



Giacomo Quarenghi Etcher. An Engraving Representing the Salara of Rome

Piervaleriano Angelini
piervan@tin.it

The Rijksmuseum in Amsterdam has acquired in 2007 to its collections of graphics an engraving of the Italian architect and draftsman Giacomo Quarenghi (1744-1817). This etching, mentioned by G.K. Nagler in his Neues Allgemeines Künstler-Lexicon ... (twelfth volume, 1842, pp. 150-151), was gone missing and no copy of it had been found in modern times. It was presented with the title A view of the Porta Salaria, in accordance with the subject so far recognized in the drawing by Quarenghi in Album I-22 of the Public Library of Bergamo, which is to consider as the origin of the image engraved. The analysis of the etching now in Amsterdam has stimulated a careful evaluation of the view's subject (both designed and engraved), allowing us to recognize it not as Porta Salaria, but The Salara in Rome, the ancient salt repository once existing near Saint Maria in Cosmedin. The study of the engraving of the Rijksmuseum, beyond the iconographic clarification, invites us to explore the little known topic concerning the direct and personal experience, albeit episodic, of Quarenghi with the medium of etching, and the meaning of this artistic practice for its author, and in the context of the culture of his time.

Giacomo Quarenghi incisore. Un'acquaforte raffigurante la Salara di Roma

Piervaleriano Angelini

Un'incisione entrata a fare parte delle collezioni di grafica del Rijksmuseum di Amsterdam nel 2007¹ (fig. 1) permette di allargare il ridottissimo catalogo di acqueforti realizzate dall'architetto Giacomo Quarenghi (Rota Imagna, Bergamo, 1744 - San Pietroburgo, 1817).

Lo studio dell'incisione del Rijksmuseum rimanda all'argomento, ben poco conosciuto, del rapporto diretto e personale, seppure episodico, di Quarenghi con il *medium* dell'incisione all'acquaforte, valutando il ruolo di questa pratica artistica per il suo autore nel contesto della cultura del periodo.

La personalità di Giacomo Quarenghi contiene le particolarità e le sfumature più caratteristiche della sua epoca, e pertanto ben si presta ad approfondimenti tematici anche esterni alla sfera primaria della propria operatività². La sua attività di architetto si colloca in quella dimensione di intellettualità nella quale le più varie componenti culturali interagiscono in un orizzonte unitario di gusto. Il suo vasto epistolario, che viene via via arricchendosi di nuove aggiunte, rispecchia una situazione erudita

1. L'opera, un'acquaforte su carta di mm 135 x 205 (battuta lastra) censita con il numero RP.P.2007.255, è giunta nelle raccolte del Museo per acquisto da parte del Fondo F.G. Waller (istituito in ricordo dello storico dell'arte olandese François Gérard Waller, 1867-1934) ed è stata pubblicata in *Kunst op papier* 2008, pp. 43-44 (testo olandese e riproduzione a p. 43) e p. 61 (testo inglese).

2. Un esempio di riflessione interdisciplinare imperniata sulla figura di Quarenghi è stato il ciclo di iniziative dal titolo *Les Liaisons Fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, confluite in PESENTI, ANGELINI, GENNARO, MENCARONI, ZOPPETTI 2009.



Figura 1. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, c.a. 1775, acquaforte, Amsterdam, Rijkmuseum, RP.P.2007.255.

di scala europea nella quale si incontrano e fecondano reciprocamente interessi poi divenuti settoriali e specialistici. Bibliofilia e curiosità numismatica, culto per il teatro, musica, scenografia, passione collezionistica, attenzione per ogni sviluppo dell'arte moderna come per i progressi delle conoscenze antiquarie: l'orizzonte culturale di Quarenghi registra in maniera sensibile il flusso della temperie culturale dell'ultimo Settecento.

L'interesse per l'arte calcografica, in una prospettiva che ancora non divide definitivamente in universi distinti – separati poi dalla visione romantica – l'incisione di riproduzione da quella d'invenzione, è rintracciabile come dato non secondario nell'orizzonte dell'architetto bergamasco degli zar; il fatto che abbia voluto cimentarsi egli stesso sulla lastra pare un ulteriore segnale di una personalità aperta alla sperimentazione di nuovi linguaggi.

Quarenghi e il mondo dell'incisione

Per lungo tempo era nota una sola acquaforte di mano di Quarenghi: si tratta della stampa raffigurante la finta rovina progettata dall'architetto per la tenuta di campagna a Poljustrovo di Aleksandr Andreevič Bezbododko, eminente figura della corte imperiale russa (fig. 2).

In questi termini Quarenghi riferiva della propria prova incisoria in una lettera all'amico bergamasco Giuseppe Beltramelli nel 1787:

«Ho incisa per fantasia o capriccio, una Rovina fabricata con mio disegno nel giardino di questo [conte] Bisbarotko, non è cosa degna di comparire, con tutto questo non ho voluto mancare di mandarne un'esemplare alla nostra Sig. Contessa Grismondi, che lo riceverà per la via di Milano»³.

Si tratta di un'acquaforte ben nota grazie alla sua ampia diffusione, essendo stata inserita da Giulio Quarenghi nelle due edizioni delle opere paterne⁴, con l'annotazione «la presente tavola è una delle pochissime cose per semplice intrattenimento dall'autore intagliata, e sotto questo riguardo da giudicarsi come lavoro di un dilettante»⁵.

3. Lettera del 20 maggio 1787; vedi ZANELLA 1988, lettera 262 pp. 171-172.

4. *Fabbriche* 1821, tav. LIX; *Fabbriche* 1843-1844, I, tav. LIX. L'edizione moderna di *Fabbriche e disegni* di Giacomo Quarenghi è in ANGELINI, ZANELLA 1994, con notizie sugli incisori delle tavole a cura di P. ANGELINI, pp. 397-401.

