

74. Jacques Sablet

(Morges, 1749 - Parigi, 1803)

I primi passi dell'infanzia (Le premier pas de l'enfance)

1789

Scheda storico-artistica

Uno dei più originali dipinti di Jacques Sablet, realizzato a Roma nel 1789, fa parte delle collezioni della Pinacoteca Civica di Forlì, dove è pervenuto nel 1961 in seguito al legato di Giuseppe Pedriali (A. van de Sandt, in *Les frères Sablet* 1985, pp. 59-60, n. 19; VIROLI 1985, pp. 18-19). In precedenza, il quadro aveva fatto parte della collezione del cardinale Joseph Fesch (fratellastro di Letizia, madre di Napoleone Bonaparte) che, alla caduta dell'Impero, era stata trasferita da Parigi a Roma e, dopo la morte del prelado, dispersa con le vendite del 1843 e 1845 (VAN DE SANDT 2007, p. 32). Il dipinto di Sablet era apparso nella vendita del 17-30 aprile 1843 (*Catalogue des tableaux* 1843, n. 133).

La tela, firmata «Sablet Roma 1789», occupa un posto di rilievo nella vicenda di questo singolare artista: nato a Morges sul lago Lemano nel 1749, fratello minore del pittore François (VAN DE SANDT 1985a, pp. 19-24), dalla nativa Svizzera si trasferisce a Parigi, dove si forma come pittore di storia all'Académie de Peinture; nel 1776 segue il suo maestro Joseph-Marie Vien a Roma, e vi rimane per quasi diciotto anni. Questo dipinto appartiene agli ultimi anni italiani, quando l'artista aveva ormai abbandonato il genere storico, guadagnandosi una fama di ritrattista, di pittore di paesaggio e di scene di genere di gusto nordico

ispirate ai costumi popolari italiani (VAN DE SANDT 1985b, pp. 28-29). Questo soggetto, da inquadrare nell'ambito della scena di genere a sfondo morale, affronta in maniera del tutto nuova il tema dell'infanzia, divenuto di grande attualità nell'Europa del tardo Settecento. Diversamente dalla versione eseguita pochi anni prima da Fragonard in collaborazione con Marguerite Gérard (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum; CUZIN 2007, p. 51) – dove il tema educativo è declinato tutto al femminile, in una sofisticata chiave rococò –, la rappresentazione di Sablet ritrae un gruppo familiare di più generazioni, riunito intorno a un modesto tavolo ricoperto da un drappo preziosamente decorato, mentre contempla i primi passi di un infante. Viene qui evocato quel momento cruciale in cui si compie il distacco del figlio dalla madre, una sorta di rito di passaggio dalle implicazioni simboliche – su cui si sofferma lo stesso Choderlos de Laclos nel celebre *Des femmes et de leur éducation*, 1783 – quasi a segnare l'ingresso dell'individuo nella società. Sostenuto dal gesto amorevole della madre, di cui risalta il bel profilo antico, il bambino, raffigurato nella sua nuda purezza, si dirige verso l'uomo maturo che, tendendogli la mano, rappresenta ciò che egli sarà un giorno. Anche la giovane popolana che chiude la scena sul lato destro, pur occupata nel lavoro ai ferri, è partecipe dell'evento. L'insieme, che

tecnica/materiali

olio su tela

dimensioni

149 × 202 cm

provenienza

Roma, collezione Fesch; Forlì, collezione Pedriali

collocazione

Forlì, Pinacoteca Civica

iscrizioni

sul lato sinistro: «Sablet Roma 1789»

scheda storico-artistica

Francesca Lui

relazione di restauro

Adele Pompili

restauro

Adele Pompili

con la direzione di Federica Cavani (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini), Cristina Ambrosini (direttore Musei Civici di Forlì)

