

Dall'ideale classico  
al Novecento  
Scritti per  
Fernando Mazzocca

Il volume raccoglie, in occasione dei settant'anni di Fernando Mazzocca, 35 studi che amici e allievi hanno voluto dedicargli.

I saggi, diversi per cronologia e ambiti, si rivelano in sintonia con le quarantennali ricerche del grande studioso, dedicate alle arti, alla critica e al collezionismo tra Settecento e Novecento.

I contributi restituiscono importanti novità filologiche e decisive revisioni di storia della critica d'arte. Toccano, tra gli altri, protagonisti come Batoni, Canova, Appiani, Sommariva, Hayez, Leopardi, Pellizza da Volpedo, Sartorio.

Il libro è completato dall'elenco ragionato degli scritti di Mazzocca.

Dall'ideale classico  
al Novecento

Scritti per  
Fernando Mazzocca

Dall'ideale classico  
al Novecento  
Scritti per  
Fernando Mazzocca



SilvanaEditoriale



www.silvanaeditoriale.it

Scritti per Fernando Mazzocca

*Con il contributo di*

Marco Fabio Apolloni

Federico Bano

Ezio e Nadia Benappi

Gianfranco Brunelli

Fabbio Copercini e Andreino Giuseppin

Alessandra Di Castro

Gallerie d'Italia, Intesa Sanpaolo

Diego Gomiero

Maurizio Nobile

Carlo Orsi

Filippo Orsini

Duccio Pallesi

Carlo Virgilio

Marco Voena

Dall'ideale classico  
al Novecento  
Scritti per  
Fernando Mazzocca

*a cura di*

Stefano Grandesso e Francesco Leone

# Premessa

**I**n nome della riconoscenza per il nostro maestro e dell'affetto che ci lega a lui da più di vent'anni, abbiamo pensato, insieme ad alcuni amici, di rendere omaggio alla vita di studioso di Fernando Mazzocca con una raccolta di studi, pubblicata per l'occasione del suo settantesimo compleanno. Il nostro invito a contribuire al volume è stato accolto con straordinario entusiasmo da tanti amici che hanno condiviso con lui esperienze professionali: colleghi dell'università, esponenti del mondo dei musei e naturalmente gli allievi, dai più lontani a quelli più recenti. Era impossibile pensare di poter riunire qui tutti coloro che hanno collaborato con Fernando in ambito universitario, prima in Normale, poi a Ca' Foscari e infine alla Statale di Milano, durante la preparazione delle numerose e fondamentali mostre che ha curato negli anni e all'interno di quei musei italiani dei quali ha contribuito a riscoprire il patrimonio; le tante persone cioè che hanno avuto occasione di apprezzarne, insieme alle qualità umane, lo spessore intellettuale, i mille interessi culturali e quella incredibile dedizione al lavoro che hanno portato, in quarant'anni di studi e di ricerche, ai risultati che tutti conosciamo. Abbiamo pensato dunque di coinvolgere quegli studiosi in attività che, nella coerenza dei campi di ricerca, avrebbero aiutato a comporre con i loro scritti un quadro più o meno esaustivo della molteplicità degli ambiti che gli studi di Fernando hanno toccato dalla fine degli anni settanta a oggi. I trentacinque contributi raccolti, tutti inediti e di ricerca, ci sembra riflettano davvero le notevoli ricadute in Italia e in Europa del lavoro di Fernando, dedicato alle arti, alla letteratura artistica e al collezionismo tra Settecento e Novecento, in grado sempre di fare luce su ambiti inesplorati e di suggerire prospettive critiche totalmente inedite e che oggi, viceversa, appaiono acquisite. E ciò avviene sia nella dimensione della storia dell'arte che presso la cultura generale del pubblico, che Fernando ha saputo formare grazie al successo comunicativo delle sue mostre, contribuendo così a tenere viva in una dimensione ampia la tradizione degli studi umanistici. Ricordiamo brevemente gli studi sull'eccentrico e straordinario miniaturista bresciano Giambattista Gigola, le vicende collezionistiche di un personaggio

sorprendente come Giovanni Battista Sommariva, le ricerche approfondite sulla Milano neoclassica e sui suoi protagonisti (Andrea Appiani, Giuseppe Bossi e altri), l'inaspettata (per allora) decifrazione in chiave romantica di Antonio Canova e la sua fortuna ottocentesca, gli studi più che trentennali su Francesco Hayez (di cui ha restituito definitivamente con un lavoro gigantesco quella dimensione europea che a noi oggi sembra scontata), gli affondi sulla grafica romantica, su Alessandro Manzoni, sull'Ottocento lombardo e italiano e sulla Milano di Massimo Bontempelli e di Margherita Sarfatti.