5. Su questa incisione vedi ANGELINI 1996, scheda 77, p. 343.

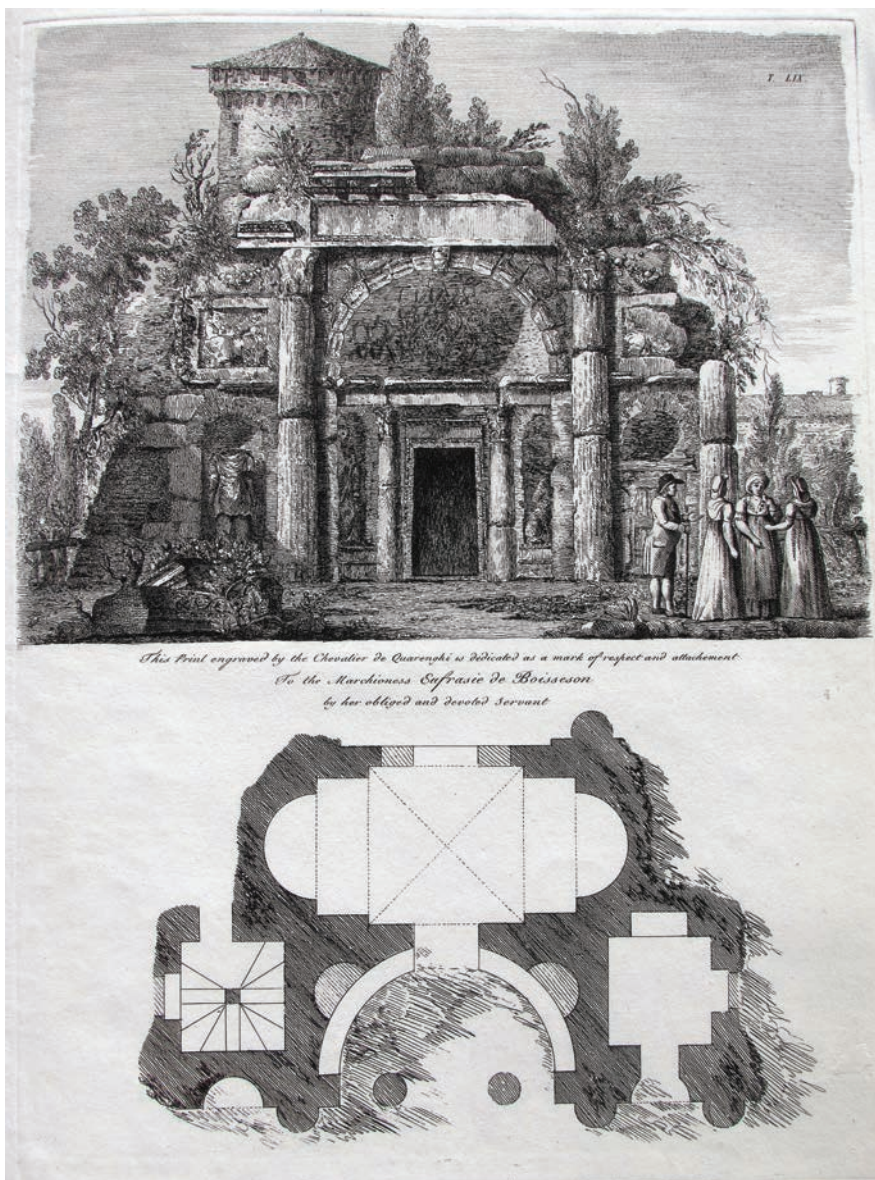


Figura 2. Giacomo Quarenghi, Rovina nel Parco di A.A. Bezborodko, incisione (da *Fabbriche* 1821, tav. LIX).

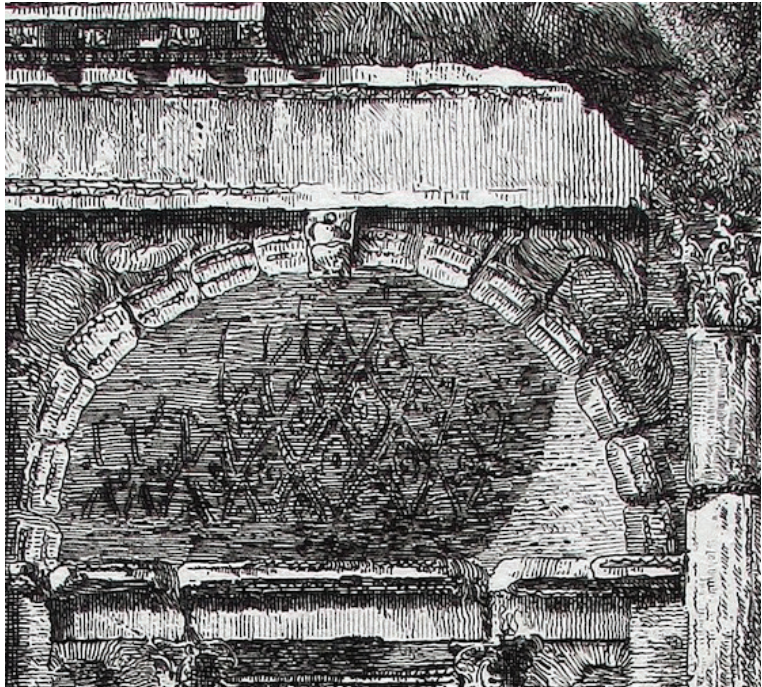
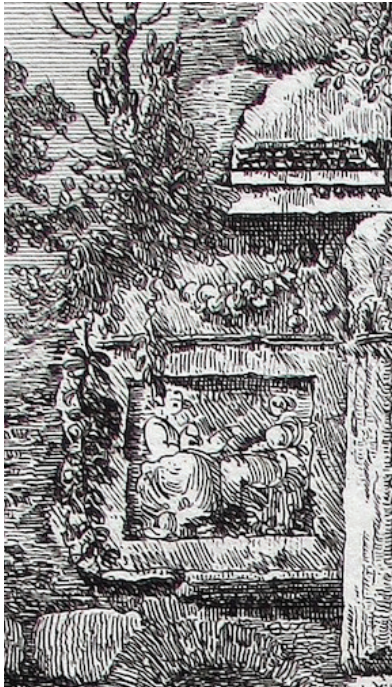


Figure 3-4. Giacomo Quarenghi, Rovina nel Parco di A.A. Bezborodko, incisione (da *Fabbriche* 1821, tav. LIX). Particolari.

Di questa incisione German Germanovič Grimm identifica tre stati: il primo corrispondente al disegno conservato al Museo Statale di Storia di San Pietroburgo, un secondo con lievi modifiche di altra mano e un terzo con significative variazioni (tra le quali l'introduzione del gruppo di figure sulla destra) dovute a un artista diverso da quello intervenuto sul secondo stato⁶. Tralasciando questi interventi, che paiono da riferire a incisori esperti, nell'immagine si possono riconoscere con facilità le caratteristiche del segno quarenghiano (figg. 3-4).

Nelle due edizioni di *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi* la stampa tra il prospetto e la pianta dell'edificio reca incisa un'iscrizione che recita: «This Print engraved by the Chevalier de Quarenghi is dedicated as a mark of respect and attachement to the Marchioness Eufrasie de Boisseson by her obliged and devoted servant». Questa iscrizione, che anche nel ritmo impaginativo del rame sembra essere stata inserita successivamente (certamente dopo il 1800, anno nel quale Quarenghi ricevette il titolo di Cavaliere di Malta), verrebbe dunque a stabilire un quarto stato dell'incisione.

Poiché sino ad ora non vi erano notizie circa la figura della dedicataria, è opportuno fornire qui qualche breve cenno su di lei. Euphrasie Barbara de Labelotterie de Boissésou, (Louvanciennes, 1786 - Monaco di Baviera, 1879), alla morte del padre Paul Mathieu marchese di Boisseson, nel 1798 venne ammessa all'Istituto Smol'nyj di Pietroburgo per intervento del Principe di Condé presso l'Imperatrice madre Maria Fedorvna, e della sua educazione si prese cura diretta il Gabinetto Imperiale. All'epoca della realizzazione del nuovo edificio dell'Istituto Smol'nyj da parte di Giacomo Quarenghi (1806-1808) pare che Euphrasie de Boisseson abbia avuto qualche ruolo di supervisione nei lavori. Si trasferì con la madre a Monaco di Baviera nel 1809, trovando una posizione di rilievo presso quella Corte per lunga parte della propria vita⁷. In assenza di ulteriori riscontri si può agevolmente congetturare che la dedica incisa sul rame della "Rovina Bezborodko" sia collegata proprio al ruolo avuto dalla Boisseson nella realizzazione di una delle maggiori fabbriche pietroburghesi di Quarenghi quale è l'Istituto Smol'nyj.

L'espressione usata da Giulio Quarenghi nel presentare la stampa del padre Giacomo può essere equivocata e far erroneamente ritenere che, accanto a una produzione "per semplice intrattenimento", vi sia stata un'attività incisoria dell'architetto collegata alla realizzazione di tavole delle proprie architetture destinate alla loro pubblicazione. In effetti una simile interpretazione si coglie già alla metà del XIX secolo in un repertorio biografico di artisti pubblicato in Italia⁸, nel quale si legge: «Di molti edifizii eretti sopra suoi disegni, pubblicò egli stesso la descrizione in idioma francese e ne intagliò le

6. GRIMM 1962, pp. 140-143.

7. Si potrebbe supporre che la Boisseson abbia avuto qualche ruolo nelle commissioni ricevute da Quarenghi da parte della Corte bavarese, allorché l'architetto passò da Monaco sulla via per l'Italia nel 1810.

8. *Biografia* 1852



Figura 5. Giacomo Quarenghi, Torre-rovina e Porta Orlovskaja nel Parco di Carskoe Selo BCBG, Album, cc. 1v-2r., incisione.

piante, le facciate e gli spaccati con precisione mirabile, armonizzando i disegni con bellissime figurine».

Anche Dmitrij Aleksandrovič Rovinskij⁹, e dopo di lui una parte degli storici russi, ha ritenuto di riconoscerne l'intervento diretto in stampe di suoi progetti d'architettura¹⁰. Tale opinione è stata però oggi abbandonata dagli studiosi di quel paese.