assume i caratteri dell'allegoria, pare attraversato dalle note penetranti del mandolino, lo strumento nelle mani del giovane che sta davanti alla finestra: un dato sinestetico che accresce ulteriormente la serena atmosfera da idillio e ne connota con immediatezza la geografia mediterranea. Nell'inquadratura ravvicinata, le figure ritratte a mezzo busto e a grandezza naturale, solo in parte idealizzate, mostrano lo studio minuzioso delle fisionomie del popolo romano. Il tutto ambientato entro una sobria e possente architettura dai riferimenti classici, in cui si apre una sorta di finestra sul paesaggio dalle linee sinuose. Questa apertura, incorniciata da un tralcio di vite, consente all'occhio

di spaziare tra le colline e le nuvole vaporose che si alzano nel cielo di un azzurro intenso.

Come in un idillio campestre, in questa scena dominano i sentimenti spontanei, quali Jean-Jacques Rousseau li aveva descritti nell'*Émile* (1762), insieme con la rivoluzionaria proposta di un'educazione «secondo natura», prospettando un ritorno alla semplicità della vita domestica quale «migliore antidoto ai cattivi costumi». Sul modello della vita di campagna, in cui le «buone madri» allattano e allevano i propri figli, il filosofo ginevrino aveva indicato lo stile di vita autentico che avrebbe salvato i costumi corrotti della società mon-



Prima del restauro, cartine giapponesi applicate per mettere in sicurezza i sollevamenti della superficie pittorica



Dopo il restauro



Dopo il restauro, particolare con la madre e il bambino



Dopo il restauro, particolare con il volto dell'uomo maturo

dana del tempo, quella francese in particolare.

Sablet pare aver trasferito sulla sua tela i precetti d'ispirazione russoviana, proiettandoli idealmente in un modello di società arcaica in cui il popolo romano vive secondo ritmi antichi e immutabili nel suburbio della capitale, in piena armonia con la natura (MAZZOCCA 2015, p. 104). Una dimensione arcadica che il pittore aveva certamente avuto modo di conoscere durante le sue frequenti peregrinazioni nella campagna romana, o nel corso dei vari soggiorni nella regione dei Castelli, tra Albano e Frascati, dove era consuetudine per gli artisti stranieri trascorrere i periodi estivi. L'immagine utopica trova riscontro nella stessa letteratura odepórica e nella diaristica contemporanea, a cominciare da Goethe fino alle numerose testimonianze epistolari dei viaggiatori del Grand Tour.

La genesi figurativa di questo emblematico quadro, giunto per una felice coincidenza nelle collezioni di Forlì, risulta tuttavia ancora più complessa e stratificata nelle sue molteplici implicazioni. Con gli occhi di un pittore illuminista di cultura protestante, Sablet sembra trarre ispirazione dal tema delle Sacre Conversazioni rinascimentali, spogliandolo tuttavia delle sue valenze religiose, ma non dei contenuti etici più profondi legati alla sacralità della famiglia. Il tenero corpo del bimbo, emblema dell'innocenza originaria, sprigiona una luce che ha qualcosa di divino. Con questo ricorso all'infanzia, il pittore sembra inoltre alludere al tema classico delle Età dell'uomo, che prende forma in una struttura triangolare (le tre figure maschili), attraversata dalla diagonale scandita dalle tre figure femminili.

Un'altra versione dei *Primi passi dell'infanzia* realizzata dallo stesso Sablet in anni successivi (collezione privata), è diversamente concepita secondo uno schema che concede all'ampio e dilatato paesaggio della campagna romana, disseminato di antichità, un ruolo preponderante rispetto alle figure (C. Stefani, in *Il Neoclassicismo in Italia* 2002, p. 414); quest'ultima prova risulta più



Dopo il restauro, particolare con il paesaggio e il giovane che suona il mandolino



Dopo il restauro, particolare con la giovane popolana



Dopo il restauro, particolare con il trompe-l'œil delle pieghe del tessuto sul tavolo

conforme al repertorio del pittore che, tra l'altro, aveva saputo rinnovare il genere inglese del *conversation piece* con i suoi inconfondibili ritratti di gruppo, ridotti nel formato a misura borghese, ambientati con semplicità nella luce del paesaggio italiano (CUZIN 1985, pp. 2-3); mentre la tela di Forlì, con la sua visione ravvicinata e le figure grandi al naturale, rappresenta un *unicum* nella sua produzione.