Qui e altrove, Fernando ci ha consegnato gli esiti di una ricerca storica basata sull'impegnativo spoglio delle fonti e della letteratura artistica, indagate con uno spirito di libertà intellettuale in grado di sfidare e rimuovere vecchi pregiudizi, guardando sempre all'oggetto artistico con la sensibilità di una comprensione profonda. La vastità dei suoi studi è restituita dall'elenco dei suoi scritti inserito in fondo a questo libro. Nel volume ricorrono molti di questi nomi e argomenti, avvicinandosi riscoperte di opere inedite, riletture critiche, testimonianze di storia della critica e del collezionismo. Ci sembra poi che ovunque si possano scorgere le tracce dei preziosi e rigorosi insegnamenti di metodo che Fernando ha trasmesso agli allievi o condiviso con i colleghi. Vogliamo dunque ringraziare gli autori per l'impegno messo in questo progetto, nato come omaggio affettuoso e senza troppe pretese a un amico caro, e divenuto invece un volume ricco di nuove acquisizioni filologiche e critiche.

Questa testimonianza di amicizia non si sarebbe mai concretizzata senza l'aiuto di quanti hanno accettato con entusiasmo e generosità di finanziare la pubblicazione. A tutti loro va la nostra più sincera gratitudine, estesa a Dario Cimorelli per la grande disponibilità di Silvana Editoriale, all'équipe che ha lavorato con la consueta dedizione alla realizzazione del libro e a Roberto Chianura che ne ha seguito la genesi e lo sviluppo. Senza di loro non ce l'avremmo fatta.

Stefano Grandesso, Francesco Leone

## Sommario

- 11 La prima versione del *Sacrificio di Ifigenia*  
di Pompeo Batoni  
*Liliana Barroero*
- 17 Due *appliques* piranesiane  
*Enrico Colle*
- 22 Paolo De Matteis “neoclassico”.  
Un *Trionfo di Galatea* per Giuseppe Longhi  
*Giuseppe Porzio*
- 27 Le *Stagioni* di Francesco Corneliani  
*Alessandro Morandotti*
- 30 La Riconoscenza  
*Giovanni Agosti*
- 36 Christopher Hewetson a Napoli al servizio  
di William Hamilton: una nota d’archivio  
*Antonio Ernesto Denunzio*
- 41 Storia di due vasi monumentali  
del tardo Settecento romano: un’ipotesi attributiva  
per Lorenzo Cardelli  
*Sergej Androsov*
- 47 *Per Canova e di Canova*. Il ritratto Lavy  
e il gesso per la *Danzatrice* Clarke di Ottawa  
*Giuliana Ericani*
- 54 Andrea Appiani: a Caglio ritrovati quattro di otto dipinti  
*Maria Teresa Binaghi Olivari*
- 58 *L’Edipo a Colono*: Giuseppe Bossi e Gaspare Landi  
in gara di emulazione nel ritrovato dipinto landiano  
*Stefano Grandesso*

- 64 L'Ovidio "troncato" di Luigi Ademollo  
*Matteo Ceriana*
- 70 Appiani ritrattista del nuovo mondo:  
un inedito napoleonico  
*Francesco Leone*
- 75 Trivulzio, Sommariva, Beauharnais.  
Tre inediti ritratti in miniatura dei mecenati  
di Giambattista Gigola  
*Bernardo Falconi, Anna Maria Zuccotti*
- 79 Il monumento a Giuseppe Longhi nel palazzo di Brera:  
un confronto tra Pompeo Marchesi e Thorvaldsen  
*Omar Cucciniello*
- 85 Dee, ninfe, bagnanti. Hayez e i modelli di scultura  
*Francesca Valli*
- 89 Nuovi disegni di Francesco Hayez per  
*La distruzione del tempio di Gerusalemme*  
*Paola Marini*
- 96 Ingannevoli sguardi. Appunti romantici  
in un taccuino di Giovanni Migliara  
*Paola Zatti*
- 99 Un Inganni hayeziano  
*Paola Segramora Rivolta*
- 104 Rosina Trivulzio mecenate dell'arte plastica  
*Lavinia Galli*
- 109 Spigolature tra le opere del XIX secolo  
al Poldi Pezzoli, fra acquisti e donazioni  
*Annalisa Zanni*



