzione, dove a fronte del rettangolo centrale e degli spicchi con all’interno riquadri, corrispondono pareti con colonne che si alternano a edicole. Non sappiamo quanto si sia trattato di una prima idea, chissà se suggerita dall’architetto Giovanni Antonio Antolini a cui viene riferita la progettazione architettonica dell’ambiente [11], oppure di una libera interpretazione di Giani, magari ispirata ad altri luoghi, come ad esempio al Pantheon.

Una volta risolta l'impostazione generale, il passaggio successivo dovette riguardare la composizione definitiva della scena con *Apollo sul carro del Sole*. Non conosciamo ulteriori passaggi intermedi ma il disegno finale (NY, inv. 1901-39-3270, fig. 8) [12], quello che corrisponde quasi in ogni dettaglio al dipinto realizzato, presenta una particolarità interessante che rintracciamo solo in pochi disegni di Giani: la presenza di una numerazione che indica chiaramente che ci troviamo di fronte alla versione conclusiva da trasporre sulla volta. La numerazione, più che corrispondere a misure reali, fa riferimento a una scansione dello spazio, utile a definire sia l'ottagono che le figure. Rispetto a queste ultime, piccole variazioni sono ancora percepibili (ad esempio, nel dipinto, ad Apollo viene aggiunta la lira, i genietti alati sono di numero diverso ecc.), cosa che fa intuire come Giani non rimanesse fedelissimo all'ultima idea, ma continuasse anche nella fase esecutiva ad esercitare la propria fantasia. Certo è che, a quasi due secoli di distanza dai capolavori seicenteschi, l'artista riesce a creare un'immagine potente, capace di gareggiare con i modelli di riferimento, a cui però aggiunge vitalità nei recalcitranti cavalli, nell'affastellarsi delle figure alate e dei genietti che guidano il carro, con la figura di Apollo che si staglia, come nell'affresco di Reni, sul giallo acceso del sole.



Fig. 7: Felice Giani, Sala ottagonale con soffitto a volta con sedici spicchi, penna, inchiostro, pietra nera su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1491, *verso*

Fig. 8: Felice Giani, *Apollo sul carro del Sole*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3270

Anche delle lunette, raffiguranti simboli dei segni zodiacali e delle stagioni (fig. 9), conosciamo i disegni, praticamente tutti dotati di numerazione (NY, da inv. 1901-39-1179 a inv. 1901-39-1193, 1901-39-1253 – figg. 10-25) [13]. Eseguiti a penna, inchiostro diluito e scritte a pietra nera, sono idee veloci, tracciate con sicurezza, per le quali forse Giani non ebbe neppure bisogno di studi intermedi. Da notare come uno solo di essi, il Sagittario (NY, inv. 1901-39-1193, fig. 24) sia stato realizzato su carta azzurra invece che su carta bianca, elemento che ci indica come a queste date l'artista utilizzasse indifferentemente i due tipi di supporto per le proprie invenzioni.



Fig. 9: Salone di Apollo, part. Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 10: Felice Giani, *Ariete*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum , inv. 1901-39-1179

Fig. 11: Felice Giani, *Autunno*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum , inv. 1901-39-1180



Fig. 12: Felice Giani, *Vergine*, pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum , inv. 1901-39-1181

Fig. 13: Felice Giani, *Capricorno*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum , inv. 1901-39-1182

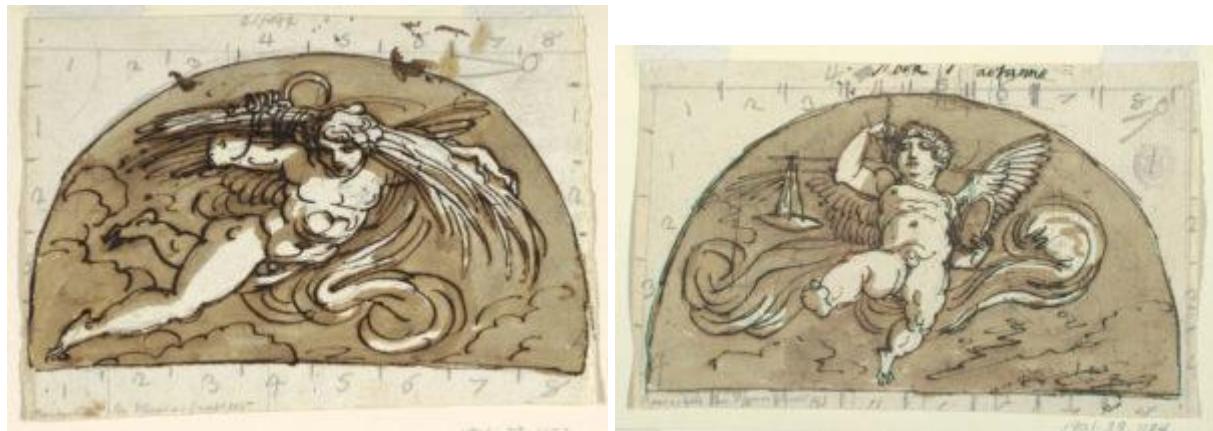


Fig. 14: Felice Giani, *Estate*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1183

Fig. 15: Felice Giani, *Bilancia*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1184



Fig. 16: Felice Giani, *Gemelli*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1185

Fig. 17: Felice Giani, *Acquario*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1186

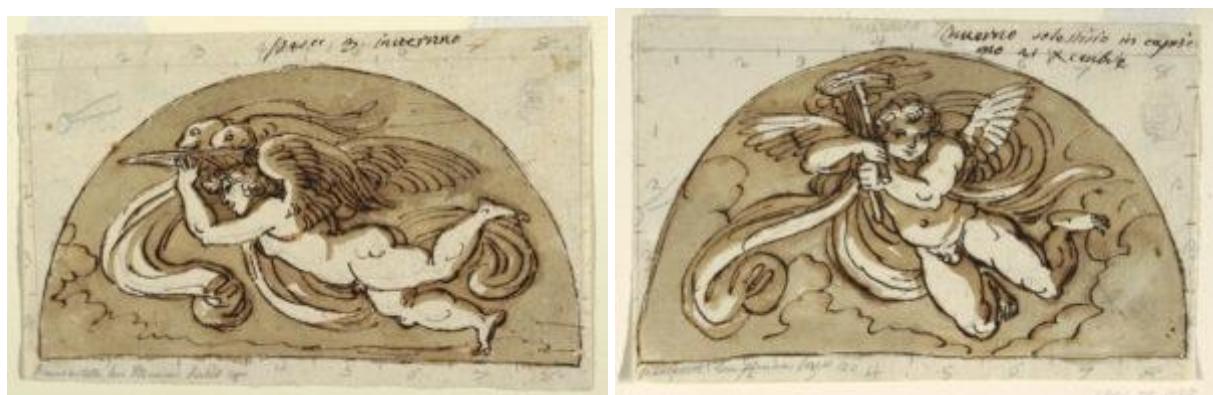


Fig. 18: Felice Giani, *Pesci*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-118

Fig. 19: Felice Giani, *Inverno*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1188



Fig. 20: Felice Giani, *Toro*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1189

Fig. 21: Felice Giani, *Primavera*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1190



Fig. 22: Felice Giani, *Cancro*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1191

Fig. 23: Felice Giani, *Scorpione*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1192



Fig. 24: Felice Giani, *Sagittario*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta azzurra © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1193

Fig. 25: Felice Giani, *Leone*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio, © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1253

Come sappiamo Felice non si limitò a disegnare opere in seguito realizzate in prima persona, ma eseguì anche disegni da consegnare ai plasticatori, un rapporto già sottolineato da Ottani Cavina e ulteriormente focalizzato da Stefano Tumidei nella monografia dedicata ad Antonio Trentanove [14].

Diversi sono i disegni che conosciamo per i rilevi figurati del Salone di Apollo, ora tutti ritenuti di Trentanove, ad eccezione della scena con *Fetonte pianto dalle sorelle*, e dei rilievi con i grifoni realizzati con l'uso di calchi dai fratelli Giovanni Battista e Francesco Ballanti Graziani [15].

I disegni che conosciamo sono, anche in questo caso, di tipologia diversa: *Fetonte pianto dalle sorelle* (Bologna, Pinacoteca Nazionale – d'ora in poi PNBO – inv. 6719, fig. 27) [16], seppure fedele alla versione finale (fig. 26), è uno schizzo veloce con poche indicazioni di profondità spaziale, aspetto che è più evidente invece in una seconda versione in collezione privata (ex Collezione Zappi, Faenza, fig. 28) [17]. Allo stesso modo, per il rilievo di Trentanove, *Fetonte chiede il carro del sole ad Apollo*, possiamo individuare una prima idea nel disegno velocissimo ad inchiostro di forma quadrata (NY 1901-39-3284, fig. 30) [18], a cui può essere seguito un disegno al tratto (Roma, collezione Antonello Trombadori, fig. 31) [19], e probabilmente una versione finale a inchiostro diluito e penna e pennello (NY, inv. 1901-39-3271, fig. 32) [20]. Di *Giove fulmina Fetonte*, così come dei riquadri con *Apollo Uccide il serpente Pitone* e *Sfida di Apollo con Marsia*, si conoscono invece due disegni, realizzati con la medesima tecnica del precedente (NY, inv. 1901-39-3272; inv. 1901-39-3264, figg. 34, 37) [21]. Non escluderei pertanto che, da un'idea al tratto, Giani sia passato a disegni chiaroscurati, per suggerire ai plasticatori le relazioni spaziali e di profondità da rendere nel rilievo. A differenza delle opere eseguite in prima persona, i plasticatori seguirono alla lettera il disegno proposto.



Fig. 26: Giovanni Battista e Francesco Ballanti Graziani, *Fetonte pianto dalle sorelle*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 27: Felice Giani, *Fetonte pianto dalle sorelle*, penna, pennello, inchiostro diluito con tracce di pietra nera su carta avorio, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 6719



Fig. 28: Felice Giani, *Fetonte pianto dalle sorelle*, penna, pennello, inchiostro diluito, acquerello grigio-azzurro su carta avorio, ex collezione Zappi, Faenza



Fig. 29: Antonio Trentanove, *Fetonte chiede il carro del sole ad Apollo*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 30: Felice Giani, *Fetonte chiede il carro del sole ad Apollo*, penna, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3284



Fig. 31: Felice Giani, *Fetonte chiede il carro del sole ad Apollo*, penna, pennello, inchiostro diluito carta avorio, già Roma, collezione Antonello Trombadori



Fig. 32: Felice Giani, *Fetonte chiede il carro del sole ad Apollo*, penna, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3271



Fig. 33: Antonio Trentanove, *Giove fulmina Fetonte*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 34: Felice Giani, *Giove fulmina Fetonte*, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3272



Fig. 35: Antonio Trentanove, *Apollo Uccide il serpente Pitone*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 36: Antonio Trentanove, *Sfida di Apollo con Marsia*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 37: Felice Giani, *Sfida di Apollo con Marsia; Apollo Uccide il serpente Pitone*, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avori, © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3264

Prima di passare al fregio, vorrei segnalare un altro disegno, che credo possa essere stata una prima idea da affidare a Trentanove, forse poi semplificata per il passaggio dell’incarico ai Ballanti Graziani, un cambiamento probabilmente dovuto alla partenza di Antonio per Carrara nel 1804 [22]. Non vi è dubbio infatti che tra quest’ultimo e i fratelli Ballanti Graziani vi fosse un notevole stacco di qualità, di cui Felice doveva essere consapevole, assegnando a questi ultimi in genere le parti da realizzare a stampo [23].

Si tratta di una diversa versione di Fetonte pianto dalle sorelle (ICG, inv. D-FN4312) [24], di intensa spazialità, tutto giocato sulla metamorfosi, di memoria berniniana, delle donne che si trasformano in pioppi, e che emergono, quasi come fantasmi, dal fondo della scena (fig. 38). Una soluzione che Antonio avrebbe saputo tradurre con morbidezza, ma insieme potenza, rendendo i passaggi volumetrici sulla superficie [25], ma forse troppo complessa per i Ballanti Graziani, per i quali Giani ideò, per contro, una versione giocata tutta sul primo piano.



Fig. 38: Felice Giani, *Fetonte pianto dalle sorelle*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. D-FN4312

Ai due fratelli è riferito infine il fregio che corre su tutto il cornicione della sala che raffigura grifoni affrontati con al centro una lira di cui, ancora nel 1975, secondo una testimonianza di Ennio Golfieri, si conservavano gli stampi presso gli eredi degli artisti (fig. 39) [26]. È solo una suggestione, non conoscendo le date esatte del taccuino Sgarbi (già Ro, Collezione Cavallini Sgarbi, taccuino [27], fig. 40), il riferimento al disegno che Giani dice tratto da un dipinto di Garofalo a Ferrara – ma forse derivato da altro artista – raffigurante grifoni, una delle tante idee e fonti possibili per l’immaginario del nostro creativo pittore [28]. Il soggetto, che ritroviamo anche in un altro foglio con Fregio a grottesche con cupido e grifone (NY, inv. 1938-88-3049, fig. 41) [29] rielaborato in epoca più tarda per un altro contesto che oggi non conosciamo, venne sviluppato da Giani, insieme a suoi collaboratori, ad esempio anche nei rilievi della facciata di Palazzo Aldini a Bologna, del 1805 [30].



Fig. 39: Giovanni Battista e Francesco Ballanti Graziani, Fregio con lire e grifoni, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell’età neoclassica in Romagna

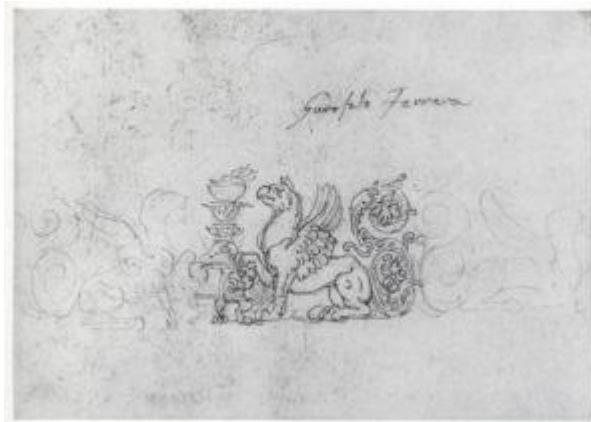


Fig. 40: Felice Giani, *Fregio con grifoni*, pietra nera su carta bianca, già Ro, Collezione Cavallini Sgarbi

Fig. 41: Felice Giani, *Fregio a grottesche con cupido e grifone*, pietra nera su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1938-88-3049

Il salone delle feste o salone di Achille

Dal salone di Apollo si passa al salone di Achille (fig. 42, 43), ambiente destinato a feste e balli. Per questo luogo venne realizzato un disegno (PNBO, inv. 30677 fig. 44) [31] che, nella parte superiore, presenta lo studio di una volta con partitura simile a quella di Milzetti e, nella parte inferiore, pareti organizzate a finte nicchie con all'interno trionfi militari, talmente diverse da quanto realizzato, da rendere apparentemente incerta la relazione con il palazzo faentino. Una scritta, in basso, recita “Galleria dedicata agli Dei, ed ai fatti di Achille” [32]. La soluzione della parete, se risolta in questo modo, avrebbe rimodulato idee sviluppate ad esempio nella Galleria dei Cento Pacifici e in Palazzo Conti, dove Giani intervenne nel 1786-1787 [33]. Anche la distribuzione delle scene nella volta risulta differente da quella eseguita: rimaste le vittorie alate agli angoli, le scene vengono disposte in diverso modo nello spazio. Al centro, come recita anche la scritta, era previsto un “Consesso degli dei”, in cui sembrano potersi identificare Apollo e Minerva.