Attento osservatore dei costumi italiani, anticipatore di tematiche che saranno trattate ampiamente nella prima metà dell'Ottocento (*Maestà di Roma* 2003, pp. 245-270), l'artista elvetico restituisce con precisione gli eleganti abiti da festa, dai colori vivaci e pittoreschi, tipici degli abitanti di Albano, mettendone in risalto con verità ottica la lucentezza delle sete, la varietà dei tessuti, e sfoggiando la sua vigorosa tavolozza,

giocata sui contrasti tra rosso e verde, che esaltano la gamma luminosa dei bianchi, dei neri e delle terre. La tela si caratterizza per un nitore luminoso e quella finezza di tocco tipica del *bien peint* della pittura fiamminga, di cui Sablet mostra di conoscere a fondo le potenzialità mimetiche: dalla resa concreta degli oggetti (il libro sul tavolo o il mandolino), alle astuzie del *trompe-l'œil*, evidenti nelle pieghe che increspano il tessuto sul tavolo.

Una precoce testimonianza su questo dipinto è nel diario di viaggio dell'architetto svedese Gustaf af Sillén, che ebbe occasione di vederlo il 2 dicembre 1789, quando ancora si trovava nello studio dell'artista; vi è descritta la «scena familiare in una casa di campagna», in cui il viaggiatore apprezza la qualità del colorito e l'espressione viva dei personaggi (cit. in A. van de Sandt, in *Les frères Sablet* 1985, p. 59, n. 19). Prima del 1793, il quadro era stato acquistato per una somma considerevole dallo scultore Jean-Baptiste Giraud, allora residente a Roma (VANEL 1923, p. 60). Nel 1796, quando Sablet si era ormai stabilito a Parigi da due anni, *Le premier pas de l'enfance*, con il suo pendant *Il morticello* (perduto) insieme ad altre opere dell'artista, figura tra le opere presentate al *Salon* del Louvre (*Explication des ouvrages* 1796, p. 78, n. 411). Nel 1801 il quadro risulta appartenere ancora a Giraud, che lo vende in quell'anno al cardinal Fesch per la

somma di 3000 franchi («le prix qu'il [Giraud] avait payé à Rome»; VANEL 1923, p. 60). Nella vastissima collezione Fesch figuravano ben ventun opere di Sablet, tra cui la celebre *Tarantella*, recentemente riemessa sul mercato (VAN DE SANDT 2007, pp. 46-49, n. 8).

Sottoposto nel corso di due secoli a ripetuti spostamenti tra Roma e Parigi, come documenta la sua movimentata vicenda collezionistica, nel 1961 il dipinto era entrato nelle collezioni civiche di Forlì come opera di «autore ignoto»: la tela si presentava «soffocata dallo strato di vernici alterate» in modo tale da nascondere la firma, in seguito rintracciata da Giordano Viroli (1985, p. 18). Questa densa patina stesa su tutta la superficie, insieme a vari sollevamenti e cadute di colore, in parte dovuti allo sfilacciamento della tela sul lato sinistro, alcune abrasioni, un foro presente nella parte centrale (già riparato con una toppa), ne consigliano un primo intervento nel 2002 (a cura di Lucia Vanghi). In tempi più recenti, si sono evidenziati altri marcati sollevamenti del colore sempre nella parte sinistra (in corrispondenza dell'architettura e della testa femminile) e ancora tracce della precedente pesante patinatura che era stata soltanto alleggerita ma, volutamente, non del tutto rimossa.