- 115 “...cose non viste ma vere e immaginate all’un tempo”.  
Note di egittomania verdiana  
*Carlo Sisi*
- 121 Riflessioni sul dipinto di Filippo Marsigli,  
*Omero che racconta al pastore Glauco le cose sofferte  
nei suoi viaggi all’isola di Scio*  
*Luisa Martorelli*
- 125 “Il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi”.  
Le immagini di Leopardi nelle *Operette morali*  
*Ippolita di Majo*
- 131 Lettere dal Messico. Il purismo romano  
all’Accademia di Belle Arti di San Carlos. 1843-1867  
*Giovanna Capitelli*
- 137 Francesco Grandi a Rovigno: una pista istriana  
per “Roma fuori di Roma”  
*Caterina Bon Valsassina*
- 143 Severino Bonora, un collezionista bolognese  
di arte contemporanea  
*Antonella Mampieri*
- 149 Notiziole di storia dell’arte nelle memorie  
di Giuseppe Manfroni, commissario di Borgo  
*Barbara Agosti*
- 153 Un dipinto murale di Ettore Ximenes a Nicosia  
*Gioacchino Barbera*
- 157 “La grande arte decorativa” tra committenze pubbliche  
e spazi privati. Giulio Aristide Sartorio e villa Locatelli a Milano  
(1922-1923)  
*Elena Lissoni*

- 163 Tra Venezia e Roma, esordi grafici  
e rimandi pittorici di un “versatile talento”.  
Disegni di Guido Cadorin  
per la rivista satirica “Numero”  
*Anna Villari*
- 169 La *Fête nègre*, Parigi 1919.  
Recezione giornalistica e stereotipi dell’*art nègre*  
*Maria Grazia Messina*
- 173 Per Fernando Mazzocca  
*Maria Paola Maino*
- 178 La critica militante.  
Guido Marangoni e *Il Quarto Stato* per Milano  
*Alessia Schiavi*
- 183 Un Morazzone ancora più vero  
*Jacopo Stoppa*
- 186 Amicizie neoclassiche  
*Gianni Venturi*
- 191 Tavole a colori
- 225 Apparati
- 227 Scritti di Fernando Mazzocca  
*a cura di Francesco Leone e Elena Lissoni*
- 260 Indice dei nomi



Liliana Barroero  
La prima versione  
del *Sacrificio di Ifigenia*  
di Pompeo Batoni

Una delle più gratificanti esperienze di studio che negli ultimi anni ho condiviso con Fernando Mazzocca è stato il lavoro per la mostra dedicata nel 2008-2009 a Pompeo Batoni dalla città di Lucca<sup>1</sup>. È perciò con gioia che posso rendere noto negli scritti a lui offerti un nuovo dipinto del grande artista: un inedito *Sacrificio di Ifigenia* (ill. 1, tav. 2) in collezione privata, che il cortese proprietario mi consente di pubblicare per quest'occasione. Si tratta di un modelletto (43,3 × 57,5 cm) in evidente rapporto con la composizione di maggiori dimensioni (153 × 190,6 cm) anch'essa in collezione privata (ill. 2)<sup>2</sup>. Una documentazione insolitamente ricca, pubblicata da Edgar Peters Bowron<sup>3</sup>, consente di collocarla negli anni 1740-1742: la commissione risale al barone scozzese Thomas Mansel, a Roma nel 1740 per il suo Grand Tour insieme al suo tutore, il dottor