Fig. 42: Salone di Achille, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 43: Veduta complessiva della volta e delle lunette del salone delle feste Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 44: Felice Giani, *Progetto per la decorazione della volta del salone di Achille*, penna, pennello, inchiostro diluito, acquerello azzurro su carta avorio, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 30677

Proprio questa diversa disposizione permette di avanzare un'ipotesi che consentirebbe di collegare agli studi del salone due altre serie di disegni, che hanno per soggetto Achille, e di cui al momento non è stata individuata diversa destinazione; *corpus* che farebbe ipotizzare una possibile scelta di soggetti in gran parte diversa e che, come vedremo, risulta legata a un passaggio culturale avvenuto tra Sette e Ottocento.

La prima raccolta, realizzata su carta azzurra e vicina stilisticamente ai fogli già considerati preparatori a penna e inchiostro, comprende i seguenti disegni: *Teti immerge Achille nel fiume Stige* (NY, inv. 1901-39-3288), *Teti affida Achille al centauro Chirone* (NY, inv. 1901-39-3289); *Ulisse scopre Achille tra le figlie di Licomede* (NY, inv. 1901-39-3290), *Achille rinuncia a Briseide* (NY, inv. 1901-39-3291), *Achille trascina il corpo di Ettore* (NY, inv. 1901-39-

3292), *Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore* (NY, inv. 1901-39-3293) (figg. 45-50) [34]. In particolare, proprio questi tre ultimi temi sono molto vicini a quelli che compaiono accennati nel disegno della Pinacoteca di Bologna ed anche gli unici che trovarono posto nella sala di Milzetti (figg. 69, 75-76).



Fig. 45: Felice Giani, *Teti immerge Achille nel fiume Stige*, tracce di pietra nera, penna e inchiostro su carta azzurra © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3288

Fig. 46: Felice Giani, *Teti affida Achille al centauro Chirone*, tracce di pietra nera, penna e inchiostro su carta azzurra © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3289





Fig. 47: Felice Giani, *Ulisse scopre Achille tra le figlie di Licomede*, tracce di pietra nera, penna e inchiostro su carta azzurra
© New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3290

Fig. 48: Felice Giani, *Achille rinuncia a Briseide*, tracce di pietra nera, penna e inchiostro su carta azzurra © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3291



Fig. 49: Felice Giani, *Achille trascina il corpo di Ettore*, tracce di pietra nera, penna e inchiostro su carta azzurra © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3292

Fig. 50: Felice Giani, *Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore*, tracce di pietra nera, penna e inchiostro su carta azzurra © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3293



Fig. 51: Felice Giani, *Nozze di Peleo e Teti*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro, bistro su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3442

Fig. 52: Felice Giani, *Teti immerge Achille nel fiume Stige*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro, bistro su carta bianca © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3443



Fig. 53: Felice Giani, *Il centauro Chirone precettore di Achille*, penna, pennello, inchiostro, bistro su carta bianca © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3444

La seconda serie, realizzata con tecnica a penna e bistro, include invece i seguenti fogli: *Nozze di Peleo e Teti* (NY, inv. 1901-39-3442), *Teti immerge Achille nel fiume Stige* (NY, inv. 1901-39-3443), *Il centauro Chirone precettore di Achille* (NY, inv. 1901-39-3444) (figg. 51-53) [35].

Mentre il primo gruppo sembra direttamente collegabile alla fase ideativa per la decorazione di Palazzo Milzetti, il secondo, di diversa tipologia disegnativa e dall'effetto molto più leggero rispetto agli altri fogli eseguiti per la dimora faentina, potrebbe anche essere stato realizzato in un altro momento. Certamente però il differente modo di affrontare la storia riflette in entrambe le serie, come si diceva, un cambio d'interesse nei confronti della figura di Achille i cui episodi narrativi, come hanno dimostrato diversi studi, vengono, a partire in particolare dalla seconda metà del Settecento, diversamente selezionati rispetto al passato, quando tra l'altro aumentano notevolmente

di numero venendo rappresentati in diversi media [36]. Inoltre, in quest'ultimo periodo, si assiste a un maggiore interesse per gli episodi dedicati ad Achille specificatamente narrati nell'*Iliade*, privilegiando temi fortemente legati alle passioni umane quali l'odio, l'amore, il pianto, la morte, trascurando invece i soggetti più di carattere epico-mitologico [37]. In particolare, la prima serie indicata, sembra segnare proprio questa fase di passaggio, tanto che dei sei soggetti individuati, solo tre vennero scelti per la sala di Milzetti.

È stato detto che, nella realizzazione delle scene, Giani si sia ispirato alle stampe di Domenico Cunego tratte dai dipinti eseguiti a Roma da Gavin Hamilton tra il 1760 e il 1763 (figg. 58, 59, 60, 61, 62) [38] ma, anche se questo rapporto può essere considerato in parte vero, è più probabile che Giani abbia elaborato le proprie idee facendo riferimento ad una prospettiva più ampia.

Probabilmente, tenuto conto della cultura francese dell'epoca, doveva conoscere il testo, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile: avec des observations générales sur le costume* di Anne Claude Philippe Caylus, ma anche la traduzione in prosa dell'*Iliade* di Melchiorre Cesarotti del 1786-1794 [39], come probabilmente il dramma per musica Achille, con libretto di Giovanni de Gamerra edito nel 1801 e messo in musica da Ferdinando Paër, che riscosse successi in tutt'Europa, suscitando l'ammirazione di personalità come Beethoven e Napoleone [40]. Dal punto di vista figurativo Giani non poteva non conoscere la serie, con ancora tre dei quattro soggetti esterni all'*Iliade*, di Donato Creti per la collezione Collina Sbaraglia (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, fig. 54, 55, 56, 57, 57) [41], che poteva mettere a confronto/scontro con le incisioni di Tommaso Piroli tratte dalla serie dedicata all'*Iliade* da Flaxman del 1793 (figg. 63, 64) e ad esempi antichi che circolavano attraverso diverse fonti [42].



Fig. 54: Donato Creti, *Achille tuffato nello Stige*, olio su tela, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Collezioni Comunali d'Arte

Fig. 55: Donato Creti, *Achille affidato a Chirone*, olio su tela, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Collezioni Comunali d'Arte



Fig. 56 – Donato Creti, *Achille ammaestrato da Chirone*, olio su tela, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Collezioni Comunali d'Arte

Fig. 57 – Donato Creti, *Achille trascina il corpo di Ettore*, olio su tela, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Collezioni Comunali d'Arte



Fig. 58: Domenico Cunego (da Gavin Hamilton), *Briseide sottratta ad Achille*, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC68704

Fig. 59: Domenico Cunego (da Gavin Hamilton), *Achille piange Patroclo morto*, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC68705



Fig. 60: Domenico Cunego (da Gavin Hamilton), *Achille trascina il corpo di Ettore*, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC68706

Fig. 61: Domenico Cunego (da Gavin Hamilton), *Il compianto di Andromaca sul corpo di Ettore*, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC68708



Fig. 62: Domenico Cunego (da Gavin Hamilton), *Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore*, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC68707



Fig. 63: Tommaso Piroli (da John Flaxman), *Achille piange sul corpo di Pratoclo*, acquaforte, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 181, inv. PN 22254/57

Fig. 64: Tommaso Piroli (da John Flaxman), *Achille trascina il corpo di Ettore*, acquaforte, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 181, inv. PN 22254/62

Per Giani, dunque, una vasta possibilità di meditare sul nuovo modo di intendere la figura di Achille in precisa relazione all'*Iliade*, che viene sviluppata nelle scene dipinte mentre è alle raffigurazioni a stucco che vengono rilegati soggetti, anche esterni al poema, come le mitologiche *Nozze di Peleo e Teti*, la tragica scena con *Pirro sacrifica Polissena sulla tomba di Achille*, o soggetti di libera interpretazione come *Le Parche decidono il destino di Achille* o *Cibele che incorona Cerere e Nettuno*. Infine, a monocromo sulle pareti sono protagonisti gli dei che hanno contribuito allo svolgimento degli eventi (in origine pensati nella scena centrale): Giove, Minerva e Marte, quest'ultimo con lo scudo che può forse fare riferimento allo “scudo di Achille” le cui raffigurazioni sono oggetto di una lunga écfrasi contenuta nel XVIII canto dell'*Iliade*, da cui derivarono realizzazioni artistiche come ad esempio il cartone dipinto olio su tela da Michele Köck, noto amico di Felice Giani, tradotto in micromosaico per il ripiano di un tavolo ora conservato al castello di Versailles [43].

Se la scelta di dedicare il salone ad Achille sia stata del committente o dell’artista purtroppo, al momento, non sappiamo, anche se possiamo immaginare come il tema fosse ritenuto consono al proprietario del palazzo, Francesco Milzetti la cui carriera politico-militare in ambito napoleonico lo portò poco dopo a diventare capitano colonnello della Regia Guardia d’Onore e Capo della Compagnia di Romagna [44]. Ci manca una testimonianza diretta come è invece, ad esempio, la lettera di Giani inviata al fedele collaboratore Gaetano Bertolani del 1821, dove si affermava che i soggetti per Palazzo Nagliati a Ferrara sarebbero stati direttamente scelti dall’artista una volta arrivato in città [45]. Ma il procedimento a Milzetti non dovette comunque essere molto diverso da quello desumibile dalla lettera inviata da Giovanni Antonio Antolini ad Achille Laderchi nel 1796, in cui, a proposito dell’appartamento privato del conte nel palazzo, l’architetto elaborò, integrò e

perfezionò i suggerimenti del committente, specificando che “oltre al suo parere potrà essere consultato il Sig. Giani, ed altri intendenti atti a migliorare l’effetto delle decorazioni” [46]. A Giani, dunque, a palazzo Laderchi, come probabilmente a Milzetti, il compito di dare concretezza a idee e temi forse solo suggeriti, un compito che richiedeva una conoscenza approfondita dei medesimi ed una capacità nello svilupparli in figurazioni concrete attraverso la conoscenza delle fonti, mediate probabilmente attraverso letterati ed intellettuali della sua cerchia, primo tra tutti, come già proposto da chi scrive, il grecista e latinista, Dionigi Strocchi [47].

Della scena centrale nella volta con la *Disputa di Achille e Agamennone* (fig. 65), probabilmente la più meditata, conosciamo tre disegni: uno, di forma quadrata (ICG, vol. 2602, inv. D-FN8770, fig. 66) [48] soprattutto centrato sulle figure di Achille e Minerva, un secondo, già allargato in forma rettangolare, che include, sempre in maniera schizzata, diversi personaggi (ICG, vol. 2602, inv. D-FN8683, fig. 67) [49], un terzo che comprende tutte e tre le scene parallele alle finestre, nella versione più vicina a quella definitiva: *Supplica di Crise, Disputa tra Achille e Agamennone e Agamennone sottrae Briseide ad Achille* (NY, inv. 1901-39-3327, fig. 70) [50].

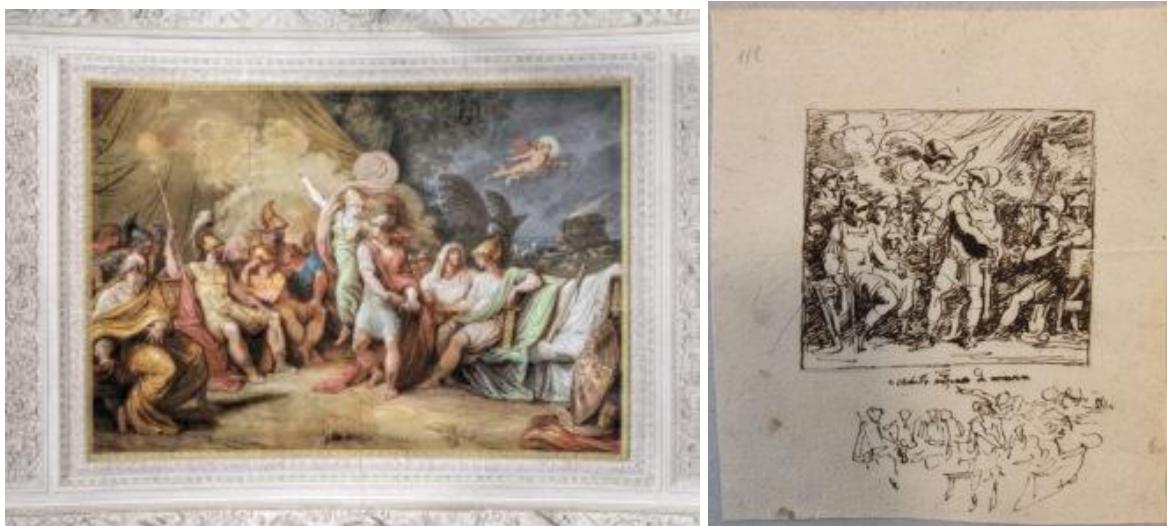


Fig. 65: Felice Giani, *Disputa di Achille e Agamennone*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell’età neoclassica in Romagna

Fig. 66: Felice Giani, *Disputa di Achille e Agamennone*, tracce di pietra nera, penna, inchiostro, tracce di pietra nera su carta avorio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 2602, inv. D-FN8770



Fig. 67: Felice Giani, *Disputa di Achille e Agamennone*, penna, inchiostro su carta avorio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 2602, inv. D-FN8683



Fig. 68: Felice Giani, *Supplica di Crise*, Faenza, dipinto murale, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 69: Felice Giani, *Agamennone sottrae Briseide ad Achille*, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 70: Felice Giani, *Supplica di Crise*, *Disputa tra Achille e Agamennone e Agamennone sottrae Briseide ad Achille*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3327

Delle due scene perpendicolari alle finestre, si conosce un unico disegno che li ritrae entrambi, *Teti nella fucina di Vulcano* e *Teti porta le armi ad Achille che piange sul corpo di Patroclo* (NY, inv. 1901-39-3328, fig. 73) [51]. Come dimostra proprio quest'ultimo soggetto, molto diverso da quello dipinto, per tutti questi cinque casi non si doveva trattare ancora del disegno definitivo, forse realizzato, come quelli visti nella sala di Apollo, con una numerazione utile alla trasposizione. Lo stesso si dica per i due disegni delle lunette – *Achille trascina il corpo di Ettore*, *Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore* -, eseguiti sul medesimo foglio (NY, inv. 1901-39-3329, fig. 77) [52], e forse preceduti nello studio dai due disegni a penna del gruppo sopra citato (figg. 50, 51). Rispetto a *Teti nella fucina di Vulcano* possiamo anche segnalare uno studio a pietra nera per la sfinse che decora il seggiò su cui è seduta la madre di Achille (già Ro, Collezione Cavallini Sgarbi, taccuino, fig. 74) [53], dove l'animale fantastico risulta più eretto rispetto al dipinto. Un disegno

interessante perché si può rapportare anche a studi di arredo realizzati da Giani che, come sappiamo, a volte progettava insieme al collaboratore Bertolani mobili degli ambienti che decorava [54].