Se un impegno di Quarenghi nella trasposizione a stampa dei propri disegni di progetto è da escludere, è comunque sintomatico che proprio in data prossima all'edizione del primo volume dedicato a una sua opera architettonica, il Teatro dell'Ermitage, illustrato con sette tavole a stampa, egli abbia desiderato cimentarsi personalmente con la tecnica incisoria, forse stimolato anche dal rapporto che certamente in quell'occasione si dovette stabilire tra l'architetto e chi eseguì i rami per l'edizione.

Nessun cenno ad altre incisioni eseguite da Quarenghi è contenuto nel suo epistolario, nel quale egli si mostra sempre ansioso di comunicare i propri progressi artistici.

9. ROVINSKIJ 1895, *ad vocem*.

10. Sull'argomento vedi ANGELINI 1996, p. 249.



Figura 6. Giacomo Quarenghi, Torre-rovina e Porta Orlovskaja nel Parco di Carskoe Selo BCBG, Album, cc. 1v-2r., incisione, particolare.



Figura 7. Giacomo Quarenghi, Torre-rovina e Porta Orlovskaja nel Parco di Carskoe Selo BCBG, Album, cc. 1v-2r., incisione, particolare.

Solo in anni relativamente recenti sono state prese in considerazione due prove di stampa di un'altra lastra certamente incisa da Quarenghi, presenti nella Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo¹¹, raffiguranti una veduta della Torre-rovina realizzata su progetto di Jurij Fel'ten nel parco di Caterina II a Carskoe Selo presso Pietroburgo (fig. 5). A differenza dell'incisione della "Rovina Bezborodko" quest'opera non presenta alcun intervento di altrui mano, permettendo di cogliere agevolmente i caratteri tipici del *ductus* quarenghiano, un poco appesantiti dal passaggio dalla penna alla punta dell'acquafortista, e piuttosto confusi nel qualificare in modo nitidamente differenziato la diversità di materia tra elementi vegetali e superfici murarie (figg. 6-7).

Dunque si presenta ora la possibilità di aggiungere a questo minimo nucleo di fogli l'incisione del Rijksmuseum, che viene a costituire la terza stampa di sicura autografia quarenghiana al momento a noi nota. Ma prima di analizzarla più nel dettaglio può essere utile, sebbene brevemente, riassumere ciò che è noto nel rapporto tra Giacomo Quarenghi e il mondo dell'incisione, che nei suoi anni "come è noto" era oggetto di interesse e passione sia per gli artisti che per i collezionisti. Ciò può aiutare a comprendere meglio il percorso che può avere condotto l'architetto a cimentarsi egli stesso con lastre, vernici e punte calcografiche.

Nei lunghi anni del suo soggiorno a Roma (1761-1779), nel periodo in cui ebbe occasione non solo di realizzare il principale progetto di quella fase giovanile della sua attività, il rifacimento della chiesa di Santa Scolastica a Subiaco (1771-1777), ma anche di emergere quale ricercato "architetto moderno" scelto da importanti committenti britannici, o dalla corte svedese per il monumento funerario del re Adolfo Federico II, l'orizzonte dell'incisione nella capitale cosmopolita del *Grand Tour* è dominato dall'astro di Giovan Battista Piranesi, e dai suoi decisivi rami destinati a spingere l'arte calcografica ben oltre il semplice sistema della produzione di multipli per turisti. Sebbene la corrispondenza dell'architetto sia avara di tracce circa il giudizio di Quarenghi sul grande incisore, sono da riscontrare nei suoi disegni echi di alcune composizioni piranesiane, ma soprattutto è da considerare come egli non sia sfuggito alla tentazione di copiarne direttamente almeno una stampa¹². Presso l'Accademia Carrara di Bergamo è conservato infatti un foglio di mano di Quarenghi (fig. 8) che è tratto da una tavola dell'opera *Di due spelonche ornate dagli antichi alla riva del lago Albano* (1763)¹³.

11. Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai (d'ora in poi BCBG), Album Stampe e disegni a mano di diversi (d'ora in poi Album), cc. 1v-2r.

12. I cataloghi dei libri posseduti da Quarenghi indicano nella sua biblioteca varie vedute di Giovan Battista Piranesi, il volume *Prima Parte di Architettura*, e le *Osservazioni contro il Sig. re Mariette*, mentre di Francesco Piranesi (con il quale l'architetto fu in contatto) sono registrati il volume *Il Teatro d'Ercolano* e la *Raccolta di Tempj antichi*; ANGELINI 1992, *passim*.

13. Accademia Carrara, Bergamo, cat. 2506; ANGELINI 1996, p. 329 scheda 1 e p. 350 ill. 3.



Figura 8. Giacomo Quarenghi, Spelonca sul lago Albano (copia da Giovanni Battista Piranesi), Bergamo, Accademia Carrara.

Nel taglio di alcune vedute quarenghiane del periodo romano è possibile poi riscontrare qualche richiamo alle opere di un altro incisore attivo a Roma, peraltro di indirizzo tutt'affatto diverso da quello di Piranesi (che ne fu per qualche tempo allievo). Le inquadrature delle piccole vedute topografiche di Giuseppe Vasi trovano, se non riscontro diretto, assonanze in disegni di Quarenghi di angoli non monumentali ma significativi di Roma¹⁴; in un caso il collegamento tra l'incisione di Vasi e la veduta di Quarenghi appare più stretto¹⁵, ma non tale da dover supporre una derivazione diretta, e d'altra parte anche gli esiti formali appaiono del tutto divaricati.

Ma i rapporti del giovane bergamasco con l'ambiente degli incisori dovettero essere più vasti e articolati. Ne è una testimonianza l'amicizia con il bassanese Giovanni Volpato, ben documentata nella corrispondenza dell'architetto.

Senza voler ripercorrere il ruolo di gran rilievo che l'artista veneto ebbe nella Roma dell'ultimo Settecento, basti di lui ricordare la pubblicazione delle incisioni dei dipinti delle Logge Vaticane di Raffaello, edizione che fu oggetto di vera venerazione in Russia ai tempi della partenza per quella terra di Quarenghi, e tale da indurre Caterina II a far fabbricare una "copia al vero" delle Logge e delle decorazioni accanto al suo "Ermitage", e a scegliere proprio Giacomo Quarenghi per la realizzazione dell'edificio. Quello con Giovanni Volpato è un legame significativo nell'orizzonte artistico dell'architetto bergamasco: sono diversi i suoi fogli che si rivelano desunti da opere del bassanese¹⁶. Questo stretto rapporto, un legame anche d'amicizia, tra Quarenghi e Volpato è in qualche modo consacrato dalla

14. Ciò vale ad esempio per il disegno I-8 in BCBG, che raffigura la chiesa dei Padri Cappuccini a Roma.

15. Il confronto è tra la tavola 115 del VI volume delle *Magnificenze di Roma antica e moderna* di Giuseppe Vasi e il disegno quarenghiano *Palazzetto Venezia e Basilica di S. Marco a Roma* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (n. 369 Q); al riguardo vedi ANGELINI 1996, p. 342 scheda 75 e p. 349 ill. 2. Nella biblioteca di Giacomo Quarenghi sono documentati di Vasi *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna* (II volume) e *Itinerario istruttivo per trovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma* nell'edizione in lingua francese (Barbiellini, Roma 1773).