1. Pompeo Batoni,  
*Sacrificio di Ifigenia*,  
modello, 1740-1742.  
Collezione privata



2. Pompeo Batoni,  
*Sacrificio di Ifigenia*,  
1740-1742. East Lothian,  
Gosford House, The Earl  
of Wemyss and March  
(courtesy of the National  
Galleries of Scotland)

John Clephane. Il carteggio tra il patrigno del giovane gentiluomo, John Blackwood, e Clephane documenta le consuete difficoltà che i committenti, fossero essi aristocratici italiani (il marchese fiorentino Andrea Gerini e il lucchese Lodovico Sergardi per esempio) o forestieri – Mansel, in questo caso, o più tardi Lord Arundell – o sovrani come Federico II di Prussia, incontravano nell’ottenere da Batoni i dipinti ordinati: tra richieste di acconti, ritardi, pretesti accampati all’ultimo momento i committenti erano portati all’esasperazione. Sembra che solo i pontefici riuscissero a sfuggire a questo trattamento. “Sad dog”, sciagurato, lo definisce Clephane, giungendo a concludere che rivolgersi a Batoni era stato un errore, e ipotizzava un ricorso a vie legali per recuperare le somme che gli aveva già versato. Ma “I really like the picture”, aggiungeva dopo aver visto l’opera in lavorazione nello studio dell’artista; e in effetti, il dipinto – finito nel mese di luglio del 1742 – è una delle migliori prove della sua prima maturità nel genere “grande”, la pittura di soggetto storico o mitologico. Batoni non era ancora diventato il ritrattista più richiesto dai “milordi”, anche se aveva fornito a molti di loro i suoi magnifici disegni dall’antico; a quella data la sua fama era affidata prevalentemente a quadri di “historia” o religiosi. Peraltro, era pienamente consapevole della qualità della sua creazione, tant’è vero che, una volta terminato il quadro, chiese di differirne la consegna per poterlo esporre alla mostra in San Giovanni Decollato il 29 agosto di quell’anno. Sappiamo che lo trattenne ulteriormente presso di sé per mostrarlo al cardinale Silvio Valenti Gonzaga e ad altri illustri personaggi; solo a dicembre l’Ifigenia salpò finalmente alla volta della Scozia. Insieme alla versione maggiore, l’accordo prevedeva la consegna del

3. Pompeo Batoni,  
*Sacrificio di Ifigenia*,  
modello, 1740-1742.  
Inghilterra, collezione  
privata (foto Fototeca  
Zeri, Bologna)



bozzetto, identificato con quello in collezione Yarborough<sup>4</sup> (ill. 3), molto vicino per dimensioni ( $43,2 \times 54$  cm) alla piccola tela qui illustrata. Giustamente è stato osservato che, più che un vero e proprio bozzetto nell'accezione comunemente intesa, appare una versione ridotta del quadro finale, dal quale differisce per alcune varianti; notizie e citazioni in inventari lasciano supporre che ne circolassero altre redazioni. Anche il nostro dipinto, certo non inferiore per qualità alla piccola tela inglese rispetto alla quale è molto probabilmente anteriore, non è un bozzetto in senso stretto: se gli elementi sul fondo e le figure in secondo piano sono trattate in maniera più sommaria, le principali sono pressoché compiute nel disegno, nei chiaroscuri volumetrici e nella stesura cromatica.

Illuminante circa il comportamento di Batoni nel replicare (o far replicare dai collaboratori) diverse sue opere è il caso dei quattro quadri che la Repubblica di Lucca gli aveva richiesto nel 1754 per farne dono al conte Luigi Girolamo Malabayla<sup>5</sup>. Al di là della questione dell'autografia, tuttora discussa, dei due dipinti superstiti – *Ercole al bivio* e la *Fuga di Enea da Troia* –, oggi alla Galleria Sabauda, la vicenda dei quadri Malabayla è esemplare per documentare la spregiudicatezza dell'ormai affermato Batoni, dalla cui bottega spesso uscivano repliche dei suoi dipinti non autorizzate dai committenti. Tuttavia, la teletta che qui si presenta non rientra in questa categoria. È inequivocabilmente un freschissimo autografo, come attestano i numerosi pentimenti leggibili a occhio nudo, i significativi ripensamenti rivelati dall'esame riflettografico e soprattutto l'eccezionale qualità della pittura, tale da non lasciare dubbi di sorta.