Fig. 71: Felice Giani, *Teti nella fucina di Vulcano*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 72: Felice Giani, *Teti porta le armi ad Achille che piange sul corpo di Patroclo*, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 73: Felice Giani, *Teti nella fucina di Vulcano* e *Teti porta le armi ad Achille che piange sul corpo di Pratoclo*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum , inv. 1901-39-3328



Fig. 74: Felice Giani, *Sfinge*, pietra nera su carta bianca, già Ro, Collezione Cavallini Sgarbi, taccuino



Fig. 75: Felice Giani, *Achille trascina il corpo di Ettore*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 76: Felice Giani, *Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 77: Felice Giani, *Achille trascina il corpo di Ettore*, Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore, penna, pennello, inchiostro diluito su carta bianca © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3329

Delle *Vittorie* della volta, altro tema molto amato da Giani, non si conoscono disegni che si possano collegare in maniera precisa, salvo il particolare del foglio complessivo della Pinacoteca sopra citato (fig. 44), così come dei tondi a monocromo alle pareti raffiguranti, Minerva, Marte e Giove. Vorrei sottolineare, rispetto a quest'ultimo, come sia evidente la relazione con il dipinto di Raffaello, forse realizzato con la collaborazione di Giulio Romano, già in casa Ercolani a Bologna e ora alle Gallerie degli Uffizi di Firenze, con la *Visione di Ezechiele* [55], la cui invenzione venne divulgata nell'Ottocento in diverse incisioni [56], ma di cui si conosce anche una versione più antica, del 1729 circa, di Nicolas de Larmessin IV [57].



Fig. 78: Felice Giani, *Giove*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna (rifare foto)

Fig. 79: Nicolas de Larmessin IV (da Raffaello), *Visione di Ezechiele*, bulino, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 212, inv. PN 26800

Rimangono per la sala ancora due fogli conosciuti, ognuno a sua volta con due scene, preparatori per i rilievi sovrapporta di Trentanove: *Le parche decidono il destino di Achille*, *Il sacrificio di Polisenna* (NY, inv. 1901-39-3342, fig. 82) [58]; *Teti al cospetto di Giove*, *Nozze di Teti e Peleo* (NY, inv. 1901-39-3380, fig. 86) [59], a cui vanno aggiunti un foglio dell'Istituto Centrale della Grafica, forse elaborazione precedente o per diversa destinazione, con le sole *Nozze di Teti e Peleo* (ICG, vol. 2603 inv. D-FN4292, fig. 85) [60] e un altro foglio con il solo *Nettuno* (Forlì, Biblioteca Civica -d'ora in poi Forlì-, fig. 88) [61].





Fig. 80: Felice Giani, *Le parche decidono il destino di Achille*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 81: Felice Giani, *Il sacrificio di Polisenna*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 82: Felice Giani, *Le parche decidono il destino di Achille*, *Il sacrificio di Polisenna*, penna, pennello, inchiostro diluito, bistro su carta azzurra © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3342



Fig. 83: Felice Giani, *Nozze di Teti e Peleo*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 84: Felice Giani, *Nozze di Teti e Peleo*, penna, inchiostro su carta avorio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 2602, vol. 2603 inv. D-FN4292



Fig. 85: Felice Giani, *Teti al cospetto di Giove*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 86: Felice Giani, *Teti al cospetto di Giove*, Nozze di Teti e Peleo, penna, pennello, inchiostro diluito su carta bianca © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3380



Fig. 87: Felice Giani, *Nettuno*, Faenza, stucco, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 88: Felice Giani, *Nettuno*, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio, Forlì, Biblioteca Civica

Non sono stati al momento invece ancora individuati disegni precisi per le parti a stucco realizzate nella sala dai Ballanti Graziani, vale a dire le paraste con candelabre ricche di trofei di guerra ma anche di animali fantastici. È probabile però che, anche in questi casi, i plasticatori disponessero di disegni preparatori come, ad esempio, quelli vergati nel foglio in cui ne figurano quattro versioni e le cui scritte, “all'amore”, “alla pace”, “alla guerra”, “alli dei”, fanno pensare a precise scelte iconografiche anche per parti del palazzo potenzialmente “ripetitive” (NY, inv. 1901-39-1275) [62]. Concludo con il richiamo all'uso di Giani di realizzare delle “memorie” di sue decorazioni o di disegni poi non messi in opera, prodotte evidentemente per un ampio mercato, tra cui rientra il foglio a tempera con le due lunette della sala di Achille, acquistato per Palazzo Milzetti nel 1996 (inv. 7165, fig. 89) [63].



Fig. 89: Felice Giani, *Achille trascina il corpo di Ettore*, *Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore*, tempera, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna, inv. 7

Sala della Pace e della Guerra

In questa sala Giani propone un tema da lui molto amato, quello della Pace e della Guerra, soggetto che figura in tante sue realizzazioni [64].

Il nome della sala deriva infatti dai due ovali che rappresentano il *Trionfo della pace al tempo di Augusto* e il *Trionfo della guerra al tempo di Marcello*, con al centro entro un rettangolo, Annibale che giura eterno odio ai romani; il tutto inquadrato in un ricco repertorio di grottesche ispirate al Rinascimento, in particolare a Villa Madama, con il solito trionfo di genietti alati, figure femminili con bracieri, come “ricamate” su di uno spazio etereo quasi inconsistente (fig. 90) [65].

Tutte e tre le scene (figg. 91-93) sono state studiate dall’artista in un unico foglio (NY inv. 1901-39-2119, fig. 94) [66] dove, come di consueto, le scritte ci rendono edotti con certezza in merito al preciso soggetto rappresentato. Del *Trionfo della guerra al tempo di Marcello* conosciamo anche una “memoria” donata nel 2011 alla Pinacoteca di Bologna dalla Società di Santa Cecilia amici della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 32167, fig. 95) [67].



Fig. 90: Felice Giani, Decorazione della volta della sala della Pace e della Guerra, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell’età neoclassica in Romagna



Fig. 91: Felice Giani, *Annibale che giura eterno odio ai romani*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell’età neoclassica in Romagna



Fig. 92: Felice Giani, *Trionfo della guerra al tempo di Marcello*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 93: Felice Giani, *Trionfo della pace al tempo di Augusto*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 94: Felice Giani, *Annibale che giura eterno odio ai romani, Trionfo della guerra al tempo di Marcello, Trionfo della pace al tempo di Augusto*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio, © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum , inv. 1901-39-2119



Fig. 95 – Felice Giani, *Trionfo della guerra al tempo di Marcello*, tempera, Bologna, Musei Nazionali, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 3216

Le due sovrapposte sono tra le migliori realizzate in palazzo da Trentanove, che riesce addirittura ad aumentare la vorticosa scena con la *Morte di Flaminio console nella battaglia del Trasimeno* (fig. 96), tracciata con forte chiaroscuro da Felice Giani in un disegno del Cooper-Hewitt (NY inv. 1901-39-1361, fig. 98) [68], una scena disegnata sul medesimo foglio di quella per la seconda sovrapposta con *Annibale nelle paludi dell'Etruria* (fig. 97), o per meglio dire, come indica la scritta nel disegno, “Annibale perde un occhio nella palude di Fiana in Toscana” [69].



Fig.96: Antonio Trentanove, *Morte di Flaminio console nella battaglia del Trasimeno*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 97: Antonio Trentanove, *Annibale nelle paludi dell'Etruria*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 98: Felice Giani, *Morte di Flaminio console nella battaglia del Trasimeno*, *Annibale nelle paludi dell'Etruria*, tracce di

pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta bianca © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1361

Saletta di Armida

Non si conoscono disegni preparatori per la successiva Sala dell'alcova che presenta anch'essa un'articolata, ma leggera, partizione della volta che termina in un catino a forma di conchiglia, con ottagoni centrali tratti dall'*Eneide* [70]. Questa sala, insieme alla seguente di Armida, detta tradizionalmente anche “sala della cipria”, è stata pensata a lungo come un'aggiunta successiva al nucleo originario del palazzo [71], non rientrando nel progetto della facciata di Pistocchi [72]. Nelle misure della facciata indicate dall'architetto, sarebbe infatti esclusa questa zona che, scavalcando un vicolo cieco, creò le sale al di sopra di un nuovo androne. Seppure realizzata in una fase successiva all'intervento di Pistocchi, andrà comunque collocata entro gli anni di presenza di Giani, vista la continuità degli aspetti decorativi. D'altra parte, come indicato da Marcella Vitali, questa porzione del palazzo risulta già registrata nella mappa del catasto gregoriano del 1811 [73]. Seppure la qualità della pittura sia decisamente inferiore rispetto alle sale principali del palazzo, proprio un disegno preparatorio di Giani per il dipinto della volta della saletta di Armida, porterebbe a confermare l'ipotesi di una sua progettazione anche per questa sezione. Il *Rinaldo e Armida* di New York (NY inv. 1901-39-230, figg. 99, 100 [74], iscritto in un ottagono, è dotato infatti della numerazione che in genere si ritrova nei disegni pronti per essere trasposti su muro.



Fig. 99: Felice Giani e aiuti, *Rinaldo e Armida*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 100: Felice Giani, *Rinaldo e Armida*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito, pietra nera su carta bianca © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum , inv. 1901-39-230

Sala di Numa Pompilio

Alla sala di Numa Pompilio (fig. 101) è stato di recente dedicato da chi scrive un articolo specifico incentrato in particolare sulle fonti utilizzate da Felice Giani per la scelta delle singole scene, da cui è emerso come l'artista si sia basato alla lettera su edizioni settecentesche delle *Vite parallele*, *Licurgo e Numa Pompilio* di Plutarco, in particolare sulla traduzione italiana di Girolamo Pompei: *Le vite degli uomini illustri di Plutarco volgarizzate da Girolamo Pompei veronese con*

varie note scelte dal commento di Dacier, pubblicate a partire dal 1772 e che nel 1824 si dice fossero arrivate già alla tredicesima ristampa [75]. La fedeltà a questa fonte non ha però impedito all'artista di sviluppare una propria interpretazione della storia, sottolineando episodi, dilatandone alcuni e saltandone altri [76].

Ci si limiterà pertanto in questa sede a segnalare la notevole quantità di disegni che si conoscono, sia per la decorazione della volta che per i rilevi di Antonio Trentanove.

È probabile che della volta esistesse anche un disegno d'insieme come quello che vedremo per la successiva Sala di Ulisse (fig. 134), cosa suggerita dal fatto che le scene singole, di cui abbiamo tutti i disegni, rispecchiano esattamente il formato, ottagonale, rettangolare o tondo, delle scene raffigurate a tempera. In alcuni dei disegni è presente un numero, purtroppo in alcuni casi tagliato, che doveva indicare la progressione della storia ma che non venne rispettato in quella che ci immagineremmo essere una progressione lineare, o al limite ad incrocio simmetrica. Infatti, tracciando una linea immaginaria tra la successione degli episodi, ne esce un disegno privo di regole, che sta ad indicare come nella resa finale l'artista si sia sentito libero di accostare i temi in maniera non coerente. Un processo di elaborazione che incontreremo anche della sala di Ulisse. Mancano i disegni a sola penna utilizzati per la sala di Achille, essendo tutte le scene studiate con tecnica a penna e inchiostro diluito, prive però della scansione numerica utile alla trasposizione. I disegni conosciuti, seguendo il racconto di Plutarco, sono i seguenti: *Gli ambasciatori romani invitano Numa Pompilio a regnare su Roma* (NY inv. 1901-39-3460, fig. 103) [77]; *Numa Pompilio giunge a Roma dopo la sua elezione a re* (NY inv. 1901-39-3450, fig. 105) [78]; *Numa consacra le vestali* (NY inv. 1901-39-3455, fig. 109) [79]; *Fustigazione di una vestale* (NY inv. 1901-39-3456, fig. 111) [80]; *Vestale sepolta viva* (NY inv. 1901-39-3457, fig. 113) [81]; *Numa Pompilio adora Giove sull'Aventino* (NY inv. 1901-39-3452, fig. 114) [82]; *Numa Pompilio e la ninfa Egeria* (NY inv. 1901-39-3453, fig. 117) [83]; *Numa Pompilio apprende le leggi dalle muse* (fig. 118), (NY inv. 1901-39-3454, figg. 118-119) [84]; *Il ritrovamento dei libri nell'arca di Numa Pompilio* (NY inv. 1901-39-3458, fig. 121) [85]; *Il pretore Petilio brucia i libri di Numa Pompilio* (NY, inv. 1901-39-3459, fig. 123) [86].

In estrema sintesi, rimandando allo studio indicato la descrizione dei singoli dettagli, si può ricordare come la scelta di dedicare un'intera sala ad un re che aveva fondato le nuove leggi di Roma, sia stata collegata dalla critica alla promulgazione nel marzo 1804 del napoleonico *Code civil des Français*, così come il riferimento ad antichi riti sia da leggersi in sintonia con le idee massoniche, mentre il grande spazio dato alle vestali corrisponde ad un altro tema alla moda diffusosi dalla seconda metà del Settecento [87].



Fig. 101: Felice Giani, Decorazione della volta della sala di Numa Pompilio, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 102: Felice Giani, *Gli ambasciatori romani invitano Numa Pompilio a regnare su Roma*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 103: Felice Giani, *Gli ambasciatori romani invitano Numa Pompilio a regnare su Roma*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito, pietra nera su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3460



Fig. 104: Felice Giani, *Numa Pompilio giunge a Roma dopo la sua elezione a re*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 105: Felice Giani, *Numa Pompilio giunge a Roma dopo la sua elezione a re*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito, su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3450



Fig. 106: Felice Giani, *Consacrazione di Numa Pompilio*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 107: Felice Giani, *Consacrazione di Numa Pompilio*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito, pietra nera su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3451



Fig. 108: Felice Giani, *Numa consacra le vestali*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 109: Felice Giani, *Numa consacra le vestali*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3455



Fig. 110: Felice Giani, *Fustigazione di una vestale*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 111: Felice Giani, *Fustigazione di una vestale*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito, pietra nera su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3456



Fig. 112: Felice Giani, *Vestale sepolta viva*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 113: Felice Giani, *Vestale sepolta viva*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3457

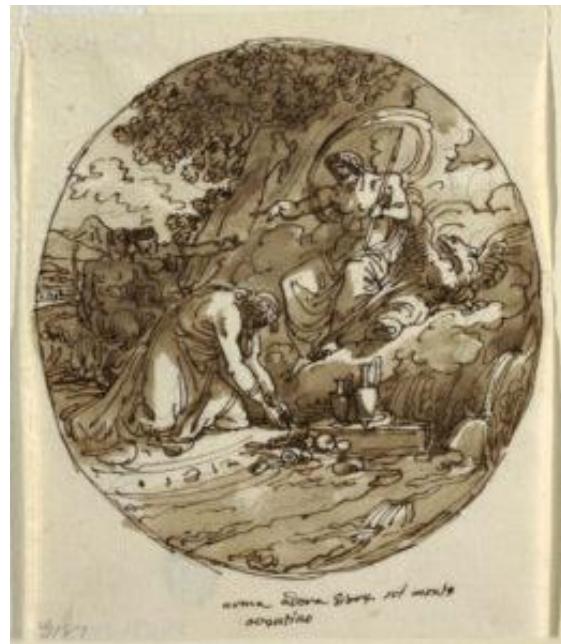


Fig. 114: Felice Giani, *Numa Pompilio adora Giove sull'Aventino*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 115: Felice Giani, *Numa Pompilio adora Giove sull'Aventino*, tracce di pietra nera, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3452



Fig. 116: Felice Giani, *Numa Pompilio e la ninfa Egeria*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 117: Felice Giani, *Numa Pompilio e la ninfa Egeria*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3453



Fig. 118: Felice Giani, *Numa Pompilio apprende le leggi dalle muse*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 119: Felice Giani, *Numa Pompilio apprende le leggi dalle muse*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3454



Fig. 120: Felice Giani, *Il ritrovamento dei libri nell'arca di Numa Pompilio*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 121: Felice Giani, *Il ritrovamento dei libri nell'arca di Numa Pompilio*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3458



Fig. 122: Felice Giani, *Il pretore Petilio brucia i libri di Numa Pompilio*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 123: Felice Giani, *Il pretore Petilio brucia i libri di Numa Pompilio*, tracce di pietra nera, penna, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3459

Nei rilievi di Trentanove posti come sovrapporte, non indagati per motivi di spazio nell'articolo citato, vengono richiamati altri episodi salienti della storia romana: *Coriolano supplicato dalla madre Veturia di non attaccare Roma con l'esercito dei Volsci* (fig. 124), a cui si era alleato dopo essere stato scacciato da Roma; *Orazio Coclite contrasta gli etruschi al ponte Sublico* (fig. 126); *Collatino esalta le virtù della moglie Lucrezia, intenta alle cure domestiche* (fig. 128) e *Bruto giura di vendicare la morte di Lucrezia* (fig. 130), arrivando così alla storia dell'ultimo re di Roma, Tarquinio, che a seguito del suo gesto ignobile, la violenza su Lucrezia che si diede a seguire la morte, portò alla vendetta da parte di Bruto e alla nascita della Repubblica [88].