16. Si citano ad esempio una copia di Quarenghi da un acquerello di Volpato raffigurante una navata laterale della basilica di San Pietro (conservata all'Ermitage di Pietroburgo, e pubblicata in GRIMM 1962, p. 101), che Piljavskji (1984) ritiene sia stata eseguita in Russia, e che una dedica autografa fa ritenere successiva al 1800. Analogamente è da collegare a Volpato anche l'acquerello della raccolta Scotti Perego di Bergamo, anche questo raffigurante l'interno di San Pietro, benché non sia stata individuata la fonte da cui fu tratto. Da una incisione di Volpato eseguita su disegno di Ducros deriva l'acquerello delle Rovine del tempio di Nerva: l'immagine quarenghiana segue con fedeltà quasi assoluta, ad esclusione delle macchiette della zona inferiore, la tavola d'analogo soggetto delle Vedute di Roma e dintorni del duo artistico italo-svizzero. Ancora riguardo alla stretta relazione tra l'incisore e l'architetto va ricordata una lettera indirizzata da Quarenghi a Volpato il 23 giugno 1783, dalla quale veniamo informati che l'architetto possedeva sue vedute, e si era occupato di venderne diverse in Russia per conto dell'incisore. Nel 1790 si registra poi l'arrivo a Pietroburgo di due "rami" (da intendere come stampe) di Volpato, che l'architetto gli aveva richiesto per farne dono non è noto a chi.

dedica «Al celeberrimo Architetto Cav. Jacopo Quarenghi» dell'incisione di Pietro Fontana raffigurante il cenotafio realizzato da Antonio Canova per l'incisore veneto nel portico della chiesa dei Santi Apostoli in Roma, stampa dedicata all'architetto bergamasco per espressa volontà del grande scultore¹⁷.

Quale sia stato l'orizzonte di gusto di Quarenghi nel campo delle incisioni non è possibile dire con certezza; non è possibile neppure stabilire quante e quali stampe abbiano fatto parte della sua personale collezione d'arte. Nell'ambito vedutistico e di paesaggio è documentato il possesso della serie di vedute di Venezia del Canaletto incise da Antonio Visentini, edita a Venezia da Pasquali nel 1742, di "viaggi pittoreschi" (tra i quali volumi del *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* dell'Abbé de Saint-Non), e di varie altre opere ricche di vedute incise (ad esempio le *The Antiquities of Athens* di James Stuart e Nicholas Revett, che l'architetto italiano dichiarò di avere iniziato a tradurre per realizzarne un'edizione italiana¹⁸, o le *Ionian Antiquities* di Richard Chandler, Nicholas Revett e William Pars, dalla quale trasse copia di alcune tavole¹⁹). Inoltre l'esistenza di numerose copie eseguite da Quarenghi da volumi con incisioni di vedute (ad esempio da incisioni di Constant Bourgeois²⁰) può suggerirne il possesso, anche se in alcuni casi pare che le copie siano state tratte da incisioni di altrui proprietà²¹. Per terminare circa i libri posseduti da Quarenghi in varia forma ricollegabili al tema dell'incisione è di non poco rilievo che, oltre a opere storiche sui protagonisti di quest'arte, come quelle di Pierre Mariette, Filippo Baldinucci e Pierre-François Basan (nella prima edizione del 1767), egli possedesse un volume di grande importanza che trattava dell'argomento in termini di tecnica esecutiva: *De la maniere le graver a l'eau forte et au burin et de la gravûre en maniere noire* di Abraham Bosse (nell'edizione Jombert del 1745).

Se è probabile che qualche stampa abbia fatto parte della sua personale raccolta artistica già nel lungo soggiorno giovanile a Roma²², quanto meno come documento iconografico di architetture e monumenti di suo interesse, è tuttavia dopo il trasferimento in Russia che appare più chiaramente l'attenzione per le incisioni da parte di Quarenghi. Un esempio tra i numerosi indizi al riguardo che

17. Il 18 febbraio 1808, scrivendo ad Antonio Canova, Quarenghi lo ringraziava «dell'onore che ha voluto compartirmi col mettere il mio nome al Monumento del nostro comune e buon amico il Sig. Volpato», vedi ZANELLA 1988, pp. 323-324.

18. Lettera ad Alessandro Barca del 18 agosto 1808, *ivi*, p. 327.

19. ANGELINI 1994, p. 169 e p. 173 n. 25.

20. *Ivi*, p. 170 e p. 173 n. 25.

21. KORŠUNOVA 1986, p. 100, ipotizza, non è noto su quale base, che i disegni quarenghiani relativi a Rimini, Assisi ed Ariccia siano stati ispirati da incisioni di proprietà del pittore Giuseppe Manocchi.

22. Sull'argomento vedi ANGELINI 1995, p. 196.

si traggono dalla corrispondenza dell'architetto: in una lettera del novembre 1783 a Johann Friedrich Reiffenstein a Roma egli scrive: «se mai per sorte Ella trovasse qualche nuova stampa, la quale meritasse di essere veduta, la prego a volermene far parte, che gliene sarò molto tenuto»²³. Non mancava poi di mostrarsi capace nel valutare la qualità delle incisioni che aveva modo di incontrare; ad esempio a proposito dell'edizione di Pietro Molini dell'*Orlando Furioso* (Baskerville, Birmingham 1773) non esita a giudicare le tavole incise da Francesco Bartolozzi «superbi rami»²⁴.

A spingerlo ad accostarsi ulteriormente al mondo delle lastre e delle vernici può avere contribuito il triennale soggiorno piomburghese dei fratelli Filippo e Giorgio Tondini, incisori giunti a Pietroburgo nell'autunno del 1784. Il legame con Filippo dovette essere particolarmente stretto, tanto che al rientro di Tondini in Italia nell'estate del 1787 Quarenghi scrisse di dolersi della sua partenza, essendo egli «stato uno dei pochissimi e veri amici ch'ho avuto qui»²⁵, e ricordandolo «d'una probità singolare, e d'un carattere al giorno d'oggi non così facile a ritrovarsi»²⁶. Non risulta uno scambio epistolare successivo tra l'architetto e l'incisore, ma i due dovettero rimanere in contatto per il tramite di Reiffenstein, colui che aveva reclutato ambedue gli artisti per il servizio alla Corte imperiale di Russia; Quarenghi scrisse a Reiffenstein nel 1790: «Ho gradito infinitamente i saluti del Sig. Filippo e quando ella gli scrive, la prego a fare i miei più affettuosi complimenti tanto a lui quanto al sig. Giorgio di lui Fratello. Non mi dimentichi quando le riesca di aver qualche acqua forte di questi due degni soggetti»²⁷.

Vi è poi un ambito nel quale le necessità dell'architetto lo portano a interessarsi direttamente delle qualità degli incisori; nel 1790, dopo avere pubblicato a Pietroburgo il volume sul Teatro dell'Ermitage²⁸, progettava di dare alle stampe un'opera più ampia che illustrasse numerose sue architetture (progetto che ebbe compimento solo nel 1810)²⁹. Scriveva all'amico Giannantonio Selva verso la fine del 1790:

23. Un'ampia serie di riferimenti sull'argomento è in ANGELINI 1995, p. 197.

24. Lettera all'abate Pier Antonio Serassi del 2 settembre 1787, in ZANELLA 1988, p. 179.

25. *Ibidem*. Tondini rientrò in Italia in compagnia dello scultore Concezio Albani, altro artista molto legato a Quarenghi, e i due sostarono sulla via di Roma a Bergamo, ove vennero festeggiati dal fratello dell'architetto e dalla sua compagnia di amici bergamaschi (vedi ZANELLA 1988 p. 183 e BCBG, F. M. Quarenghi, Indici delle Carte di Casa Quarenghi, (secc. XVIII-XIX), t. V, c.49r., ove si legge: «Tondini Filippo, e Concezio Albani trattati dal Dr. Quarenghi primo dicembre 1787 perché raccomandati da suo fratello»).

26. Lettera a Giuseppe Beltramelli del 3 settembre 1787, *ivi*, p. 180.

27. Lettera a Reiffenstein del 5 aprile 1790, *ivi*, p. 205.

28. *Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté l'Imperatrice de toutes les Russies*, Imprimerie de l'Academie des Sciences, St. Pétersbourg 1787.