4. Pompeo Batoni,  
*Sacrificio di Ifigenia*,  
riflettografia (C. Falcucci)

Come ha già osservato Bowron, sorprende che per una composizione tanto ricca e complessa quale il *Sacrificio di Ifigenia* sopravviva un solo disegno preparatorio (un foglio con studi per il torso, le braccia, la testa e i piedi dell'uomo inginocchiato in primo piano)<sup>6</sup>; tanto maggiore per la conoscenza della genesi del quadro Mansel, nell'attesa che possano emergere altri studi grafici, è perciò l'interesse che questa piccola tela assume. Le varianti sono numerose e di una certa rilevanza, ma la struttura della composizione, lievemente dilatata in orizzontale rispetto alla redazione finale, è già definita in ogni sua parte. Ci troviamo di fronte al momento d'avvio di quell'elaborato percorso che, a partire dal modello prescelto, sarebbe poi proseguito con lo studio meticoloso del nudo e delle membra, dei panneggi e della composizione, per approdare al disegno definitivo da trasportare nel grande formato tramite la quadrettatura<sup>7</sup>.

La prima, significativa variante rispetto al dipinto Mansel è il bassorilievo – per il momento di difficile interpretazione – inserito nella struttura architettonica. Si tratta forse di un episodio relativo al mito (la figura virile seduta in atto di suonare la cetra – Achille? – potrebbe riferirsi all'inganno con il quale Ifigenia fu condotta all'altare con la promessa che sarebbe andata sposa all'eroe); ma al di là di queste congetture, è evidente che eliminando tale elemento Batoni optò per una soluzione più concentrata, senza episodi secondari che distogliessero dal focus della vicenda. Per lo stesso scopo quindi la cerva, visibile a lato del simulacro di Artemide, viene nella composizione definitiva nascosta dalla nube, rendendo così più efficace la rappresentazione dello strazio del padre e degli astanti che ancora ignorano che la dea, mossa a pietà, salverà la fanciulla facendo apparire al suo posto una cerbiatta da sacrificare.



5. Pompeo Batoni, *Sacrificio di Ifigenia*, particolare della riflettografia (C.Falcucci)

6. Pompeo Batoni, *Sacrificio di Ifigenia*, particolare della riflettografia (C.Falcucci)

le membra ad esempio – come se venissero create di getto sulla tela; l'esame riflettografico (ill. 4) consente di leggere il disegno sottostante, tracciato con grande scioltezza direttamente con il pennello, e diversi ulteriori pentimenti, quali la disposizione dei due sacerdoti di sinistra (ill. 5). Il più evidente tra quelli leggibili anche a occhio nudo è relativo al cavallo a destra, per il quale Batoni studia una prima postura (ill. 6), perfettamente risolta poi nel quadro finito e replicata identica nella versione in piccolo già nota. Curiosamente, proprio i sacerdoti e il cavaliere sono gli elementi che Pierre Berton – incaricato da Clephane di seguire per suo conto, dopo la sua partenza, la consegna di tela e bozzetto – aveva suggerito a Batoni di modificare, anche se solo nel colore<sup>9</sup>.

Evidentemente Batoni si attiene alla versione meno cruenta della vicenda, quella narrata nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide e ripresa da Ovidio nel dodicesimo libro delle *Metamorfosi*. Inoltre, forse seguendo il testo di Plinio che, riferendosi al *Sacrificio di Ifigenia* dipinto dal greco Timante, narra che questi velò il volto del padre (“patris ipsius voltum velavit”)<sup>8</sup>, conferisce maggiore risalto al gesto di Agamennone che con la mano destra avvicina al viso il suo manto violaceo. Altra significativa variante è la scelta finale di rappresentare il sacerdote a sinistra di profilo e a capo scoperto, invece che coperto e di spalle come in questa prima idea e nella piccola replica inglese. Ulteriori modifiche riguardano i padiglioni dell'accampamento, alcune soluzioni chiaroscurali (come per le architetture e la statua della dea), i particolari delle armature, le nubi e il paesaggio nel fondo.