Delle quattro scene a stucco conosciamo disegni di due tipologie: a sola penna e a penna ed inchiostro diluito. Come abbiamo visto in altre sale, si tratta presumibilmente di fasi diverse di studio, la prima più semplice, legata all'invenzione, la seconda utile al plasticatore per la resa chiaroscureale.

L'impostazione del disegno per *Collatino e Tarquinio sorprendono Lucrezia* (NY inv. 1901-39-3392, fig. 129) [89] è addirittura ribaltata ed in fondo risolta in maniera completamente diversa rispetto al numero e alla posizione dei personaggi. Di *Bruto giura di vendicare la morte di Lucrezia* si conoscono due disegni, il primo dei quali più dilatato a New York (NY inv. 1901-39-3408, fig. 131) [90], in cui si contrappongono, come nella versione finale di Trentanove, due gruppi, quello di Lucrezia con le dame in lacrime e il giuramento di vendetta di Bruto. Un secondo foglio, probabile rielaborazione del medesimo tema per un altro ciclo decorativo, si trova a Roma (ICG vol 8602, inv. D-FN8699, fig. 132) [91] con i soli personaggi principali. Difficile dire se sempre pensato in relazione a Milzetti, oppure se realizzato in maniera autonoma per altro contesto, o addirittura da intendersi come disegno "finito", nel senso da considerarsi autonomo per il collezionismo, il foglio pubblicato da Ottani Cavina nel catalogo Fondantico, *Itinerari d'arte* del 2016 (fig. 133) [92]. Questa versione di Bruto giura di vendicare la morte di Lucrezia, è infatti un

foglio di grandi dimensioni che presenta un grado di dettaglio e finitezza che manca negli altri disegni per rilievi che abbiamo incontrato.

Un solo disegno al tratto, già indicato come *Coriolano libera Roma dall'assedio* (NY inv. 1901-39-2426, fig. 125) [93], è da mettere in relazione con la scena *Coriolano supplicato dalla madre Veturia* (figg. 124), mentre *Orazio Coclite contrasta gli etruschi al ponte Sublichto* è molto fedele al corrispondente disegno di New York (NY inv. 1901-39-3409, fig. 127) [94].

Messe in relazione le sovraporte con le scene della volta, pare che la linea interpretativa di Giani sia stata quella di raffrontare nella storia romana le virtù maschili (la saggezza di Numa, l'eroismo di Orazio Coelite e di Bruto) con le doti femminili (la persuasione verso la pace di Veturia, la castità delle vestali e la fedeltà di Lucrezia), secondo una visione che poteva essere esemplare per la dimora preparata per le nozze tra Francesco Milzetti e Giacinta Marchetti degli Angiolini avvenute nel 1805, su cui torneremo.

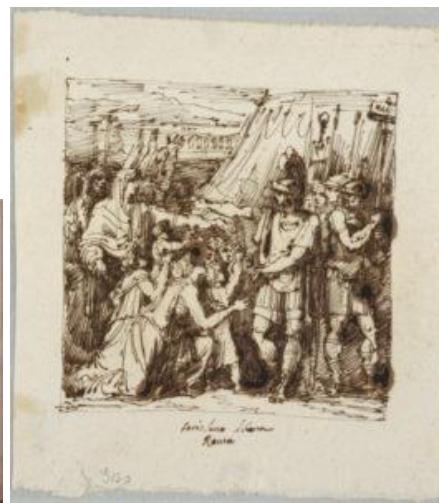


Fig. 124: Antonio Trentanove, *Coriolano supplicato dalla madre Veturia di non attaccare Roma con l'esercito dei Volsci*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 125: Felice Giani, *Coriolano supplicato dalla madre Veturia di non attaccare Roma con l'esercito dei Volsci*, penna, inchiostro su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-2426



Fig. 126: Antonio Trentanove, *Orazio Coelite contrasta gli etruschi al ponte Sublichto*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 127: Felice Giani, *Orazio Coelite contrasta gli etruschi al ponte Sublichto*, penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3409



Fig. 128: Antonio Trentanove, *Collatino esalta le virtù della moglie Lucrezia, intenta alle cure domestiche*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 129: Felice Giani, *Collatino esalta le virtù della moglie Lucrezia, intenta alle cure domestiche*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3392



Fig. 130: Antonio Trentanove, *Bruto giura di vendicare la morte di Lucrezia*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 131: Felice Giani, *Bruto giura di vendicare la morte di Lucrezia*, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum , inv. 1901-39-3408

Fig. 132: Felice Giani, *Bruto giura di vendicare la morte di Lucrezia*, penna, inchiostro bruno su carta avorio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 8602, inv. D-FN8699



Fig. 133: Felice Giani, *Bruto giura di vendicare la morte di Lucrezia*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio, collezione privata

Sala di Ulisse

Nella volta di quella che era la sala destinata a divenire camera nuziale viene rappresentato il ritorno di Ulisse ad Itaca, con scene distribuite entro una partizione geometrica molto varia, dove le grottesche si inseriscono su fondi bianchi, verdi e azzurri (fig. 134) [95]. Fernando Mazzocca ha già messo in luce come l'*Odissea* abbia avuto un grande ruolo nel passaggio culturale tra rococò e neoclassico e come, a partire dai *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Eneide de Virgile: avec des observations générales sur le costume* del 1757 del conte di Caylus, i soggetti omerici siano diventati oggetto d'attenzione da parte di artisti quali Angelica Kauffmann, Johann Heinrich Füssli, John Flaxman, Antonio Canova e il nostro stesso Giani [96].

La scelta di Felice, certo dettata dalla destinazione della sala, pare aderire alla versione più intima e famigliare del tema, con l'attenzione centrata sul figlio Telemaco e sulla moglie Penelope, più che sulle strabiliante avventure dell'eroe che Giani stesso aveva studiato copiando, presumibilmente a fine Settecento, la serie di acqueforti di Theodor Van Thulden tratte dalle pareti della Galleria di Ulisse a Fontainebleau dipinte da Francesco Primaticcio [97]. I disegni da Van Thulden, conservati presso la Biblioteca Civica di Forlì, album "Romagna, stampe e disegni", riproducono fedelmente le incisioni ma, come vedremo, vennero utilizzati come riferimento solo per alcuni aspetti compositivi delle scene raffigurate a Milzetti.

Ma partiamo dalla composizione. La distribuzione delle scene è disegnata complessivamente su di un unico foglio (NY, 1901-39-3333, fig. 135) [98], un caso interessantissimo che ci dimostra come Giani lavorasse al coordinamento delle singole scene, probabilmente studiate anche in altri disegni a noi non pervenuti. Anche se apparentemente uguali, infatti, scene disegnate e scene dipinte mostrano un processo che vede Giani in una fase di elaborazione probabilmente portata avanti sul filo della storia e sull'effetto compositivo che voleva raggiungere nella sala.



Fig. 134 – Felice Giani, *Decorazione della volta della sala di Ulisse*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

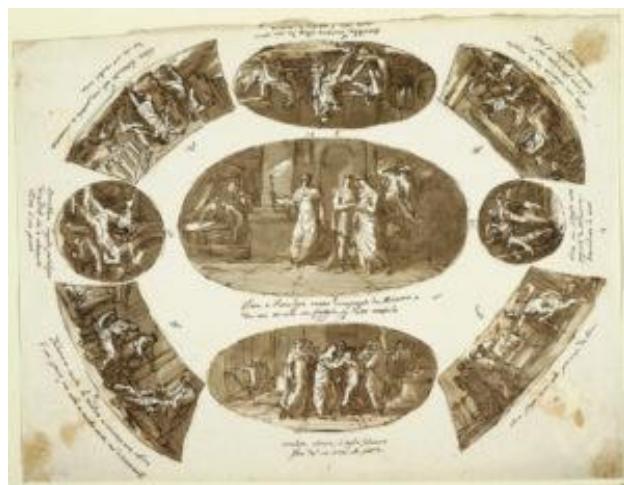


Fig. 135 – Felice Giani, *Progetto per la decorazione della volta della sala di Ulisse*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio, © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3333

Nel disegno, la successione, coerente con i numeri indicati alla base di ogni singolo soggetto minuziosamente descritto, è diversa da quella che troviamo sopra le stesse scene disegnate. In particolare, la posizione della scena due e sei vengono scambiate. Inoltre, nel passaggio da disegno a dipinto, l'orientamento dell'episodio centrale con *Ulisso e Penelope, accompagnati da Minerva, si avviano verso il talamo nuziale* viene ribaltato oppure, ferma quest'ultima, viene ribaltata la posizioni delle altre scene.

Questa diversa soluzione finale, apparentemente insignificante, ci dice invece molto in merito alle funzioni delle sale del palazzo. Se infatti la sala di Numa Pompilio insieme alla sala di Achille, al salone di Apollo e alla sala di Ercole costituivano il “quartiere” pubblico del piano nobile, la camera da letto era pensata in relazione al quartiere privato, ma non privo di possibilità di essere mostrato agli ospiti. Pertanto venendo dalla sala successiva, il boudoir, la scena principale appare quella di *Ulisso e Penelope, accompagnati da Minerva, si avviano verso il talamo nuziale*, mentre venendo da Numa il racconto si dipana verso la narrazione più ampia a partire da *Il ritorno di Telemaco*, per continuare con *Ulisso riconosciuto dal cane Argos*, *Ulisso e Telemaco, guidati da Minerva, nascondono le armi*, *Penelope ascolta il discorso di Ulisse in veste di mendico*, *Ulisso riconosciuto dalla nutrice Euriclea*, *Ulisso sfida i Proci alla sfida dell'arco*, *Euriclea annuncia a Penelope il*

ritorno di Ulisse, Telemaco invita la madre a riconoscere Ulisse [99].

Senza addentrarci nelle numerose piccole differenze tra scene disegnate e dipinte, credo valga la pena segnalare alcuni debiti che Giani trae dalle stampe di Van Thulden, elementi più di carattere figurativo che tematico. Nella scena *Telemaco invita la madre a riconoscere Ulisse* (fig. 136), troviamo infatti la figura di *Ulisse mutuata nella posizione della scena Ulisse in veste di mendico osserva i pretendenti* (Forlì, n. 702, fig. 137) [100]; in *Ulisse e Penelope, accompagnati da Minerva, si avviano verso il talamo nuziale* (fig. 138) l'incontro tra i due sposi, anticipato dalla figura femminile con la torcia, corrisponde alla medesima scena tratta da Van Thulden (Forlì, n. 711, fig. 139) [101], mentre il bacio tra Penelope e Telemaco della scena con *Il ritorno di Telemaco* (fig. 140) viene tratto dal bacio tra Ulisse e Penelope sempre dalla stampa (Forlì, n. 712, fig. 141) [102]. Non mancano neppure riferimenti diretti a fonti antiche, come la Penelope della scena con *Euriclea annuncia a Penelope il ritorno di Ulisse* (fig. 142), chiaramente ispirata all'*Arianna addormentata* dei Musei Vaticani (fig. 143) [103]. Per il resto Giani mostra una grande inventiva, soprattutto dal punto di vista coloristico, con diverse vedute notturne rischiarate da torce e camini.



Fig. 136: Felice Giani, *Telemaco invita la madre a riconoscere Ulisse*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 137: Felice Giani, *Ulisse in veste di mendico osserva i pretendenti*, pietra nera su carta bianca, Forlì, Biblioteca Civica, album "Romagna, Stampe e Disegni", inv. 702



Fig. 138: Felice Giani, *Ulisse e Penelope, accompagnati da Minerva, si avviano verso il talamo nuziale*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 139: Felice Giani, *Ulisse e Penelope*, accompagnati da Minerva, si avviano verso il talamo nuziale, pietra nera su carta bianca, Forlì, Biblioteca Civica, album “Romagna, Stampe e Disegni”, inv. 711



Fig. 140: Felice Giani, *Il ritorno di Telemaco*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell’età neoclassica in Romagna

Fig. 141: Felice Giani, *Incontro di Ulisse e Penelope*, pietra nera su carta bianca, Forlì, Biblioteca Civica, album “Romagna, Stampe e Disegni”, inv. 712



Fig. 142: Felice Giani, *Euriclea annuncia a Penelope il ritorno di Ulisse*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell’età neoclassica in Romagna

Fig. 143: *Arianna addormentata*, marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani

Sulle sovrapporte sono presenti i due rilevi a stucco di Trentanove che insistono sulla storia legata ad Ulisse e per i quali sopravvivono disegni. Di *Minerva interroga Giove sul destino di Itaca, dopo il ritorno di Ulisse* si conoscono due disegni, molto simili, uno conservato a New York (NY inv. 1901-39-3344, fig. 146) [104] ed un altro al Musée des Beaux Art di Rouen (inv. 975.4.1846, fig. 145) [105]. Di *Minerva induce Ulisse alla pace con i proci*, invece l’unico disegno conosciuto è al momento conservato a New York (NY inv. 1901-39-3343, fig. 148) [106].



Fig. 144: Antonio Trentanove, *Minerva interroga Giove sul destino di Itaca dopo il ritorno di Ulisse*, stucco, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 145: Felice Giani, *Minerva interroga Giove sul destino di Itaca dopo il ritorno di Ulisse*, penna, pennello, inchiostro diluito su carta bianca, Rouen, Musée des Beaux Art, inv. 975.4.1846

Fig. 146: Felice Giani, *Minerva interroga Giove sul destino di Itaca dopo il ritorno di Ulisse*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3344



Fig. 147: Felice Giani, *Minerva induce Ulisse alla pace con i proci*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 148: Felice Giani, *Minerva induce Ulisse alla pace con i proci*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3343

Boudoir o Gabinetto d'amore

La piccola sala a forma di scrigno, a fianco della camera da letto, doveva essere tutta dedicata a Giacinta, la giovane ragazza destinata in sposa a Francesco Milzetti e il cui matrimonio si svolse il 22 maggio del 1805 (fig. 148).

Contrariamente a quanto sinora ipotizzato [107], vale a dire che Francesco abbia rinunciato ad andare all'incoronazione di Napoleone a Milano, a cui era stato invitato, per celebrare le proprie nozze, un documento dimostra come il conte si sia sposato per procura, ritenendo evidentemente l'appuntamento milanese di maggiore importanza [108]. Da questo documento, reso noto da Domenico Savini, risulta infatti come a firmare in suo luogo sia stato Giovanni Pepoli, mentre Ercole Marescotti fece da testimone. Non ci stupisce pertanto che Giacinta, chissà se d'accordo con Francesco che dopo il matrimonio ebbe importanti incarichi a Milano, decise di non recarsi presso la loro nuova fantastica dimora appena conclusa a Faenza, rimanendo invece nella casa di famiglia a Bologna [109].