29. In quell'anno venne pubblicato il volume *Edifices construits a Saint-Pétersbourg, d'après les plans du Chevalier de Quarenghi et sous sa direction. Tome premier* Imprimerie du Senat-Dirigeant, San Pietroburgo 1810, illustrante dieci fabbriche quarenghiane. La pubblicazione del secondo volume non ebbe mai esito, sebbene

«Desidererei far incidere qualc'una delle moltissime fabbriche ch'ho fatto per questa incomparabile Imperatrice, già ho mandato qualche disegno a Londra per quest'effetto³⁰, ne vorrei far incidere qualc'uno ancora costì fra quelli c'hanno inciso il Palladio del Bertotti³¹ mi pare ch'un certo Sestilini³² si sia distinto sopra gl'altri in quell'opera, è vero che li disegni erano molto cattivi che fornendo di migliori potrà forse far meglio, un certo Vichi³³ ancora non s'è diportato male e un dall'Aqua³⁴, quello che da lei desidererei sarebbe d'informarsi da codesti se volessero intraprendere qualche lavoro»³⁵.

A proposito della riproduzione in incisione di progetti quarenghiani è necessario fare il nome di un altro artista, il quale effettivamente realizzò lastre con quei soggetti, che però non ebbero mai un'edizione definitiva. Si tratta del ticinese Giacomo Mercoli, il quale nel 1783 era stato ricercato

siano state preparate per esso diverse lastre, le cui prove di stampa sono rintracciabili parte nel Museo statale per la Storia di San Pietroburgo (PAVELKINA 2003), e in parte nell'Album *Stampe e disegni a mano di diversi* della BCBG. Oltre al volume del Teatro dell'Ermitage Quarenghi pubblicò *Le Nouveau Bâtiment de la Banque Impériale de Saint Petersbourg* (Imprimerie Imperiale, San Pietroburgo 1791). Furono inoltre realizzate quattro incisioni del progetto per la Sala di San Giorgio nel Palazzo imperiale di Pietroburgo (PAVELKINA 2003, p. 197); non vi sono riscontri circa la realizzazione di cinque tavole dedicate all'Ospizio Šeremetev a Mosca, delle quali fa cenno V.I. Piljavskij (PIĻAVSKUJ 1984, p. 196). Per completezza di informazione si segnala che nell'Album "Stampe e disegni a mano di diversi" della BCBG esistono due piccole incisioni che per formato e modalità incisorie non possono essere collegate al secondo volume degli *Edifices construits*, che ritengo siano state eseguite al di fuori di una supervisione da parte di Quarenghi per finalità non note, raffiguranti la Cappella della British Factory a Pietroburgo e l'Arco di Narva.

30. Scrivendo a Serassi l'8 ottobre 1788 a proposito dell'idea di una nuova edizione del volume sul Teatro dell'Ermitage aveva segnalato che per essa «si lavora già a Parigi qualche rame», ma non si ha notizia di chi fosse l'incisore prescelto, e su quale base fosse stato selezionato; ZANELLA 1988, p. 191.

31. Si tratta di *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* curato da Ottavio Bertotti Scamozzi e pubblicato a Vicenza in quattro volumi tra il 1776 e il 1783. Quarenghi aveva potuto vedere i rami per il primo volume presso il Bertotti in occasione di una visita a Vicenza nell'estate del 1775 (lettera a Tommaso Temanza, *ivi*, p. 25).

32. Citando a memoria, Quarenghi deforma il nome dell'incisore Gaetano Testolini.

33. In questo caso il nome è corretto: si tratta dell'incisore Gaetano Vichi.

34. Evidentemente Quarenghi ignorava che l'incisore Cristoforo Dall'Acqua era morto nel 1787. Fu costui a tradurre in incisione i disegni di Quarenghi dei medaglioni a soggetto tassiano realizzati da Giacomo Quarenghi a Roma destinati ad illustrare la Vita di Torquato Tasso dell'abate Serassi, edita a Roma nel 1785. Dall'Acqua fu anche autore delle incisioni di varie scenografie di Giuseppe Galli Bibiena. Può essere utile osservare che l'interesse di Quarenghi per questo artista è documentato anche dalla presenza di una sua veduta assonometrica dell'Arena di Verona in una raccolta di incisioni e disegni appartenuti all'architetto, e esistenti nell'Album "Fabbriche e disegni a mano di diversi" della BCBG.

35. ANGELINI 2011, pp. 288-289.

da Quarenghi per lavorare a Pietroburgo, ma per motivi familiari aveva dovuto declinare l'invito³⁶. L'architetto comunque pensò di avvalersi del suo talento a distanza, facendogli giungere dalla Russia i disegni da incidere³⁷.

La veduta della Salara

Ma veniamo ora all'incisione conservata al Rijksmuseum³⁸. La sua prima segnalazione mi risulta essere quella fatta da Georg Kaspar Nagler³⁹. Egli, pur accennando genericamente alle altre incisioni eseguite da Quarenghi di monumenti architettonici e rovine, dichiara di conoscere direttamente solo questa stampa di sua mano (e ciò appare invero strano, poiché nel medesimo articolo del *Künstler-Lexicon* cita l'edizione milanese edita nel 1821 dell'opera curata da Giulio Quarenghi *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi*, nella quale appare l'incisione già ricordata raffigurante la finta rovina per il parco di Aleksandr Andreevič Bezbododko esplicitamente dichiarata nel volume come autografa dell'architetto).

Ignoro quale possa essere stata la storia collezionistica dell'esemplare oggi a Amsterdam, del quale non mi risulta essere stata segnalata alcun'altra copia. Quella visibile nel web, posta in vendita dalla Galleria d'arte Nicolaas Teeuwisse nel 2007 è il medesimo foglio approdato al Rijksmuseum⁴⁰.

36. In una lettera a Giuseppe Franchi del gennaio 1784 Quarenghi scriveva: «Le misure che lei avrebbe voluto prendere col Sig. Mercoli sarebbero state buonissime, ma giacché egli ha l'imbarazzo della famiglia, non occorre più pensare al medesimo, mentre posso farne a meno»; ZANELLA 1988, p. 55.

37. Nella lettera a Franchi del 24 agosto 1784 scrive: «Io dunque starò attendendo che il Sig. Mercoli sia in grado di poter intraprendere il mio lavoro; per la prima occasione che mi si presenterà manderò a lei tutto l'occorrente»; *ivi*, p. 86. Nella stessa lettera all'amico professore di scultura all'Accademia di Brera Quarenghi lo informava di non avere intenzione di avvalersi di Giocondo Albertolli a quello scopo scrivendo: «Circa il Sig. Giocondo, e circa quello che il Bolla gli ha scritto di me io le dirò, che non è vero nulla che io abbia mostrato desiderio di aprir carteggio con lui, e molto meno di aver pensato a lui per l'incisione di quelle poche bagatelle, di cui mi son fatto lecito di pregar lei. Tanto più che io non so quanto egli stimi gli architetti, e cosa pensi di un'arte, la quale in se stessa non è così facile ad esser gustata dall'universale, come lo sono le cose in cui egli si è fatto distinguere»; *ivi*, pp. 85-86). Su Giacomo Mercoli vedi anche CROCI MASPOLI, ZAPPA 1994, p. 39, ove è anche riprodotta un'incisione di Mercoli del prospetto della Borsa di Pietroburgo di Quarenghi.

38. L'immagine e la relativa scheda sono reperibili alla pagina <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-2007-255> (persistent URL <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.445854>).

39. NAGLER 1835-1852, vol. 12, 1842, pp. 150-151.

40. L'opera appare nella pagina web <http://www.teeuwisse.de/catalogues/selected-prints-iii/view-of-the-porta-salaria-in-rome.html>, e la stessa Galleria Nicolaas Teeuwisse mi conferma trattarsi dell'esemplare passato al Museo olandese. Nella scheda di presentazione dell'opera si annota che la scritta «Guarenghi fecit» apposta

La prima considerazione da fare riguardo a questa acquaforte è relativa alla certa e integrale autografia quarenghiana. In essa infatti è possibile reperire in maniera inequivocabile una vasta gamma del repertorio di segni che caratterizza la grafica di Giacomo Quarenghi, espressi con una diretta freschezza che esclude qualsiasi mediazione, e che non possono essere confusi con l'interpretazione che del *ductus* quarenghiano data dagli incisori che ne hanno riprodotto i progetti.