Grazie al restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, questa importante quanto fragile opera di Sablet, tra le rare conservate nelle collezioni pubbliche italiane, viene riportata alla sua piena leggibilità, ritrovando oltre all'equilibrio cromatico dell'insieme, la brillantezza delle tinte squillanti, la qualità della luce e la nitidezza della materia pittorica.

Bibliografia

Explication des ouvrages 1796, p. 78, n. 411; *Catalogue des tableaux* 1843, n. 133; VANEL 1923, p. 60; A. van de Sandt, in *Les frères Sablet* 1985, pp. 59-60, n. 19; VIROLI 1985, pp. 18-19; C. Stefani, in *Il Neoclassicismo in Italia* 2002, p. 414; CUZIN 2007, p. 51; MAZZOCCA 2015, p. 104.

Relazione di restauro

L'affascinante dipinto è giunto fino a noi in prima tela, fatto inusuale per un'opera di pregio e sottoposta nel tempo a plurimi interventi di restauro. Questi si erano concentrati principalmente sulla pellicola pittorica, limitando l'intervento sul supporto al risarcimento di danni localizzati con operazioni mirate. L'opera è dunque sfuggita alla consuetudine che, dal secondo dopoguerra alla fine degli anni Settanta-metà anni Ottanta del Novecento, prevedeva nel restauro anche la rintelatura. Tale operazione, infatti, veniva spesso eseguita quasi indipendentemente dallo stato di conservazione del supporto e dall'adesione ad esso degli strati pittorici. Solo negli anni Novanta del secolo scorso tra i restauratori e gli addetti ai lavori si sviluppò un'inversione di tendenza, e dunque un diverso approccio, grazie all'elaborazione del principio del 'minimo intervento'. Il dipinto non è stato sottoposto alla pratica della rintelatura probabilmente grazie all'anonimato in cui per alcuni decenni era caduto – solo nel 1985 viene riconosciuto da Giordano Viroli – e alle vicende legate al lascito Pedriali alla Pinacoteca Civica di Forlì.

Nel 2002 l'opera fu sottoposta a un intervento conservativo in cui furono rilevati pressoché gli stessi sollevamenti di colore e preparazione delle zone odierne, allora riparati con fissaggio localizzato. L'intervento al supporto si limitò al 'minimo intervento' con applicazione di tre toppe su piccole lacerazioni e strisce perimetrali per il ritensionamento sul telaio. In tempi relativamente brevi si sono poi ripresentati gli stessi problemi conservativi e le cause potebbero essere molteplici: cause accidentali che avevano agito su una parte strutturalmente debole; lo stress subito dal dipinto nel corso dello smontaggio dal telaio e l'applicazione delle strisce perimetrali per il successivo ritensionamento.

In occasione del presente restauro, già dal primo sopralluogo si è po-



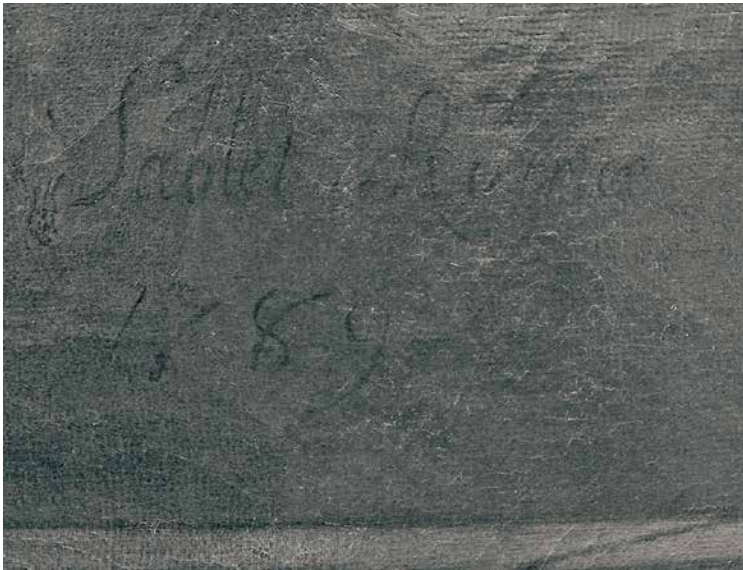
1. Prima del restauro, particolare di carta giapponese