Ad ogni modo, l'intera sala è dedicata ad Amore il cui *Trionfo* domina la scena centrale sulla volta. A differenza delle altre sale, qui conosciamo solo un numero limitatissimo di disegni ed inoltre manca il progetto d'insieme della complessissima decorazione. Fa eccezione, infatti, solo la scena centrale con il *Trionfo d'Amore* tratto da Petrarca, di cui oltre al disegno a penna del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (TO, Galleria d'Arte Moderna, fig. 151) [110] si conosce anche un bozzetto a tempera su carta, pubblicato da Ottani Cavina come già in collezione Mario Cellini (fig.

152) [111]. Che si tratti di un bozzetto invece che di una "memoria", pare suggerito dal fatto che non corrisponda esattamente alla raffigurazione dipinta su muro, caratteristica tipica invece delle "memorie" che conosciamo. L'esistenza di questo bozzetto lascia pertanto intuire che, forse solo in alcuni casi, l'artista non si sia limitato al disegno, ma abbia studiato anche la realizzazione attraverso il colore.

Oltre al foglio con il *Trionfo d'Amore* è stata collegata al boudoir un'altra serie di quindici disegni sempre conservati presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino, ma che sinceramente mi paiono poco stringenti [112]. Parrebbe infatti, se non collegabili direttamente ad un diverso ciclo decorativo per altro luogo al momento non identificato, che rappresentino una fase assolutamente aurorale che sarebbe stata poi completamente abbandonata in fasi successive. Nessuna idea, neppure originaria, conosciamo delle scene dedicate agli Amori degli dei, splendidi finti quadri incastonati nelle pareti, caratterizzati dal ruolo in primo piano della figura di Amore che introduce alle diverse favole.



Fig. 149: Felice Giani, Decorazione della volta e delle pareti del boudoir, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 150: Felice Giani, *Trionfo d'Amore*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 151 : Felice Giani, *Trionfo d'Amore*, tracce di pietra nera, penna, inchiostro su carta avorio, Torino, Museo Civico d'Arte Antica



Fig. 152: Felice Giani, *Trionfo d'Amore*, tempera su carta, già collezione Mario Cellini

Sala di Ercole

Superate le sale di Flora e Cerere e la sala degli Amori, con decorazioni molto semplici realizzate certamente da aiuti, si arriva alla Sala di Ercole (fig. 153). L'unitarietà di questo ambiente è stata ricomposta nel corso del 2024, a seguito della donazione da parte di Alfonso Archi dell'ovale del XVII secolo (già attribuito a Giuseppe Porta) che era stato rimosso negli anni Trenta del Novecento e sostituito con una tela raffigurante *Angeli in volo* [113]. Il dipinto, che raffigura *Ercole incoronato davanti alla Sapienza, alla Fama, alla Fatica e al Merito che scaccia il Peccato*, di autore ignoto operante intorno all'ottavo-nono decennio del Seicento, era presumibilmente presente nel palazzo prima dell'intervento di Giani e venne riutilizzato da quest'ultimo per realizzare la decorazione della sala, dedicata di conseguenza ad Ercole (fig. 154) [114]. La ricollocazione, avvenuta a seguito del suo restauro, ha permesso di rileggere nel suo insieme l'ambiente, ora finalmente di nuovo omogeneo dal punto di vista dei soggetti e dei colori.

Intorno ad esso è stata infatti dipinta una volta, attribuita a Gaetano Bertolani, con decorazione a finti cassettoni, una versione semplice ispirata alla quadratura bolognese, con rosoni intervallati da geni o vittorie alate che corrono anche lungo il fregio contraddistinto dai tondi con le dodici fatiche d'Ercole. Queste ultime vennero tutte studiate da Felice Giani in un unico disegno conservato a New York (NY, 1901-39-3221, fig. 155) [115]. Il collegamento di questo foglio alla sala si deve a Marcella Vitali, la medesima studiosa che individuò nel 2015 l'ovale con *Ercole incoronato dalla Sapienza*, di cui si erano perse le tracce ormai da più di ottant'anni [116].

La distribuzione delle scene, una a fianco all'altra, senza indicazioni di collocazione spaziale, è un

elemento che fa pensare come nelle sale dove intervennero i collaboratori, Giani si sia limitato a fornire disegni per le scene principali, lasciando a loro la scelta di come disporli nello spazio, come si potrà verificare anche per diverse decorazioni a piano terra.



Fig. 153: Felice Giani e Gaetano Bertolani, Decorazione della volta della sala di Ercole, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 154: Felice Giani e Gaetano Bertolani, Decorazione della volta della sala di Ercole, part., dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 155: Felice Giani, *Studio per dodici tondi con le Fatiche di Ercole*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio ©New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3221

Piano terra

Mentre al piano nobile abbiamo visto dominare decorazioni con scene tratte da soggetti mitologici, epici o storici, al piano terra, più intimo e raccolto e la cui decorazione venne per la gran parte eseguita prima di quella al piano superiore, compaiono soprattutto soggetti mitologici e tematicamente più “leggeri”. I disegni sono molto più rari, ed è per questo che verranno presentati, invece che sala per sala, in un capitolo unico.

Essendo più ampie le raffigurazioni con piccole scene dedicate ad amorini e ninfe, è più difficile trovare riscontri specifici nella massa di disegni dell’artista anche perché, come si diceva, è probabile che i collaboratori abbiano avuto maggiore libertà di svilupparle oltre che di riutilizzarle [117].

Tra gli aiuti, protagonista fu certamente il già citato Bertolani, ma segnaliamo anche, pur senza poter entrare nei dettagli, la presenza di Pietro Piani e di Marco Antonio Trefogli [118].

Andando per ordine, possiamo collegare alla sala di compagnia, la prima entrando a destra dall’ingresso, dove viene ripetuto quattro volte agli angoli lo stemma Milzetti (figg. 156, 157), un disegno con la raffigurazione di una *Vittoria* (ex collezione Zappi, Faenza, fig. 158), reso noto nel catalogo dedicato alla mostra di Felice Giani di Parigi [119]. Un disegno diligente, che si può mettere in relazione, anche se replicato con piccole varianti, alle *Vittorie alate* raffigurate agli angoli della sala. Essendo comunque questo un tema diffusissimo nell’opera di Giani, è probabile che si tratti più di una coincidenza che di un disegno specificatamente preparatorio per questo ambiente, essendo al momento l’unico collegabile al palazzo eseguito a sola pietra nera.



Fig. 156: Felice Giani, Decorazione della volta della sala di compagnia, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 157: Felice Giani, Due vittorie glorificano lo stemma della famiglia Milzetti, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 158: Felice Giani, *Vittoria (già Urania)*, pietra nera su carta bianca, Faenza, ex collezione Zappi

Nulla conosciamo per la Sala della Musica, mentre per la camera da letto segnalo due disegni probabilmente ad essa collegati. Il foglio con *Venere portata in cielo dalle Ore* (NY inv. 1901-39-3312, figg. 159, 160) [120] è un piccolo schizzo velocissimo della scena raffigurata al centro della volta, una di quelle prime idee che dovevano servire all'artista a mettere in moto la propria fantasia. È stato anche già proposto un collegamento tra le figure femminili raffigurate nelle lunette, sempre di questa sala, con un disegno con *Dieci lunette con le Muse e Mnemosine* di New York (NY inv. 1901-39-3471, figg. 161, 162) [121]. Seppure vi sia una stretta relazione nel modo di risolvere la disposizione di figure femminili sedute entro lunette, non è possibile trovare un raffronto diretto, considerato tra l'altro che nel disegno ogni musa è accompagnata dal proprio nome.



Fig. 159: Felice Giani, *Venere portata in cielo dalle Ore*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 160: Felice Giani, *Venere portata in cielo dalle Ore*, penna, inchiostro su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3312



Fig. 161: Felice Giani, *Lunette con figure femminili*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 162: Felice Giani, *Dieci lunette con le Muse e Mnemosine*, penna, pennello, inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-3471

Interessante è il caso della sala di compagnia detta “delle stagioni”, a cui si può collegare un disegno (ICG, inv. D-FN8722, figg. 163-166, 167) [122] compositivamente diverso dalla disposizione delle decorazioni della volta, ma i cui singoli elementi vengono chiaramente utilizzati per la sua realizzazione. Nel foglio compaiono infatti le stagioni, sia raffigurate come putti che reggono i rispettivi attributi, che come singole scene più narrative, con figura femminile e amorini. Va anche segnalato come il tema singolo dell'amorino danzante raffigurato nell'Autunno sia stato

ripreso come soggetto autonomo anche in una tempera su tela applicata su tavola, di discrete dimensioni (mm 690×900, fig. 168), destinata, con un'altra tempera con un *Fauno ebbro*, al mercato, entrambi conservati in collezione privata [123].



Fig. 163: Felice Giani e collaboratori, Decorazione della volta della sala di compagnia, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 164: Felice Giani e collaboratori, Decorazione della volta della sala di compagnia, part., dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

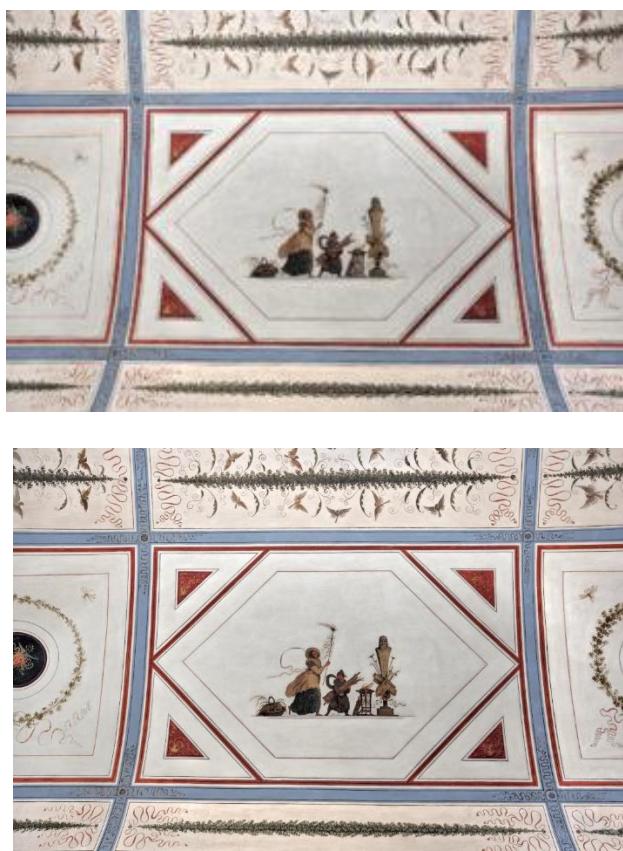


Fig. 165: Felice Giani e collaboratori, Decorazione della volta della sala di compagnia, part., dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 166: Felice Giani e collaboratori, Decorazione della volta della sala di compagnia, part., dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna



Fig. 167: Felice Giani, *Le Stagioni*, penna, inchiostro su carta avorio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. D-FN8722
Fig. 168: Felice Giani, *Amorino danzante*, tempera su tela su tavola, collezione privata

Di particolare interesse al piano terra è la biblioteca, dove compare una delle decorazioni più originali del palazzo: la libreria in legno si salda senza soluzione di continuità con la finta radica della volta, all'interno della quale sono raffigurate scene dedicate alle scienze e alle arti. Un uso diffuso a Milzetti della raffigurazione a tempera di materiali preziosi (finto legno, finta seta, finta ceramica, finto marmo) che risponde a un'esigenza di raffinatezza che si coniuga con il risparmio, visto il poco costo della pittura rispetto ai materiali nobili.

Della volta esiste un disegno New York (inv. 1901-39-2119, figg. 169-170) [124], posto sul verso del foglio con le scene per la sala della Pace e della Guerra (fig. 94). Un disegno a penna e inchiostro che è chiaramente lo sviluppo dell'idea nelle fasi iniziali. Infatti, oltre alla scena centrale e agli otto tondi, si sommano, a destra, altre scene alternative entro tondi più piccoli o libere. Nella versione finale qualcosa rimase e qualcosa venne variato, ma soprattutto venne forse decisa in opera

la diversa disposizione nello spazio e l'inserimento all'interno di riquadri a finto legno. La scena centrale del disegno, indicata come "Minerva dà il nome alla città di Atene", risulta completamente cambiata nel dipinto, dove compare *Minerva che incorona Apollo*. Nella nuova struttura, infatti, quella composizione non avrebbe permesso di dare risalto ai personaggi della scena centrale, nel dipinto più grandi di quelli laterali. Anche le scene che vennero mantenute subiscono in ogni caso piccole variazioni e una diversa distribuzione. Partendo da quelle intorno alla scena centrale dipinta, e facendo riferimento ai soggetti come indicati nelle scritte del disegno, compaiono la *Poesia e pittura*, la *Scultura e architettura*, la *Scuola di scienza* e l'*Agricoltura*. Agli estremi invece *Abbondanza e commercio* (il dipinto fonde le due soluzioni presenti nel foglio), la *Guerra e la Pace*, identificati nella scritta con i nomi dei primi due re di Roma, Romolo e Numa. La scena unica dedicata ai *Legislatori*, Solone e Licurgo, nella decorazione viene sdoppiata, variando la composizione disegnata dedicata al solo Solone. Viene invece eliminata la scena con Elementi delle scienze, evidentemente ridondante rispetto alla *Scuola di scienza*. Per gli altri schizzi a margine del foglio difficile è trovare una diretta rispondenza, ma si tratta probabilmente di semplici studi per soluzione compositive alternative indipendenti dal racconto.



Fig. 169: Felice Giani, Decorazione della volta della libreria, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 170 : Felice Giani, *Studio della decorazione della volta della libreria*, tracce di pietra nera, penna, inchiostro su carta avorio © New York, Courtesy of Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum , inv. 1901-39-2119

Deludente si è rivelata per contro la ricerca di disegni preparatori per una delle sale più significative del palazzo, vale a dire l'antibagno, vero e proprio capolavoro dell'artista (fig. 171).

Per quanto riguarda le fonti, ben nota è la relazione dei *Fauni e baccanti* raffigurati sul fondo nero-blu delle pareti (fig. 172) e le tavole incise ne *Le antichità di Ercolano esposte* del 1779 (si veda la matrice della stampa, fig. 173): Giani riesce a dare nuova linfa alle lineari e un poco fredde traduzioni incisorie, facendo realmente rivivere la spontaneità dell'antico [125]. Per il resto, in assenza di disegni certi per questo ambiente, ci dobbiamo accontentare di piccole risonanze. La prima, probabile ripresa successiva di un collaboratore, la possiamo ritrovare in un disegno che pare sviluppare idee dedicate a nereidi sul dorso di animali fantastici (NY, inv. 1901-39-1230, fig. 175) [126], una delle quali, quella raffigurata nella parte inferiore del foglio, molto vicina alla nereide con scrigno dipinta a Milzetti (fig. 174). Altro piccolo confronto, ma con ogni probabilità anche questo sviluppato per un altro ambiente più tardo, è il foglio ancora di New York (NY, inv. 1901-39-2303, fig. 176) [127] dove gli animali fantastici alati che si susseguono nella parte inferiore ricordano da vicino quelli azzurri che corrono al di sopra e al di sotto delle nereidi. A questi due esempi se ne potrebbero aggiungere molti altri, in cui rintracciare singoli motivi o sviluppi di idee che però vennero utilizzati e riutilizzati più volte nel corso della carriera di Giani e dei suoi collaboratori, rendendo assolutamente aleatorio il possibile rapporto con idee per Palazzo Milzetti [128].