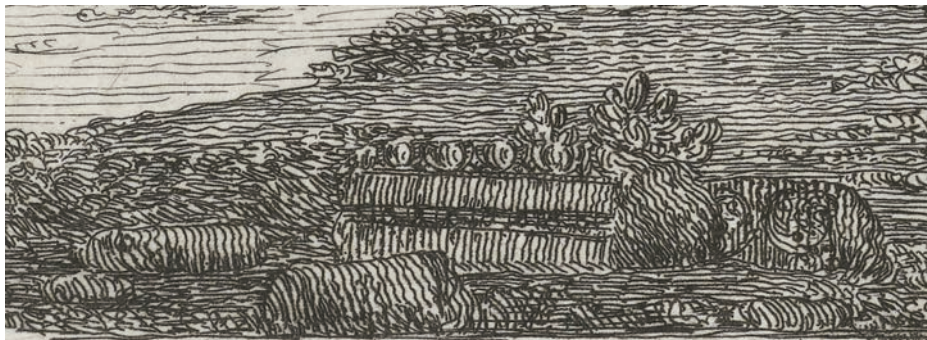
L'immagine dell'acquaforte corrisponde nella composizione in maniera pressoché perfetta a quella del disegno I-22 della Biblioteca Civica di Bergamo (fig. 9). L'unica, peraltro modesta, variazione pare consistere nell'inserimento, nella zona d'ombra in primo piano al centro, di alcuni frammenti architettonici posti sul terreno: un espediente per migliorare la vibrazione ottica di quest'area incisoria connotata da uno dei punti di massimo scuro (fig. 10), che non avrebbe potuto conservare la delicata trasparenza del disegno acquerellato. Una soluzione questa che indica, se non le qualità di un incisore addestrato, quanto meno l'avvertirsi di un problema da aggirare nella traduzione nel nuovo *medium*, e il suo superamento mediante l'inserimento di un elemento "ruinistico" ricorrente nel contesto del vedutismo romano dell'epoca.

Un dubbio si pone rispetto alla datazione dell'incisione, che deriva da un foglio appartenente a un album di disegni certamente eseguiti nel tardo periodo romano di Quarenghi, probabilmente di pochi anni precedenti alla partenza per Pietroburgo.

Le indicazioni contenute nella scheda del Rijksmuseum propongono per questa acquaforte una datazione intorno al 1775, che pare sostanzialmente condivisibile riferendosi al disegno I-22 della Biblioteca di Bergamo, e dunque alla fonte compositiva dell'acquaforte, ma non per la sua traduzione su lastra. Ritengo insomma che l'esecuzione del rame non sia contemporanea a quella del disegno.

Infatti, come già si è accennato, la corrispondenza dell'architetto permette di datare con sufficiente precisione al 1787 l'esecuzione della stampa da lui realizzata della finta rovina decorativa per il parco di Bezborodko. Si è inoltre già osservato che è quello l'anno di edizione della prima opera a stampa illustrante un suo progetto architettonico, dunque un momento particolarmente propizio per avere a disposizione i materiali e gli stimoli necessari per saggiare la tecnica calcografica, pur da tempo nota per contatti amicali e inclinazione collezionistica. Se aggiungiamo a questi dati la disposizione di Quarenghi a informare amici e corrispondenti delle proprie passioni artistiche, poiché di questo argomento non troviamo traccia né prima né nel periodo più avanzato, si è portati a ritenere che l'incontro diretto con

in basso a sinistra sotto la battuta della lastra costituisce probabilmente firma autografa dell'autore. Dissento totalmente da tale opinione; la grafia non corrisponde in alcun modo a quella, ben documentata, di Quarenghi, ed è palesemente di epoca ben più moderna; inoltre non si è riscontrata, pur tra uno sterminato numero di fogli di sua mano presi in considerazione, la presenza di firme autografe nel suo *corpus* grafico.



Dall'alto, figura 9.
Giacomo Quarenghi,
La Salara, disegno
acquarellato, BCBG,
Album I-22; figura 10.
Giacomo Quarenghi,
La Salara di Roma,
Amsterdam, Rijkmuseum,
acquaforte, particolare.

la pratica acquafortistica sia avvenuto proprio nella seconda metà degli anni Ottanta del Settecento. Probabilmente esso ebbe inoltre breve durata, a causa del soverchiante impegno dell'architetto e della incontenibile creatività del disegnatore, e davvero si può ritenere che siano state pochissime le cose da lui incise (come suggerito dal figlio dell'architetto, Giulio Quarenghi).

Pare pertanto ragionevole proporre come data di esecuzione di questa stampa del Rijksmuseum l'anno 1787 circa, o a una fase non di molto successiva; di conseguenza non vedo problemi a collocare in un momento assai prossimo anche la realizzazione dell'incisione dedicata alla torre-rovina del parco di Carskoe Selo (cioè in stretta prossimità con quella della "Rovina Bezborodko", sebbene i successivi interventi che questa ha avuto possano renderne differente la percezione).

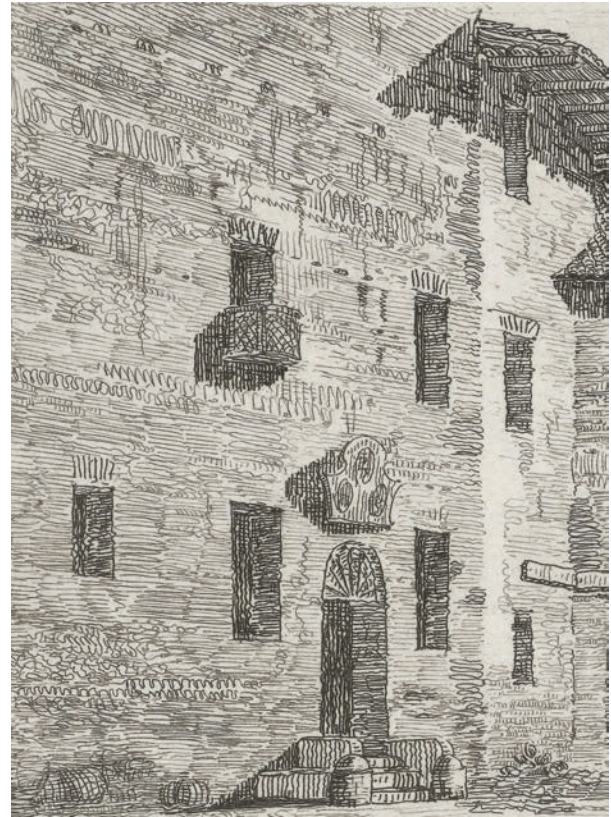
Più complesso semmai sarebbe determinare la sequenza di realizzazione delle tre incisioni, che si differenziano in modesti aspetti di dettaglio, non tali da segnalare una vera evoluzione nell'esperienza incisoria di Giacomo Quarenghi, peraltro non diversamente segnalata. Ma ciò pare di poca rilevanza, se si conviene nel circoscrivere ad una breve fase intorno al 1787 l'ambito cronologico delle incisioni sino ad ora identificate.

Nell'acquaforte che qui si presenta giova verificare con cura gli aspetti che concernono la traduzione del disegno originario in stampa calcografica (della minima variazione nell'aspetto compositivo si è già detto), poiché in questo caso siamo ragionevolmente sicuri di conoscere il disegno, con i suoi specifici valori espressivi, che ne sta all'origine.

Sotto questo profilo l'estensore della scheda del catalogo di Nicolaas Teeuwisse ha ragione di affermare che, se l'impegno di Quarenghi nell'acquaforte (secondo lui limitato a questo foglio) non si fosse esaurito, egli sarebbe divenuto senza dubbio un notevole incisore, e ritengo pure condivisibile la segnalazione dell'ascendente canalettiano del suo approccio, peraltro coerente con la ben nota ammirazione che Quarenghi sempre manifestò per il grande vedutista veneziano.