2. Prima del restauro, particolare del cielo con disomogeneità della vernice

sto il problema di valutare diversi interventi conservativi: il primo legato al mantenimento dei materiali costituenti l'opera, l'altro legato alla maggiore conservazione possibile dell'opera nello stato in

cui si trova ('minimo intervento'). La riproposizione delle stesse problematiche descritte nella relazione del 2002 alimentava dubbi sulla scelta di azione più opportuna. L'argomento è stato a lungo dibattuto.



3. Prima del restauro, particolare della firma

tuto, valutato e analizzato nel corso di un utile e interessante confronto con la direzione lavori della competente Soprintendenza e direzione dei Musei Civici di Forlì.

L'esecuzione dei fissaggi sui sollevamenti, avvenuta in seguito a prove preliminari per la scelta dei materiali e delle metodologie più idonee, aveva prodotto buoni risultati per adesione e riappianamento delle zone sollevate: bisognava decidere sull'opportunità di intervenire con l'operazione di rintelatura.

La priorità di conservare il dipinto in prima tela è stata preminente nell'attuale intervento di restauro: durante l'incontro di valutazione con la direzione lavori e la rappresentante della proprietà, direttrice del museo, sono state esaminate le opzioni sulla strada da intraprendere. Nell'ipotesi di conservare il dipinto in prima tela, si sconsigliava il suo smontaggio dal telaio, considerando il fattore del ritenzionamento su telaio quale potenziale causa di nuovi distacchi o problemi d'adesione in una situazione già precaria. Questo presupposto escludeva, per impossibilità tecniche, un fissaggio generale dal retro. Si è valutata la possibilità di un intervento di foderatura, da me prevista a 'colla di pasta', per le caratteristiche tecniche utili nello specifico caso: questa avrebbe dato sostegno adeguato alla tela e agli strati pittorici, ma avrebbe

anche comportato modificazioni e possibili alterazioni sia ai materiali costituenti il supporto che agli strati pittorici, in particolare alle vernici superficiali. Si è quindi deciso, infine, di non procedere alla rintelatura, consapevoli che ogni minimo intervento comporta la necessità di maggiore attenzione e cura verso l'opera, tramite controllo periodico dello stato di conservazione, dei valori microclimatici dell'ambiente di esposizione, e una limitazione delle movimentazioni (cambi di collocazione o prestiti a mostre).

Stato di conservazione

Il telaio, probabilmente originale, si presentava a espansione, con traverse a croce. La tela, pur sembrando ancora in buono stato di conservazione, probabilmente non era in grado di supportare in modo adeguato gli strati pittorici di preparazione e colore. In precedenti interventi di restauro, sembrava essere stata sottoposta a impregnazione (con colla o resine naturali) al fine di conferirle maggiore rigidità e sostegno. Tali trattamenti, nel tempo, possono essere stati la causa di una maggiore fragilità della tela, in seguito a reazioni chimiche e fisiche. La mastica rigida, di colore bianco, è stata probabilmente, fin dalla sua realizzazione, una concausa della formazione della grande e rilevata



4. Durante il restauro, fissaggio dei sollevamenti

craquelure che appariva sul dipinto. La superficie pittorica presentava problemi di adesione alla tela di supporto, con particolare evidenza nella parte sinistra. Molti di questi sollevamenti erano stati messi in sicurezza con l'applicazione di carte giapponesi, prima del rientro dell'opera dalla mostra *Il fascino e il mito dell'Italia* tenuta presso Villa Reale a Monza nel 2015 (fig. 1).