Fig. 171: Felice Giani, *Decorazione dell'antibagno nero*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

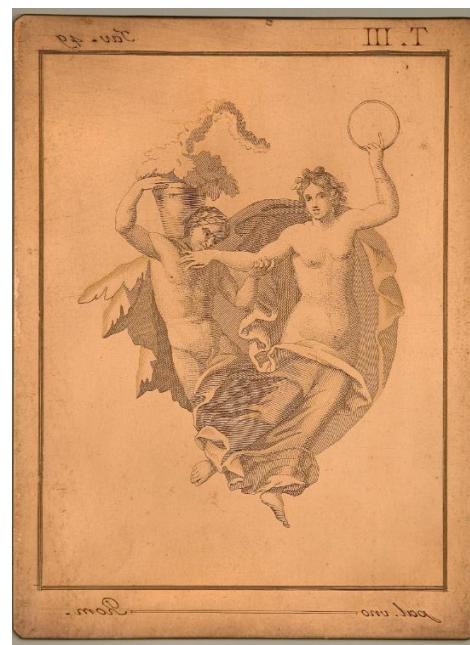


Fig. 172: Felice Giani, *Nereide e fauno danzante*, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 173: Anonimo, *Fauno e baccante*, matrice, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-60_145

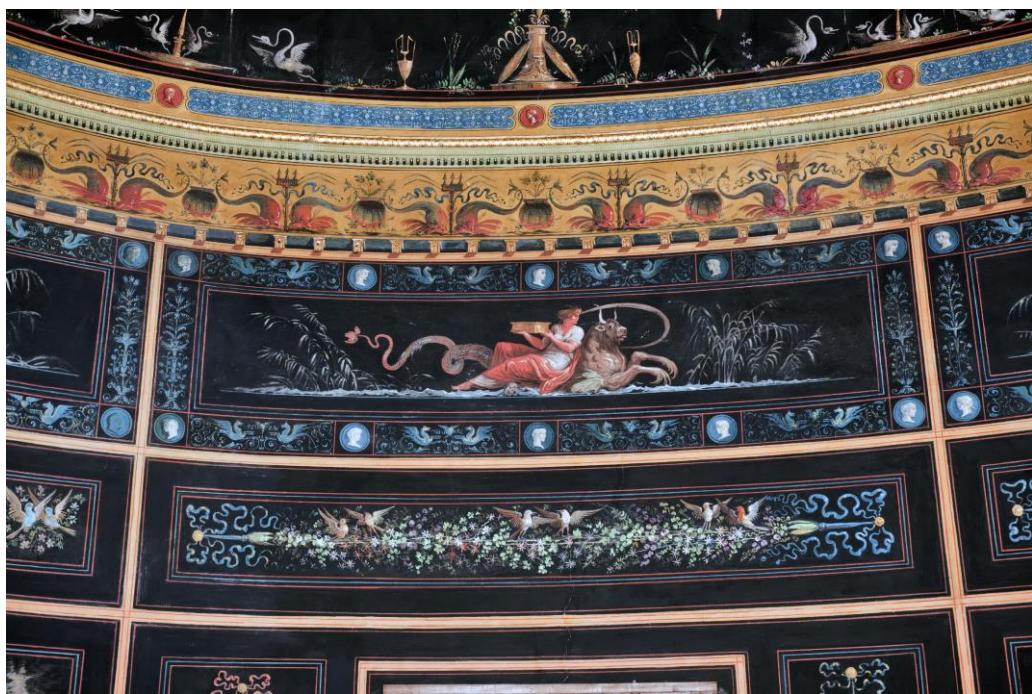




Fig. 174: Felice Giani, Decorazione dell'antibagno nero, part., dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna

Fig. 175: Ambito di Felice Giani, *Nereidi*, tracce di pietra nera, penna, pennello, inchiostro su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1230



Fig. 176: Felice Giani, *Due studi di soffitti a grottesche, due decorazioni di parete a meandri*, penna, inchiostro su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-2303

L'ultimo disegno citato è anche interessantissimo in quanto mostra l'attenzione che Giani, strepitoso colorista, dedicava proprio alla successione dei colori nelle partiture delle volte, ad inquadrare scene e grottesche. Nella parte inferiore compaiono infatti scritte con numerazioni che offrono indicazioni precise sui colori da utilizzare, nella vasta gamma di gialli, oro, verdi, azzurri, bianchi. Appunti che rivelano l'attività di un vero e proprio progettista attento al minimo dettaglio, ciò che consente di far diventare metri e metri di decorazione un insieme di altissima qualità in tutti i suoi aspetti.

A questo proposito, non possiamo non segnalare come questa pratica fosse utilizzata anche dai suoi

collaboratori, che tra l’altro, come documentato dalla recente pubblicazione di Maria Fazioli-Foletti, eseguivano loro stessi disegni per le decorazioni degli ambienti, in cui alla fine potevano venire inserite scene progettate da Giani [129]. La studiosa ha reso noti, infatti, cinque taccuini inediti di Marco Antonio Trefogli, nel primo dei quali compaiono due disegni riferibili uno alla decorazione della volta del vano di accesso alla sala da pranzo (Bellinzona, Archivio di Stato del Canton Ticino a Bellinzona, d’ora in poi Bellinzona, taccuino n. 1, figg. 177, 178) e l’altro per motivi sviluppati su due delle pareti della medesima sala da pranzo (Bellinzona, taccuino n. 1, figg. 179-181) [130]. Le scritte rimandano come sopra all’uso dei colori e il disegno è poco dettagliato nelle parti figurate. Questi taccuini sono pertanto importanti perché ci svelano un meccanismo presumibilmente adottato anche per altre sale del palazzo e indicano la possibilità di “incrocio” tra i disegni del maestro e quelli dei collaboratori [131].

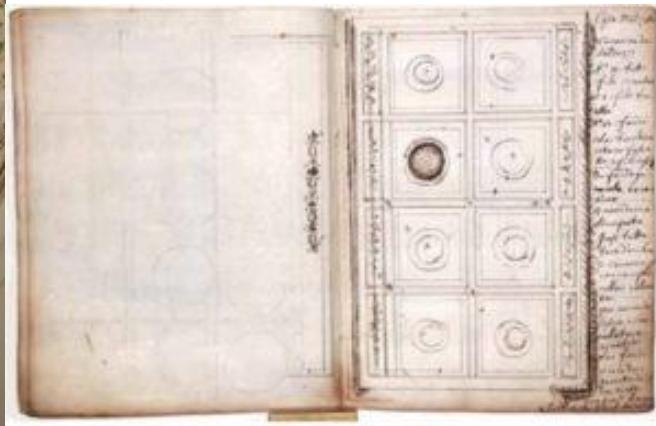


Fig. 177: Marco Antonio Trefogli, Androne di accesso alla sala da pranzo, dipinto murale, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell’età neoclassica in Romagna.

Fig. 178: Marco Antonio Trefogli, *Studio per la volta dell’andone di accesso alla sala da pranzo di Palazzo Milzetti*, penna, inchiostro su carta avorio, Bellinzona, Archivio di Stato del Canton Ticino a Bellinzona, d’ora in poi Bellinzona, taccuino n. 1

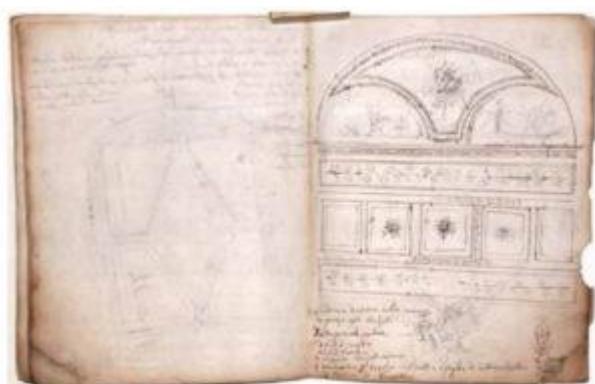


Fig. 179: Marco Antonio Trefogli, Sala da pranzo, dipinto murale, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell’età neoclassica in Romagna

Fig. 180: Marco Antonio Trefogli, *Studio per la decorazione della sala da pranzo di Palazzo Milzetti*, pietra nera, penna, inchiostro su carta avorio, Bellinzona, Archivio di Stato del Canton Ticino a Bellinzona, d’ora in poi Bellinzona, taccuino n. 1

Come per altre stanze, la scena centrale della volta della saletta da pranzo, l'unica notevolmente compromessa conservativamente nell'intero edificio e in parte non leggibile, doveva essere frutto dell'invenzione, e forse dell'esecuzione, da parte di Giani (fig. 181). Le poche tracce leggibili del *Convito degli dei* in essa rappresentato ci permettono infatti di collegarle due disegni sinora messi in rapporto con il più tardo dipinto murale di medesimo soggetto eseguito per palazzo Guarini a Forlì [132]. In realtà, seppure forse ripensata in quell'occasione, la parte di composizione sopravvissuta sembra corrispondere ad un primo disegno a penna e inchiostro e tracce di pietra nera conservato all'interno del taccuino della Pinacoteca Nazionale di Bologna (PNBO, inv. 6934-62, fig. 182 [133]) datato da Ottani Cavina alla fine del Settecento. Il soggetto lo troviamo riformulato nel disegno del Cooper Hewitt (NY, inv. 1901-39-1918, fig. 18 [134]) a penna e inchiostro diluito, più vicino al dipinto realizzato nei pochi particolari leggibili, come nella direzione delle ali degli amorini.



Fig. 181: Felice Giani (?), *Il convito degli dei*, volta della sala da pranzo, dipinto murale, Faenza, Palazzo Milzetti Museo Nazionale dell'età neoclassica in Romagna.



Fig. 182: Felice Giani, *Convito degli dei*, tracce di pietra nera, penna e inchiostro con su carta avorio, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 6934-62

Fig. 183: Felice Giani, *Convito degli dei*, tracce di pietra nera, penna, pennello e inchiostro diluito su carta avorio © New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, inv. 1901-39-1918

Lo studio dei fogli preparatori per palazzo Milzetti permette di verificare i diversi livelli di utilizzo del disegno da parte di Giani, negli anni 1802-1805, mostrandoci un'evoluzione che va dai primi

schizzi a penna e inchiostro a idee via via sempre più dettagliate, ma anche variate nei dettagli e nella disposizione spaziale, con ripensamenti, scarti, raffigurazione dei soggetti meditati in relazione alle fonti letterarie e figurative, pensati a volte come modelli da imporre fedelmente ai collaboratori o al contrario come suggerimenti per nuove interpretazioni, anche se in questi anni, a differenza di quanto avvenne in diverse occasioni più tarde, il controllo del maestro sembra essere ancora strettissimo.

Anche le tecniche sono le più diverse, veloci idee si traducono soprattutto a penna e inchiostro, ma anche a inchiostro diluito steso a pennello, tecnica preferita anche per i disegni “finali” che presentano la numerazione utile alla trasposizione su muro. Spesso nei disegni a inchiostro diluito steso a pennello sono presenti tracce di pietra nera, che fanno pensare all'esecuzione di un veloce schizzo prima del passaggio ad inchiostro. I diversi livelli di progettazione intuibili in diverse sale, ma assenti in altre, ci fanno rimpiangere i probabili altrettanto numerosi fogli che devono essere andati perduti e che si dovevano sommare alle migliaia che oggi conosciamo, tra i quali dovevano figurare anche cartoni presumibilmente utilizzati soprattutto dai collaboratori [135].

Assenti nel nostro caso sono i disegni sviluppati a sola pietra nera, tecnica che invece ritroviamo soprattutto nei taccuini che presentano copie da altri autori o disegni di paesaggio [136].

Per quanto riguarda le carte utilizzate, lontana ancora la possibilità di uno studio per tipologia e filigrane, per questo periodo troviamo soprattutto carte avorio e, solo in rari casi azzurre, comunque presenti nell'insieme del suo repertorio.

Il sempre maggiore rilievo che Felice Giani ha conosciuto negli studi degli ultimi decenni, e la futura ulteriore attenzione di cui confidiamo possa beneficiare, ci fa bene sperare circa la possibilità dell'emergere di nuove testimonianze che possano arricchire le conoscenze di questo singolare protagonista del neoclassicismo e della sua attività specifica a Palazzo Milzetti. Inoltre, ulteriori approfondimenti su altri importanti luoghi decorati dall'artista, potrebbero anche rilevare un cambio di passo nelle modalità utilizzate nel corso degli anni, in particolare in relazione all'intervento sempre più ampio nel tempo dei collaboratori, soprattutto negli ultimi anni della sua vita [137].

Rimane il fatto che Palazzo Milzetti, oltre che straordinario esempio di dimora neoclassica intatta nelle sue decorazioni, una delle più importanti d'Italia e capolavoro dell'artista, sia esemplare anche per il numero e la qualità dei disegni individuati che ci restituiscono la velocità e il fervore immaginativo di un artista amato dalla critica ma purtroppo ancora troppo poco conosciuto dal pubblico più ampio.

Note

[1] Ottani Cavina 1999, 2 voll., a cui si rimanda anche per la bibliografia precedente.

[2] *Felice Giani. Artista anticonvenzionale* (San Sebastiano Curone) 2023; *Felice Giani. Artista anticonvenzionale* (Tortona) 2023; *Felicissimo Giani* 2023; *Felice Giani* 2024; *Per Felice Giani* 2025.

[3] Tra i principali collaboratori figura Gaetano Bertolani, per il quale si rimanda alla scheda biografica di M. Vitali, in *L'età neoclassica a Faenza* 2013, p. 397.

[4] Gli esempi sarebbero tantissimi, tratti da artisti di varie epoche. Si veda il repertorio dei disegni in Ottani Cavina 1999, II. Nella scheda dedicata a Palazzo Milzetti del volume (Ottani Cavina 1999, II, p. 399), è indicato l'elenco, allora individuato, dei disegni preparatori per le decorazioni del palazzo. Si tratta di un punto di partenza importante che servirà, oltre ad aggiungere nuovi disegni, anche a dipanarli e studiarli per cercare di capire l'evolversi delle idee.

- [5] Bertoni 2024, pp. 75-85. Per ulteriori interpretazioni, in particolare del *Carro di Apollo*, cfr. M. Vitali, in *Felice Giani. Artista anticonvenzionale* (San Sebastiano Curone) 2023, pp. 145-146.
- [6] Ottani Cavina 1999, II, p.892, n. A2.5.
- [7] Ottani Cavina 1999, II, p. 891, n. A1.155. Il disegno della parte superiore, con il *Sacrificio di Venere*, è stato ipoteticamente collegato come impostazione al sipario del Teatro Apollo a Tordinona, ma non risultano relazioni strette che possano confermare la proposta.
- [8] Ottani Cavina 1999, I, p. 459, fig. 667.
- [9] Si vedano: *Apollo sul cocchio e le ore* (ICG inv. D-FN8712) per palazzo Pasolini dall’Onda a Faenza (Ottani Cavina 1999, II, p. 872); *Studio per Apollo sul carro del Sole* (NY, inv. 1901-39-3310) per villa Aldini a Montmorency (Lucchese 2016, pp. 107-108); *Apollo e le Ore* (Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana, Fondo Disegni, cass. 5, Felice Giani), pubblicato da M Vitali, in *Felice Giani. Artista anticonvenzionale* (San Sebastiano Curone) 2023, p. 136, n. 39), molto distante dalla tipologia di disegni individuata per Palazzo Milzetti, tanto da far pensare, anche per la presenza dell’acquerellatura, a un *d’après*. Anche il disegno che raffigura la scena di Palazzo Milzetti nella versione finale (NY 1901-39-1661 - Ottani Cavina 1999, II, p. 782, n. A1.149) è da considerarsi a mio parere una derivazione, anche se la presenza di un ripasso potrebbe ingannare rispetto alla possibile freschezza originaria.
- [10] Ottani Cavina 1999, II, p. 779, n. A1.113.
- [11] Per il riferimento della sala di Apollo a Giovanni Antonio Antolini, si vedano ad esempio Iannucci 1981, p. 38 e F. Bertoni, in *L’età neoclassica a Faenza* 2013, p. 202-203. Per i rapporti Giani-Antolini, cfr. Godoli 2025.
- [12] Ottani Cavina 1999, II, p. 815, n. A1.408.
- [13] Ottani Cavina 1999, II, pp. 768-772, da n. A1.46 a n. A.1.60.
- [14] Ottani Cavina 1999, I, pp. 180-185; Tumidei 2016, pp. 225-236, con bibliografia precedente. Per una rassegna dei rilievi a stucco cfr. C. Magnani, 2023, pp. 48.
- [15] Tumidei 2016, p. 172.
- [16] Ottani Cavina 1999, I, p. 705, n. A2.7.
- [17] Basiglio 2010b, p. 106; Sgarbi e Basiglio 2023, p. 67.
- [18] Ottani Cavina 1999, p. 816, A1.422 (ma si veda A1.419), che però propone un possibile collegamento con la decorazione perduta del teatro di Cerere a Imola, da cui però è da ritenersi estraneo (Brogi 2015, pp. 179-184).
- [19] Ottani Cavina 1999, I, p. 182. Presso l’Istituto Centrale per la Grafica, inv. D-FN8809, è presente un altro disegno al tratto di questo soggetto (Ottani Cavina 1999, II, p. 885, n. A1.139), ma a mio parere non si tratta di un disegno autografo.
- [20] Ottani Cavina 1999, II, p. 815, n. A1.409.
- [21] Ottani Cavina 1999, II, p. 815, n. A1.410 e 403; Tumidei 2016, pp. 226 e 227.
- [22] Tumidei 2016, pp. 166, 227, 325). Probabilmente la sua partenza lo costrinse a lasciare incompleto il suo lavoro vedendogli così subentrare i Ballanti Graziani. Per Giovanni Battista Ballanti, cfr. Martini 2025, con bibliografia precedente.