L'autore della scheda allarga l'analisi alle caratteristiche del segno, parlando di un tratteggio sinuoso nel primo piano che rende le zone d'ombra contrastando con i muri degli edifici inondati dalla luce solare, e mettendo in evidenza la cura posta nella resa delle differenziate superfici murarie attraverso l'impiego di brevi linee, zigzag e molteplici tratteggi paralleli. In effetti la cura dedicata, attraverso la modulazione del segno incisivo, alla variazione delle superfici degli intonaci è particolarmente attenta, e raggiunge risultati notevoli, arrivando a un livello di espressività che fa collocare questa incisione al vertice tecnico, sotto questo aspetto, delle prove di Quarenghi sulla lastra.

È interessante comparare la stampa con il disegno dal quale è stata tratta, per verificare come sia stata proprio questa la direzione nella quale l'artista si è spinto con particolare impegno, tentando di trasferire nei tratti le sfumature e i valori tonali altrove affidati alle acquarellature. Si potrebbe forse



Da sinistra, figura 11. Giacomo Quarenghi, La Salara, disegno acquarellato, BCBG, Album I-22, particolare;
figura 12. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, Amsterdam, Rijkmuseum, acquaforte, particolare.

ipotizzare addirittura che il disegno da riprodurre sia stato scelto, più che per uno specifico interesse iconografico, proprio per gli accorgimenti “di traduzione” che il nuovo *medium* avrebbe richiesto.

I brevi tratteggi e quei segni a “serpentina schiacciata”, così caratteristici della grafica quarenghiana e che si osservano nel disegno, si moltiplicano sino a occupare completamente i muri degli edifici, le cui superfici risultano indagate con un’intensità superiore a quella rilevabile nel foglio di partenza (figg. 11-12). Particolarmente ricercato è lo studio del tratto nelle zone ove la definizione della vibrazione luminosa era affidata esclusivamente al pennello, come nel cielo, o nei cipressi sulla destra; la soluzione incisoria è affidata ai lunghi tratti zigzaganti verticali negli alberi, e a una leggerissima trama orizzontale di modulata minima densità nel cielo (figg. 13-14). Interessante anche la soluzione adottata nella resa del campanile sullo sfondo, ove la tonalità dell’acquerello è interpretata attraverso vibranti linee orizzontali, e quella riscontrabile nelle due figurette femminili poste sotto l’arcata, così caratteristiche dei disegni di Quarenghi da divenirne una cifra inconfondibile, sagomate mediante tratteggi incurvati paralleli che seguono la caduta avvolgente delle vesti (figg. 15-18).

Nello sfondo si coglie una lacuna nel completamento del lavoro della punta sulla lastra, che non ha tracciato la linea di colmo del tetto dell’edificio sulla destra del campanile (fig. 19); una dimenticanza nel ripassare il tracciato sulla lastra che pare attestare un ridotto numero di prove di stampa e di riprese integrative.

Forse non è inutile osservare che è proprio l’insieme delle considerazioni qui svolte a convincere che l’incisione sia opera dello stesso Quarenghi, e mai avrebbe potuto essere realizzata da altri, con così totale consonanza al suo lessico grafico e al suo orizzonte artistico, cioè da un diverso artista che avesse mosso dallo stesso disegno di Bergamo.

Il risultato dell’insieme è di un abbassamento dei valori luminosi dell’immagine con intensificazione degli effetti chiaroscurali (particolarmente rilevante l’effetto dell’ombra proiettata dagli sporti dei tetti, resa con fitti tratti verticali accostati, figg. 20-21), una riduzione di quella luminosità abbacinante e diffusa che permea il disegno e attenua la profondità delle ombre, suggerendo la potenza del riflesso delle superfici colpite direttamente dalla luce.

Sino ad ora ci si è riferiti a quest’incisione senza dichiararne il titolo corrente, che risulta essere *Veduta della Porta Salaria a Roma*, identificazione del soggetto fornita già nella segnalazione ottocentesca di Nagler e corrispondente a quella adottata per il disegno I-22 della Biblioteca Civica di Bergamo.

In realtà il luogo raffigurato non può essere in alcun modo quello occupato dalla Porta delle Mura Aureliane che si apriva lungo la Via Salaria (e verso la famosa villa del Cardinale Alessandro Albani); d’altra parte la scritta autografa di Quarenghi che nel disegno bergamasco si legge in alto a



Da sinistra, figura 13. Giacomo Quarenghi, *La Salara*, disegno acquarellato, BCBG Album I-22, Bergamo, particolare; figura 14. Giacomo Quarenghi, *La Salara di Roma*, Amsterdam, Rijkmuseum, acquaforte, particolare.



Da sinistra, figura 15. Giacomo Quarenghi, La Salara, disegno acquarellato, BCBG, Album I-14, Bergamo, particolare; figura 16. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, Amsterdam, Rijkmuseum, acquaforte, particolare.



Da sinistra, figura 17. Giacomo Quarenghi, Stradone di Villa Negroni, disegno acquarellato, BCBG, Album I-14, particolare; figura 18. Giacomo Quarenghi, Villa Negroni, disegno acquarellato, BCBG, Album I-26, particolare.

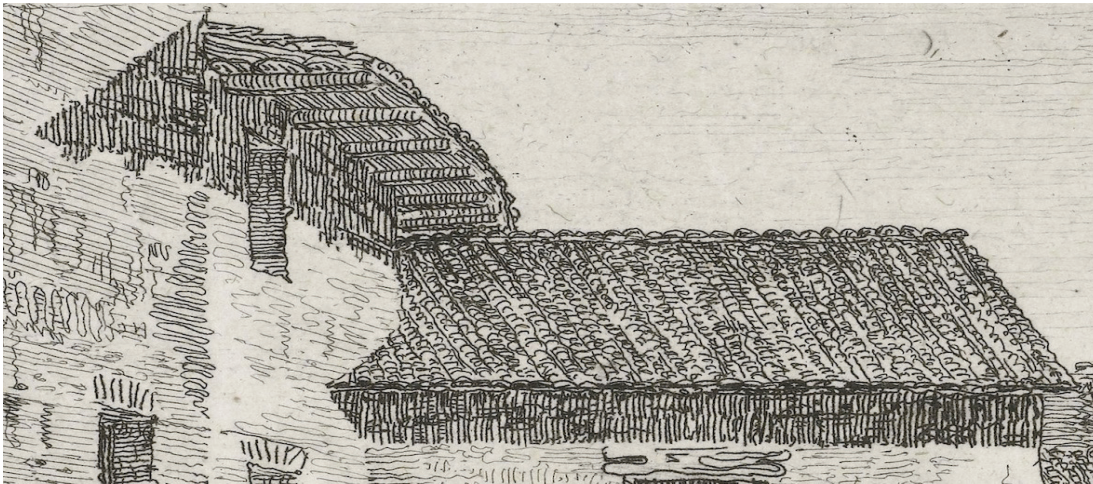
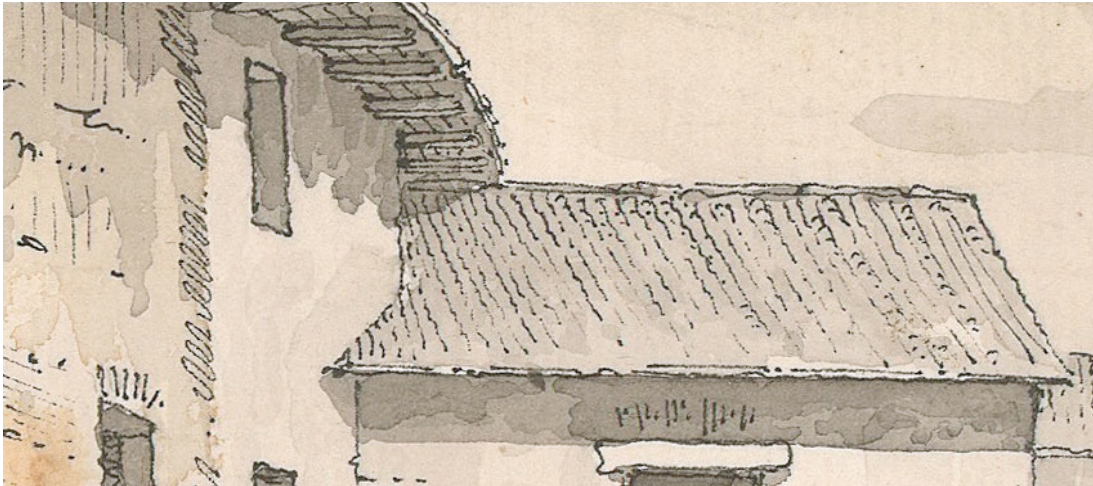