La superficie pittorica, sottoposta a precedenti e incaute puliture, mostrava alcune abrasioni con rimozione di velature finali al di sotto di una vernice di restauro pigmentata e di notevole spessore. Tale situazione era già stata evidenziata in occasione del restauro del 2002, in cui si era optato per un alleggerimento o parziale rimozione della patinatura, soluzione che in seguito aveva però creato scompensi cromatici e disomogeneità, particolarmente evidenti nella zona del cielo (fig. 2). I ritocchi pittorici eseguiti allora apparivano leggermente alterati e quelli più antichi, non rimossi in detto intervento, risultavano anch'essi alterati e probabilmente eseguiti con colori a olio. In fase di restauro, sotto alla vernice pigmentata, si sono inoltre riscontrati numerosi altri ritocchi nella zona di fondo con architettura, che sono risultati non alterati e di buona esecuzione.

Sul lato sinistro del dipinto era visibile la firma con luogo e data di esecuzione, sottostante le vernici di restauro (compresa quella pigmentata). L'iniziale «J» (Jacques) era totalmente abrasa e confusamente ritoccata in precedenti interventi di restauro (fig. 3).

Intervento di restauro

L'intervento conservativo ha previsto in prima istanza il fissaggio degli strati pittorici al supporto: il fissaggio e consolidamento dell'adesione tra strati pittorici e tela è stato eseguito dal *recto* con colla di pelli extrafine L&B sciolta in acqua distillata e aggiunta di Acquazol, per migliorare le caratteristiche di elasticità dell'adesivo nel tempo (fig. 4).

A dipinto consolidato si è proceduto con la pulitura della superficie pittorica: dopo un'attenta analisi del dipinto a luce visibile e ai raggi UV, che ha evidenziato la disomogeneità degli strati e dell'applicazione delle vernici di restauro, oltre alla presenza di ritocchi sotto a uno o più strati di vernice, si è proceduto con l'esecuzione in stratigrafia di piccoli tasselli di pulitura. I tasselli sono stati eseguiti con utilizzo di diversi solventi e diverse modalità di applicazione: a tampone o supportati in sostanze compatibili con i solventi utilizzati (fig. 5).

Ripetute applicazioni hanno prodotto graduali alleggerimenti de-



5. Durante il restauro, particolare, tasselli con prove preliminari di pulitura



6. Durante il restauro, particolare, pulitura



7. Durante il restauro, particolare, pulitura



8. Durante il restauro, stuccatura

gli strati fino alla completa eliminazione – eseguita solo su alcuni tasselli campione per una verifica dello stato della pittura al di sotto – della patinatura. Dopo aver visionato i tasselli, in accordo con la direzione lavori e il museo, si è deciso di procedere alla pulitura secondo il tassello preliminare che prevedeva l'utilizzo di un *solvent gel* con alcool isopropilico e White Spirit. La composizione del *solvent gel* ha consentito un graduale e ulteriore alleggerimento dello strato di vernice pigmentata ancora presente, creando un risultato di omogeneità, sia per spessore che

per valori cromatici della superficie (figg. 6-7). I ritocchi più recenti sono stati rimossi con tale modalità di pulitura, mentre quelli più antichi sono stati trattati con una prima completa rimozione localizzata delle vernici soprastanti e successivamente con azione meccanica del bisturi. Altri numerosi ritocchi – precedenti l'apposizione della vernice pigmentata – sono stati conservati perché non alterati e di buona esecuzione; la loro presenza diffusa al di sotto della vernice pigmentata avrebbe comportato la quasi totale eliminazione di quest'ultima. Le stucca-

ture più recenti a gesso e colla sono state rimosse, mentre quelle a base oleosa e di difficile rimozione sono state conservate. Infine sono state eseguite le necessarie operazioni di presentazione estetica, quali: stuccature, integrazioni pittoriche, vernici finali. Una nuova stuccatura a gesso e colla è stata eseguita in corrispondenza di più recenti piccole cadute di colore e preparazione e in sostituzione o completamento delle precedenti stuccature (fig. 8). L'intervento è proseguito con l'applicazione a pennello di un primo strato di vernice Lefranc & Bourgeois *à retou-*

cher. Si è proceduto a una prima fase di ritocco, eseguendo basi preparatorie a tempera sulle stuccature e velature ad acquerello su zone abrase o di totale rimozione della patinatura. Una seconda stesura di vernice finale Lefranc & Bourgeois è stata applicata omogeneamente sul dipinto. Infine si è proceduto all'integrazione a rigatino, con colori a vernice, delle limitate mancanze di colore e preparazione, corrispondenti alle stuccature con basi a tempera precedentemente eseguite.