[23] Che Giani avesse un diverso modo di rivolgersi ai plasticatori è già stato sottolineato da Tumidei 2016, pp. 163-164.

[24] Ottani Cavina 1999, II, p. 897, A2.69.

[25] Ottani Cavina 1999, II, pp. 897-899, A2.69.

[26] Tumidei 2016, p. 226.

[27] Cfr. Basiglio 2010a, p. 74-84.

[28] Non si è riusciti a rintracciare nei dipinti di Garofalo la rappresentazione di un fregio con grifoni simile a quello del disegno. Nella scheda della fotografia del disegno della Fondazione Federico Zeri – fondo Anna Ottani Cavina - viene indicata come confronto la pala Trottì della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, ma è chiaro che si tratta di una raffigurazione molto diversa. D'altra parte, non sarebbe l'unico caso di 'attribuzione sbagliata' nelle copie di Giani da dipinti antichi (cfr. Cavina 1999, II, p. 757).

[29] Ottani Cavina 1999, II, p. 863, n. A1.744.

[30] Per la lettura relativa ad Apollo e alla massoneria, cfr. Bertoni 2024, p. 83.

[31] Per il disegno cfr. Colombi Ferretti 2009, pp. 65-66.

[32] Come in quasi tutti i suoi disegni Giani si preoccupa di scrivere a penna o a matita il soggetto rappresentato, forse una sorta di promemoria che gli permetteva di orientarsi nelle migliaia di disegni e storie che possedeva e che affrontava in ogni nuovo luogo.

[33] Rispettivamente: Ottani Cavina 1999, I, pp. 350-355, M. Vitali, in *L'età neoclassica a Faenza* 2013, pp. 128-137; Ottani Cavina 1999, I, pp. 362-372, M. Vitali, in *L'età neoclassica a Faenza* 2013, pp. 144-163.

[34] Ottani Cavina 1999, II, p. 816, nn. da A1.426 a A1.431.

[35] Ottani Cavina 1999, II, pp. 834, nn. A1.576, A1.577, A1.578.

[36] Si vedano in particolare Wiebenson 1964, pp. 23-37; Caracciolo 2002, pp. 5-26.

[37] Roncucci 2008, pp. 223-237.

[38] Ottani Cavina 1999, I, p. 409; II, p. 645; Franchi e Iannucci 2024, p. 95. Per la serie di sei dipinti di Hamilton incisi da Domenico Cunego, cfr. Errington 1978, pp. 10-13.

[39] Cesari 1786-1794, 10 voll. Per possibili relazioni tra le raffigurazioni di Achille di Giani e il testo di Cesari si vedano Franchi e Iannucci 2024, pp. 21-23.

[40] Castellani 2014; Achille 1801.

[41] Per i quattro dipinti di Donato Creti si veda Bernardini 1998, pp. 38-51; Bernardini 2023-2024, pp. 182-185, con bibliografia precedente.

[42] Flaxman 1793. Si vedano anche Caracciolo 2002, pp. 223-24; Wiebenson 1964, pp. 32-33. Sappiamo quanto Giani guardasse e copiasse l'arte antica, anche attraverso repertori. Tra questi possiamo citare la sezione "Della guerra di Troia" di Winckelmann 1767, 2 voll.

[43] Per l'écfrasi e la sua influenza anche artistica sulla cultura neoclassica, e in particolare in relazione all'opera citata, cfr. Caracciolo 2002; L. Iribarren 2018, pp. 49-73.

[44] Colombi Ferretti 2011, p. 76.

[45] Cfr. Ghelfi 2024, p. 111. Sembra invece proprio una ripresa successiva dei temi sviluppati a Palazzo Milzetti il disegno con *Iride incita Priamo a chiedere ad Achille il corpo di Ettore* (NY inv. 1901-39-600), legato ad una tempera e tecnica mista su carta della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 6708), datata da Ottani Cavina al secondo decennio dell'Ottocento, per la drammaticizzazione romantica della scena e la visione notturna (Ottani Cavina 1999, II, pp. 643-644, n. D12, p. 763, n. A1.26).

[46] Il testo della lettera è trascritto da Franco Bertoni, in Bertoni 1979, pp. 54-73. Per Achille Laderchi a Faenza, cfr. Neri 2025, con bibliografia precedente.

[47] Rossoni 2025.

[48] Ottani Cavina 1999, II, pp. 879-880, n. A1.100.

[49] Ottani Cavina 1999, II, p. 869, n. A1.13.

[50] Ottani Cavina 1999, II, pp. 819-820, n. A1.465. Il soggetto *Supplica di Crise* è in genere identificato come *Crise supplica Agamennone di restituirla Criseide*, ma Franchi e Iannucci (2024, p. 92) hanno ipotizzato che, per questioni di opportunità, in relazione alla possibile identificazione tra il re Agamennone e l'imperatore Napoleone, la figura di fronte a cui si inginocchia Crise sia piuttosto il fratello Menelao.

[51] Ottani Cavina 1999, II, p. 820, n. A1.466.

[52] Ottani Cavina 1999, II, p. 820, n. A1.467.

[53] Cfr. Basiglio 2010a, p. 74-84 e la scheda nel database della Fondazione Federico Zeri: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/115852/Giani%20Felice%20Sfinge>

[54] Cfr. Colle 2024, con bibliografia precedente.

[55] Per la dibattuta questione dell'attribuzione del dipinto, cfr. C. Conti, in *Raffaello 1520-1483* 2020, pp. 260-262.

[56] G.B.P., *Visione di Ezechiele*, in *Raphael invenit* 1985.

[57] Hébert e Sjoberg 1973, p. 398

[58] Ottani Cavina 1999, II, p. 822, n. A1.480.

[59] Ottani Cavina 1999, II, p. 829, n. A1.514.

[60] Ottani Cavina 1999, II, p. 895, n. A2.49.

[61] Ottani Cavina 1999, II, p. 737, n. A3.10; Tumidei 2016, p. 229. Non si conoscono invece disegni per il rilievo con *Cerere* sempre riferito ad Antonio Trentanove (Tumidei 2016, fig. 16k a p. 231). Come già sottolineato (M. Vitali, in *L'età neoclassica a Faenza* 2013, p. 220) alcuni dei rilievi riferiti a Trentanove paiano invece di qualità minore rispetto alla maggioranza delle opere presenti sia nel salone di Apollo che in altre sale. In particolare, questa minore intensità si coglie nel *Nettuno*, nelle *Nozze di Peleo e Teti* e nelle *Parche*.

[62] Ottani Cavina 1999, II, p. 774, n. A1.87.

[63] Ottani Cavina 1999, II, pp. 645-646, n. D22.

[64] Si pensi ad esempio allo spazio dato al tema nelle due sale del Quirinale del 1812 (Ottani Cavina 1999 II, pp. 607-611).

[65] Per la sala cfr. Ottani Cavina 1999, I, p. 115-117; M. Vitali, in *L'età neoclassica a Faenza* 2013, p. 227.

[66] Ottani Cavina 1999, II, pp. 791-793, n. A1.234.

[67] M. Cavalli, in *Lo Stato dell'arte* 2015, pp. 102-103.

[68] Ottani Cavina 1999, II, p. 776, n. A1.98.

[69] Il disegno, già assegnato a Giani da Ottani Cavina (Ottani Cavina 1999, II, pp. 776, n. A1.98) ma è stato collegato alle due sovrapporta di Trentanove da Stefano Tumidei (2016, pp. 232-233).

[70] Ottani Cavina 1999, I, p. 411.

[71] Per maggiori dettagli si veda Rossoni 2025.

[72] Iannucci 1981, p. 3; F. Bertoni, in Bertoni e Vitali 2013, p. 199.

[73] Vitali 2021, pp. 114-115.

[74] Ottani Cavina 1999, II, p. 760, n. A1.5.

[75] Rossoni 2025. Plutarco 1772-1773, 5 voll.. Il riferimento al fatto che nel 1824 si fosse già arrivati alla tredicesima edizione si trova nell'edizione Fratelli Sonzogno, Milano 1824, p. VI. L'edizione da cui sono tratte le citazioni nel presente testo è: Plutarco 1799. Pompei, nella sua traduzione ha fatto riferimento alla traduzione in francese di Plutarco realizzata da Anne Dacier, con la collaborazione di André Dacier, *Les Vies des hommes illustres* 1694.

[76] Per l'intera questione si rimanda a Rossoni 2025.

[77] Ottani Cavina 1999, II, p. 838, n. A1.594.

[78] Ottani Cavina 1999, II, p. 835, n. A1.584.

[79] Ottani Cavina 1999, II, p. 836, n. A1.589.

[80] Ottani Cavina 1999, II, pp. 836-837, n. A1.590.

[81] Ottani Cavina 1999, II, p. 837, n. A1.591.

[82] Ottani Cavina 1999, II, p. 36, n. A1.586.

[83] Ottani Cavina 1999, II, p. 836, n. A1.587.

[84] Ottani Cavina 1999, II, p. 836, n. A1.588.

[85] Ottani Cavina 1999, II, p. 837, n. A1.592.

[86] Ottani Cavina 1999, II, p. 837, n. A1.593.

[87] Per le intere argomentazioni, inclusi i riferimenti bibliografici, si rimanda a Rossoni 2025. Per la figura di Numa Pompilio si vedano anche Lentano 2019, pp. 123-135; Lentano 2022.

[88] L'analisi dei disegni per i rilievi non è stata sviluppata, per motivi di spazio, nell'articolo citato.

[89] Ottani Cavina 1999, II, pp. 829-830, n. A1.526.

- [90] Ottani Cavina 1999, II, p. 832, n. A1.542.
- [91] Ottani Cavina 1999, II, p. 871, n. A1.29, dove si ipotizza possa far parte di una serie dedicata a Storie di Roma, forse per palazzo Aldini, 1805.
- [92] A. Ottani Cavina, in Itinerari d'arte 2016, n. 38.
- [93] Ottani Cavina 1999, II, p. 797, n. A1.269.
- [94] Ottani Cavina 1999, II, p. 832, n. A1.543.
- [95] Giani tornò sulla storia di Ulisse anche in anni più tardi, a Palazzo Rossi Turrini a Bologna, del 1810. Ottani Cavina 1999, I, p. 317-319. Per il rispettivo disegno preparatorio, *ibidem*, II, pp. 890-891, n. A1154.
- [96] Mazzocca 2020.
- [97] Ottani Cavina 1999, II, pp. 740-745, nn. da A3.28 a A3.80.
- [98] Ottani Cavina 1999, II, pp. 820-821, n. A1.471.
- [99] Si segnala anche un altro disegno, probabile rielaborazione successiva, della scena con *Ulisse riconosciuto dalla nutrice Euriclea* (NY inv. 1901-39-3338), Ottani Cavina 1999, II, p. 822, n. A1.476.
- [100] Ottani Cavina 1999, II, p. 742, n. A3.44.
- [101] Ottani Cavina 1999, II, p. 743, n. A3.53.
- [102] Ottani Cavina 1999, II, p. 743, n. A3.54.
- [103] Per la scultura antica e la sua fortuna, cfr. Valeri 2019.
- [104] Ottani Cavina 1999, II, pp. 822-823, n. A1.482.
- [105] Ottani Cavina 1999, II, fig. 1172.
- [106] Ottani Cavina 1999, II, p. 822, n. A1.481.
- [107] Colombi Ferretti 2011, p. 76.
- [108] L'atto matrimoniale è conservato in collezione privata, così come l'invito all'incoronazione, in cui si chiese espressamente di recarsi a Milano prima del giorno 22 maggio. Domenico Savini l'ha reso noto nel corso di una conferenza a Palazzo Milzetti. Ringrazio Francesco Armiento per avermelo segnalato.
- [109] Per Giacinta Milzetti cfr. Savini 2001-2002.
- [110] Ottani Cavina 1999, II, p. 931, n. A1.21.
- [111] Ottani Cavina 1999, I, p. 105, fig. 166, II, 659-660, n. D50; *Disegni, acquarelli* 2002, II, n. 28.
- [112] Ottani Cavina 1999, I, p. 105, fig. 166, II, 659-660, n. D50; *Disegni, acquarelli* 2002, II, n. 28.
- [113] Ottani Cavina 1999, II, pp. 930-932, nn. A1.17, A1.20-34, A1.38).
- [114] Colombi Ferretti 2011; Vitali 2011

[115] Risulta difficile immaginare che Giani, per realizzare la sala, sia andato alla ricerca dell'opera più antica di un altro artista, piuttosto che eseguire il dipinto della volta in prima persona. Nel palazzo, Giani aveva infatti già tracciato metri e metri quadrati di pittura e certo non avrebbe avuto problemi a realizzare anche una Gloria di Ercole. Anche se l'identificazione dell'autore e della provenienza del dipinto siano ancora da approfondire, non escluderei che l'opera possa essere stata fatta realizzare, o essere stata acquistata, in occasione delle nozze tra Giovanni Battista Milzetti e Giuditta Mazzolani del 1688. Queste ipotesi sono state proposte da chi scrive nella conferenza dedicata alla presentazione dell'ovale ricollocato a Palazzo Milzetti, disponibile nel sito internet del museo: <https://palazzomilzetti.cultura.gov.it/video-palazzo-milzetti/>.

[116] Ottani Cavina 1999, II, p. 819, n. A1.459; Vitali 2021, pp. 110-111.

[117] Vitali 2021, pp. 106-113.

[118] Per la presenza di questi due artisti a Palazzo Milzetti (il primo nell'antibagno e il secondo nella sala di accesso alla sala da pranzo e nella stessa sala da pranzo), si vedano Fazioli-Foletti 2025, pp. 43, 44 e figg. 7 e 8 a p. 55, e Vitali 2025, pp. 229-231.

[119] Basiglio 2010b, p. 108, il soggetto è indicato come Urania.

[120] Ottani Cavina 1999, II, p. 817, n. A1.450.