Figura 19. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, acquaforte Amsterdam, Rijkmuseum, particolare.

destra è «La Salara», senza alcun riferimento alla Porta urbana (che evidentemente Nagler deve avere considerato sottinteso). La forma della Porta Salaria, demolita nel 1871, ci è ben nota ad esempio attraverso la stampa settecentesca di Giuseppe Vasi o quelle della prima metà dell'Ottocento di Luigi Rossini o Agostino Tofanelli, e differisce totalmente da quanto raffigurato nel disegno bergamasco e nell'incisione olandese. Di ciò si era accorto l'estensore della "scheda Teeuwisse", che aveva dunque supposto che il soggetto della stampa fosse qualche sconosciuto edificio lungo la Via Salaria. In effetti esiste un disegno di Quarenghi che indica la conoscenza da parte del giovane architetto di quella zona, ed è il foglio 28 dello stesso album I nel quale si trova il disegno al quale abbiamo già fatto riferimento, ove appare un edificio non oggi identificabile con la scritta di mano dell'autore «Sulla via Salara».

L'occasione dell'incontro con la stampa conservata ad Amsterdam ha stimolato chi scrive a un'attenta valutazione del soggetto della veduta (sia disegnata che incisa), consentendo di mutare l'opinione corrente e riconoscerlo con precisione, sebbene si tratti di uno di quei luoghi della "Roma scomparsa" irricognoscibile nel suo aspetto attuale.

Si tratta semplicemente di ciò che è stato registrato come soggetto dall'autore del disegno conservato a Bergamo, cioè della Salara di Roma, quell'antico complesso di magazzini posti lungo il Tevere, sotto il colle dell'Aventino, ove erano situati i depositi del sale. Vale annotare che l'area circostante deve



Dall'alto, figura 20. Giacomo Quarenghi, La Salara, disegno acquarellato, BCBG, Album I-22, particolare;
figura 21. Giacomo Quarenghi, La Salara di Roma, Amsterdam, Rijkmuseum, acquaforte, particolare.



Figura 22. Ettore Roesler Franz, La Salara verso Santa Maria in Cosmedin, fotografia, 1885 (da BERNONI, MAMMUCCARI 2007).



Figura 23. Ettore Roesler Franz, La Salara verso il Testaccio, fotografia, 1885 (da BERNONI, MAMMUCCARI 2007).

essere stata oggetto di suggestione per Giacomo Quarenghi, che dedicò due disegni all'Arco di Giano (Biblioteca Civica di Bergamo, Album I-6 e I-18).

Il riconoscimento è stato suggerito dalla inconfondibile sagoma del campanile visibile sullo sfondo della veduta, al di là dell'arcone, perfettamente identificabile con quello di Santa Maria in Cosmedin.

Se quel luogo di Roma è oggi totalmente trasformato, è fortunatamente possibile trovare testimonianze del suo antico aspetto, e verificare l'inquadratura della veduta quarenghiana.

Esistono alcune foto scattate dal pittore romano Ettore Roesler Franz nel 1885 che documentano la zona raffigurata nella veduta di Giacomo Quarenghi; una di esse mostra proprio l'arcone oltre il quale si scorge il campanile di Santa Maria in Cosmedin, mentre altre ne presentano il controcampo, in direzione del Testaccio (figg. 22-23).

Nel constatare come nel secolo e più di distanza tra l'esecuzione del disegno di Giacomo Quarenghi e la fotografia di Roesler Franz il luogo rimase sostanzialmente immutato, si ha modo di osservare come la fotografia confermi l'esattezza topografica della veduta settecentesca. Altra cosa è di certo il fascino dell'immagine grafica, ma viene da osservare come l'inquadratura del campanile di Santa Maria in Cosmedin attraverso l'arcone (di ascendente verrebbe da dire proprio settecentesco, di richiamo canaletiano e piranesiano) risulti pur a tale distanza di tempo un richiamo vedutistico che non aveva perduto la propria suggestione.

Bibliografia

- ANGELINI 1992 - P. ANGELINI, *Giacomo Quarenghi bibliofilo*, in "Bergomum", 1992, 3, pp. 107-205.
- ANGELINI 1994 - P. ANGELINI, *Le vedute di Giacomo Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute*, Electa, Milano 1994, pp.165-173.
- ANGELINI, ZANELLA 1994 - P. ANGELINI, V. ZANELLA (a cura di), *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi...* illustrate dal CAV. GIULIO suo figlio (rist. dell'edizione di Mantova 1843-1844), in "Bergomum", 1994, 1.
- ANGELINI 1995 - P. ANGELINI, *Il gusto collezionistico di Giacomo Quarenghi*, in S. BURINI (a cura di) Atti del Convegno internazionale di Studi *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, Vitali e Moretti, Bergamo 1995, pp. 195-212.
- ANGELINI 1996 - P. ANGELINI, *Giacomo Quarenghi*, in *I Pittori Bergamaschi, Il Settecento IV*, Banca Popolare di Bergamo, Edizioni Bolis, Bergamo 1996.
- ANGELINI 2011 - P. ANGELINI, *Alcune notizie su Giannantonio Selva dal carteggio con Giacomo Quarenghi*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, Archetipolibri, Bologna 2011.
- Biografia 1852 - Biografia degli artisti ovvero dizionario biografico delle opere...*, Santini e figlio, Venezia 1852, 2° ed.
- BERNONI, MAMMUCARI 2007 - C. BERNONI, R. MAMMUCARI, *Roma scomparsa nelle fotografie di Ettore Roesler Franz*, Newton Compton, Roma, 2007.
- CROCI MASPOLI, ZAPPA 1994 - B. CROCI MASPOLI, G. ZAPPA (a cura di), *Le maestranze artistiche malcantonesi in Russia dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra, Octavo, Firenze 1994.
- GRIMM 1962 - G.G. GRIMM, *Grafičeskoe Nasledie Kvarengi*, Leningrad, 1962.
- KORŠUNOVA 1986 - M.F. KORŠUNOVA, *Giacomo Quarenghi*, in "Bergomum", 2, aprile-giugno 1986.
- Kunst op papier 2008 - Kunst op papier omstreeks 1800*, in "Rijksmuseum Amsterdam Jaarverslag 2007", Amsterdam 2008.
- NAGLER 1835-1852 - G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten aus dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. (22 Bände)*, E.A. Fleischmann, München 1835-1852.
- PAVELKINA 2003 - A. PAVELKINA, *Disegni di Giacomo Quarenghi. La raccolta del Museo statale della Storia di San Pietroburgo*, Archivio del Moderno, Mendrisio 2003.
- PESENTI, ANGELINI, GENNARO, MENCARONI ZOPPETTI 2009 - M.C. PESENTI, P. ANGELINI, E. GENNARO, M. MENCARONI ZOPPETTI (a cura di), *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, Officina dell'Ateneo, Sestante edizioni, Bergamo 2009.
- PILJAVSKIJ 1984 - V.I. PILJAVSKIJ, *Giacomo Quarenghi*, Credito Bergamasco, Bergamo 1984.
- ROVINSKIJ 1895 - D.A. ROVINSKIJ, *Podrobnij Slovar Russkich Gravjorov, veka XVI-XIX vv.*, Sankt Peterburg 1895.
- ZANELLA 1988 - V. ZANELLA (a cura di), *Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, Albrizzi, Venezia 1988.