Bibliografia

1796

Explication des ouvrages de peinture sculpture, architecture gravure... exposé dans le grand salon central des Arts, Paris, an V de la République [1796].

1843

Catalogue des tableaux de la galerie de feu S. E. cardinal Fesch, par George, Commissaire-Expert du Musée royal du Louvre, Rome 1843.

1923

J.-B. VANEL, *Deux livres de comptes du cardinal Fesch, archevêque de Lyon*, Lyon 1923.

1985

J.-P. CUZIN, *Jacques Sablet o la pittura del tempo che scorre*, in *Les frères Sablet. Dipinti, disegni, incisioni (1775-1815)*, catalogo della mostra (Nantes, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, 4 gennaio - 10 marzo 1985; Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 29 marzo - 12 maggio 1985; Roma, Museo di Roma, 21 maggio - 30 giugno 1985), a cura di A. van de Sandt, Roma 1985, pp. 1-7.

Les frères Sablet. Dipinti, disegni, incisioni (1775-1815), catalogo della mostra (Nantes, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, 4 gennaio - 10 marzo 1985; Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 29 marzo - 12 maggio 1985; Roma, Museo di Roma, 21 maggio - 30 giugno 1985), a cura di A. van de Sandt, Roma 1985.

A. VAN DE SANDT (a), *La fortuna critica di un errore*, in *Les frères Sablet. Dipinti, disegni, incisioni (1775-1815)*, catalogo della mostra (Nantes, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, 4 gennaio - 10 marzo 1985; Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 29 marzo - 12 maggio 1985; Roma, Museo di Roma, 21 maggio - 30 giugno 1985), a cura di A. van de Sandt, Roma 1985, pp. 19-24.

A. VAN DE SANDT (b), *Jacques Sablet*, in *Les frères Sablet. Dipinti, disegni, incisioni (1775-1815)*, catalogo della mostra (Nantes, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, 4 gennaio - 10 marzo 1985; Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 29 marzo - 12 maggio 1985; Roma, Museo di Roma, 21 maggio - 30 giugno 1985), a cura di A. van de Sandt, Roma 1985, pp. 25-39.

G. VIROLI, *La collezione Pedriali nella Pinacoteca Civica di Forlì*, Forlì 1985.

2002

Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 28 luglio 2002), a cura di F. Mazzocca et al., Milano 2002.

2003

Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 8 marzo - 29 giugno 2003), a cura di O. Bonfait, Milano 2003.

2007

J.-P. CUZIN, *Marguerite et son maître*, in *Le cardinal Fesch et l'art de son temps. Fragonard, Marguerite Gérard, Jacques Sablet, Louis-Léopold Boilly*, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 15-30 settembre 2007), a cura di P. Costamagna e C. Blumenfeld, Paris 2007, pp. 50-97.

A. VAN DE SANDT, *Jacques Sablet et Joseph Fesch*, in *Le cardinal Fesch et l'art de son temps. Fragonard, Marguerite Gérard, Jacques Sablet, Louis-Léopold Boilly*, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 15-30 settembre 2007), a cura di P. Costamagna e C. Blumenfeld, Paris 2007, pp. 28-49.

2015

F. MAZZOCCA, III. *Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, in *Il fascino e il mito dell'Italia. Dal Cinquecento al contemporaneo*, catalogo della mostra (Monza, Villa Reale, 26 aprile - 6 settembre 2015), a cura di C. Bon Valsassina et al., Milano, 2015, pp. 103-104.