[121] Ottani Cavina 1999, II, p. 839, n. A1.605.

[122] Ottani Cavina 1999, II, p. 874, n. A1.52.

[123] *Disegni e acquerelli* 2002, II; nn. 41, 42.

[124] Ottani Cavina 1999, II, p. 791, A1.234. Ringrazio Janice Hussain, insieme ai suoi collaboratori, del Cooper Hewitt Museum di New York per avermi fornito l'immagine sinora mai pubblicata.

[125] Ottani Cavina 1999, I, p. 134; M. Vitali, in *L'età neoclassica a Faenza* 2013, p. 211. Per la matrice (fig. 173), conservata presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (inv. M-1723-60_145) si veda Bernini 2015, pp. 111-114.

[126] Il disegno, presumibilmente non ritenuto autografo, non è repertoriato in Cavina 1999.

[127] Cavina 1999, II, p. 794, n. A1.251.

[128] A proposito di collaboratori in questa sala, è importante segnalare la proposta di Marcella Vitali, circa l'intervento di Pietro Piani nella realizzazione delle decorazioni parietali con festoni di fiori e uccelli (Vitali 2025, pp. 230-231)

[129] Fazioli Foletti 2025.

[130] Fazioli-Foletti 2025, pp. 43, 44 e figg. 7 e 8 a p. 55.

[131] La realizzazione di queste decorazioni è stata datata intorno al 1805, dunque qualche anno dopo rispetto all'intervento nelle altre sale del piano terra, riferibili al 1802 (Fazioli Foletti 2025, pp. 43-44).

[132] Vengono collegati a Palazzo Guarini a Forlì da Ottani Cavina tre disegni raffiguranti il Convito degli dei: NY, inv. 1901-39-1668, Ottani Cavina 1999, II, p. 783, n. A1.56; NY, 1901-39-1918, Ottani Cavina 1999, II, p. 785, n. A1.189; PNBO, inv. 6934-62, Ottani Cavina 1999, II, p. 700, n. A1.62. Il terzo, come vedremo, in realtà da mettere in relazione a Palazzo Milzetti.

[133] Ottani Cavina 1999, II, p. 700, n. A1.62.

[134] Ottani Cavina 1999, II, p. 785, n. A1.189. Ringrazio Rita Cassani e Francesco Armiento per avermi segnalato la relazione tra questi disegni e la volta della sala da pranzo.

[135] Un esempio, per altro contesto, è il *Progetto per decorazione con angelo, cherubini, monogramma e cornucopie* che sembra essere sopravvissuto: un cartone passato sul mercato, indicato da Marco Riccomini come preparatorio per una vetrata o un piccolo quadro d'altare per una cappella privata (E. Riccomini, in *Carte antiche e moderne* 2017, pp. 42-43, n. 14).

[136] Si vedano, ad esempio, il taccuino sopra citato da Van Thulden, albu "Romagna stampe e disegni", o la serie "viaggio da Faenza a Marradi" della Biblioteca Civica di Forlì (Cavina 1999, II, pp. 711-715; 740-745).

[137] Si vedano ad esempio i casi dei palazzi Nagliati e Canonici Ferrara (Ghelfi 2024).

Bibliografia

Les Vies des hommes illustres 1694

Les Vies des hommes illustres de Plutarque traduites en françois, avec des Remarques, tomo I, Parigi 1694.

Winckelmann 1767

J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, 2 voll., Roma, 1767

Plutarco 1772-1773

Plutarco, *Le vite. Volgarizzate da Girolamo Pompei gentiluomo veronese*, 5 voll., Verona 1772-73.

Cesarotti 1786-1794

M. Cesarotti, *L'Iliade d'Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto italiano*, 10 voll., Padova 1786-1794.

Flaxman 1793

Iliade d'Homère gravée par Thomas Piroli d'apres les desseins composés par Jean Flaxman sculpteur a Rome, Roma 1793.

Plutarco 1799

Le Vite di Plutarco volgarizzate, tomo decimo, che contiene la Vita di Plutarco, una Tavola Cronologica, la Vita del Traduttore Girolamo Pompei, ed un copioso indice delle cose in esso contenute, Verona 1799.

Achille 1801

Achille. Dramma per musica in due atti da rappresentarsi negli Imperiali Regj Teatri di corta l'anno 1801, Vienna, 1801.

Wiebenson 1964

D. Wiebenson, *Subjects from Homer's Iliad in neoclassical art*, in "The Art Bulletin", 46, 1964, pp. 23-37.

Hébert e Sjoberg 1973

Hébert M., Sjoberg Y., *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIIe siècle*, Parigi, Bibliothèque Nationale, 1973, t. XII.

Errington 1978

L. Errington, *Gavin Hamilton's Sentimental Iliad*, in “The Burlington Magazine”, 120, 1978, 898, pp. 11-13.

Bertoni 1979

F. Bertoni, *Giovanni Antonio Antolini e Achille Laderchi. Simbolismo ermetico e massoneria nella Faenza giacobina*, in *Il Settecento a Ravenna e nelle legazioni. Fabbrica, progetto, società*, atti del convegno (Ravenna 1977), Faenza, 1979, pp. 54-73.

Iannucci 1981

A.M. Iannucci, *Palazzo Milzetti a Faenza: storia ed immagine*, in “Bollettino d’Arte”, LXVI, 10, 1981, pp. 1-40.

Raphael invenit 1985

Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell’Istituto nazionale per la grafica, catalogo della mostra a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò (Roma 1985), Roma, 1985.

Bernardini 1998

C. Bernardini, *Le storie di Achille*, in *Donato Creti. Malinconia e perfezione*, a cura di E. Riccomini e C. Bernardini, Milano 1998, pp. 38-51.

Ottani Cavina 1999

A. Ottani Cavina, *Felice Giani (1758-1823) e la cultura di fine secolo*, 2 voll., Milano, 1999.

Savini 2001-2002

D. Savini, “Mentre ve n’ha una”. *La vita straordinaria di Giacinta Milzetti discendente da una santa e amata da un futuro papa*, in “Manfrediana”, 35-36, 2001-2002, pp. 45-48.

Caracciolo 2002

M.T. Caracciolo, *Un’invenzione del Settecento neoclassico: lo scudo di Achille*, in “Neoclassico”, 21, 2002, pp. 5-26.

Disegni e acquerelli 2002

Disegni, acquarelli, tempere di artisti italiani dal 1770 ca. al 1830 ca., a cura di A. Cera, 2 voll., Bologna 2002.

Roncucci 2008

S. Roncucci, *La biografia di Achille nell’Ottocento. Uno sguardo su Siena*, in *Biografia dipinta e ritratto dal Barocco al Neoclassicismo*, a cura di M. Caciorgna, L. D’Anselmo, M. Marongiu, M. Sanfilippo, atti del Convegno (Siena 2007), Monteriggioni 2008, pp. 223-237.

Colombi Ferretti 2009

A. Colombi Ferretti, *Palazzo Milzetti a Faenza*, in *L’officina neoclassica. Dall’Accademia de’*

E. Rossoni, *I disegni di Felice Giani per Palazzo Milzetti*

Pensieri all'Accademia d'Italia, catalogo della mostra, a cura di F. Leone, F. Mazzocca (Faenza 2009), Cinisello Balsamo 2009, pp. 55-67.

L'età neoclassica a Faenza 2013

L'età neoclassica a Faenza dalla rivoluzione giacobina al periodo napoleonico, a cura di F. Bertoni, M. Vitali, Cinisello Balsamo 2013.

Castellani 2014

G. Castellani, PAER, *Ferdinando Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, 2014 (risorsa online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-francesco-paer_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-francesco-paer_(Dizionario-Biografico)/))

Felice Giani 2010

Felice Giani. Maître du néoclassicisme italien à la cour de Napoléon, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, V. Basiglio (Parigi 2010), Alessandria 2010.

Basiglio 2010a

V. Basiglio, *I taccuino Sgarbi*, in *Felice Giani 2010*, pp. 74-84.

Basiglio 2010b

V. Basiglio, *Disegni*, in *Felice Giani 2010*, pp. 99-119.

Colombi Ferretti 2011

A. Colombi Ferretti, *Palazzo Milzetti. Museo Nazionale dell'Età Neoclassica in Romagna, di Faenza*, Provincia di Ravenna, Ravenna 2011.

Russo 2011

F. Russo, *Le statue di Pitagora e Alcibiade nel Comitium*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, serie 5, 3, 1, 2011, pp. 105-134.

Bernini 2015

R. Bernini, *Ercolano nella Calcografia Camerale*, in *Immagini per il Grand Tour*, Napoli 2015, pp. 111-114.

Brogi 2015

A. Brogi, *Giani a Imola*, in “Nuovi Studi”, XX, 21, 2015, pp. 179-184.

Lo Stato dell'arte 2015

Lo Stato dell'arte l'arte dello Stato. Le acquisizioni del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Colmare le lacune – Ricucire la Storia, Roma, 2015.

Itinerari d'arte 2016

Itinerari d'arte: dipinti e disegni dal XIV al XIX secolo, a cura di D. Benati e A. Brogi, Fondantico arte e antiquariato (Bologna 2016), Bologna, 2016.

Lucchese 2016

E. Lucchese, *Felice Giani a Montmorency: un nuovo disegno e qualche riflessione*, in “Ricche Minere”, 5, 2016, pp. 103-109.

Tumidei 2016

S. Tumidei, *Antonio Trentanove e la scultura del Settecento in Romagna*, a cura di A. Bacchi e S. Massari, Fondazione Federico Zeri, Bologna 2016.

Carte antiche e moderne 2017

Carte antiche e moderne. Venti fogli dagli inizi del Seicento alla metà del Novecento, a cura di L. Marchesini e M. Riccomini, Maurizio Nobile, Bologna-Paris 2017.

Iribarren 2018

L. Iribarren, *Le bouclier d'Achille (Iliade, XVIII) comme objet théorique de l'Antiquité tardive au XVIII siècle. Entre la concordance des arts et leur différence spécifique*, in *Quand l'art se dit et se pense. Les théories artistiques de l'Antiquité aux Lumières*, a cura di P. Caye e F. Malhomme, Paris, 2018, pp. 49-73.

Lentano 2019

M. Lentano, *Il re che parlava alle ninfe. Miti e storie di Numa Pompilio*, Pisa 2019.

Valeri 2019

C. Valeri, *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, in “Engramma”, 163, 2019 (risorsa online https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3572).

Raffaello 1520-1483 2020

Raffaello 1520-1483, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti e M. Lafranconi (Roma 2020), Milano 2020.

Mazzocca 2020

F. Mazzocca, *L'Odissea nell'immaginario occidentale tra Neoclassicismo e Romanticismo*, in *Ulisse. L'arte e il mito*, catalogo della mostra a cura di G. Brunelli et al. (Forlì 2020), Cinisello Balsamo, 2020, pp. 75-95.

Vitali 2021

M. Vitali, *Nuovi contributi e proposte per Palazzo Milzetti*, in “Torricelliana. Bollettino della Società Torricelliana di Scienze e Lettere. Faenza”, 72, 2021, pp. 103-132.

Colombi Ferretti 2021

A. Colombi Ferretti, *Un ovale cinquecentesco già in Palazzo Milzetti. Una proposta per Giuseppe Porta*, in “Torricelliana. Bollettino della Società Torricelliana di Scienze e Lettere. Faenza”, 72, 2021, pp. 133-148.

Lentano 2022

M. Lentano, *Un corpus normativo ispirato*, in *Numa. Il culto, i confini, l'omicidio*, a cura di L. Garofalo, Bologna 2022, pp. 7-35.

Felice Giani. Artista anticonvenzionale (San Sebastiano Curone) 2023

Felice Giani. Artista anticonvenzionale tra fascino dell'antico e tensioni preromantiche, San

Sebastiano Curone, catalogo della mostra a cura di V. Basiglio, M. Vitali (San Sebastiano Curone 2023), Genova 2023.

Felice Giani. Artista anticonvenzionale (Tortona) 2023

Felice Giani. Artista anticonvenzionale tra fascino dell'antico e tensioni preromantiche, catalogo della mostra a cura di V. Basiglio, M. Vitali (Tortona 2023), Genova 2023.

Franchi e Iannucci 2024

C. Franchi e A. Iannucci, *Un'Iliade neoclassica nelle decorazioni di Felice Giani a Palazzo Milzetti*, in *Felice Giani 2024*, pp. 87-99.

Franchini 2024

L. Franchini, *La vicenda della scoperta e distruzione dei 'libri di Numa' del 181 a.C. tra religione politica e diritto*, in *Scritti per Francesco Maria Silla*, a cura di L. D'Amati e L. Garofalo, Napoli 2024, pp. 261-286.

Ghelfi 2024

B. Ghelfi, *Felice Giani a Ferrara. Le stanze decorate nei palazzi Canonici e Nagliati*, in *Felice Giani 2024*, pp. 109-116.

Magnani 2023

C. Magnani, *I bassorilievi di Palazzo Milzetti. Parte prima*, in "2001 Romagna", 161, 2023.

Sgarbi e Basiglio 2023

V. Sgarbi e V. Basiglio 2023, *Felice Giani e dintorni, opere da collezioni private*, in *Felice Giani. Artista anticonvenzionale* (San Sebastiano Curone) 2023, pp. 55-97.

Felicissimo Giani 2023

Felicissimo Giani, catalogo della mostra, a cura di T. Pasquali (Bologna 2024), Roma, 2023.

Bernardini 2023-2024

C. Bernardini, *Per le tele Collina Sbaraglia di Donato Creti (l'antico, il mito, l'allegoria, il nudo)*, in "Arte a Bologna", 9/10, 2023-2024, pp. 182-185.

Bertoni 2024

F. Bertoni, *La Sala ottagonale di Palazzo Milzetti tra mito, esoterismo massonico e impegno politico*, in *Felice Giani 2024*, pp. 75-85.

Colle 2024

E. Colle, *Giani e Bertolani: l'arredo Neoclassico a Faenza*, in *Felice Giani 2024*, pp. 119-124.

Felice Giani 2024

Felice Giani (1758-1823). Pittore e decoratore nell'età neoclassica, a cura di E. Rossoni e I. Graziani, atti delle giornate di Studio (Faenza 2023), Milano 2024.

Gelfi 2024

B. Ghelfi, *Felice Giani a Ferrara. Le stanze decorate nei palazzi Canonici e Nagliati*, in *Felice Giani 2024*, pp. 109-116.

Fazioli-Foletti 2025

M. Fazioli-Foletti, *Cinque taccuini inediti di Marco Antonio Trefogli*, in *Per Felice Giani* 2025, pp. 41-56.

Godoli 2025

E. Godoli, *Felice Giani e Giovanni Antonio Antolini*, due esperienze parallele dai diversi destini, in *Per Felice Giani* 2025, pp. 57-67.

Martini 2025

G. Martini, *Quattro sculture di Giovanni Battista Ballanti Graziani da Faenza ai Musei di Rimini*, in *Per Felice Giani* 2025, pp. 69-81.

Neri 2025

Luigi Neri, *Achille Laderchi, un illuminista faentino tra la Romagna e l'Europa*, in *Per Felice Giani* 2025, pp. 83-93.

Per Felice Giani 2025

Per Felice Giani. Raccolta di saggi, a cura di F. Bertoni e M. Vitali, Faenza 2025.

Rossoni 2025

E. Rossoni, *Felice Giani, Palazzo Milzetti e l'iconografia della sala di Numa Pompilio*, in *Per Felice Giani* 2025, pp. 145-161.

Vitali 2025

M. Vitali, *Contributi di Pietro Piani ai cicli decorativi di Felice Giani*, in *Per Felice Giani* 2025, pp. 227-241.