Rafforzano l'ipotesi che il dipinto oggi riemerso sia un modello preparatorio – e non una replica con varianti – i moltissimi pentimenti, visibili a occhio nudo, che consentono di leggere le pennellate che via via si sovrappongono costruendo le immagini – i panneggi dai quali traspaiono



Le figure femminili che affiancano Ifigenia, realizzate con pochi sapienti tocchi, praticamente identiche per *ductus* e tipologia a quelle della tela Yarborough, sono inoltre “sorelle” delle belle creature bucoliche e mitologiche con le quali Batoni aveva accompagnato pochi anni prima i paesaggi di Paolo Anesi e di Van Bloemen<sup>10</sup>, ai quali rimanda direttamente il variegato sfondo di alberi, cielo e nuvole.

Commentando il dipinto nella sua redazione definitiva, Bowron ne sottolinea le finezze cromatiche quali il contrasto tra la gamma rosso-rosa della veste di Ifigenia e il manto violaceo di Agamennone, la suggestione delle bionde tonalità dell’opera tarda di Guido Reni, la raffinata rielaborazione di motivi tratti dalla pittura del Cinquecento. Caratteri che si possono leggere anche in questo quadro, a proposito del quale concluderei citando Onofrio Boni, che tra le altre qualità riconobbe a Batoni “esatto disegno, e vago colore”<sup>11</sup>, aggiungendo più avanti: “[egli] conosceva tutte le più fine sottigliezze dell’Arte, ed era padrone del suo pennello, poiché collo stento non avrebbe mai ottenuto quella leggerezza, fluidità, e vaghezza, che vi si ammira”<sup>12</sup>, e che in questo delizioso capolavoro possiamo apprezzare anche noi.

1 La mostra è stata organizzata da un comitato internazionale presieduto da Edgar Peters Bowron; per il catalogo si veda L. Barroero, F. Mazzocca (a cura di), *Pompeo Batoni (1708-1787). L’Europa delle corti e il grand tour* (Lucca, Palazzo ducale, dicembre 2008 - aprile 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.

2 The Earl of Wemyss and March, Gosford House, East Lothian. Ringrazio Edgar Peters Bowron per avermi fornito l’immagine che qui pubblico.

3 Traggio le notizie circa il dipinto definitivo da E.P. Bowron, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, Yale University Press, New Haven-London 2016, 2 voll., I vol., pp. 54-57, n. 48, il quale trascrive e integra le informazioni fornite da F. Russell, *Dr Clephane, John Blackwood and Batoni’s ‘Sacrifice of Ifigenia’*, in “The Burlington Magazine”, 127, 1985, pp. 890-893.

4 Bowron, *Pompeo Batoni* cit., I, p. 53, n. 47.

5 Sulla vicenda si veda M.B. Failla, *I dipinti di Batoni per il conte Luigi Girolamo Malabayla di Canale, ambasciatore sabaudo a Vienna*, in L. Barroero (a cura di), *Intorno a Batoni*, atti del convegno internazionale (Roma, 3-4 marzo 2009), Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2009, pp. 75-80.

6 Il disegno è passato a un’asta di Sotheby’s, New York, il 22 ottobre 2003. Si veda Bowron, *Pompeo Batoni* cit., II, p. 666, D 133.

7 Su questo punto si veda E.P. Bowron, P.B. Kerber, *Pompeo Batoni Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome*, Yale University Press, New Haven-London 2007, pp. 143-176, in particolare pp. 151-164 (*Working Drawings and Oil Sketches*).

8 Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV,74.

9 Russell, *Dr Clephane* cit., p. 893: “[...] un de ces Prestre habillé de blan qui est trop clair [...] et de l’autre Coté du tableau cett’homme a Cheval sur le devant du tableau [...]”. Da questa prima idea fu tratta una buona copia, vicina nelle dimensioni (44,1 × 58,1 cm) e pressoché coincidente in ogni particolare, salvo che per la qualità e per l’ovvia assenza dei pentimenti (Bowron, *Pompeo Batoni* cit., I, p. 54, come in collezione privata francese, a me nota da un’ottima fotografia).

10 Bowron, *Pompeo Batoni* cit., I, pp. 26-27, n. 19-20, pp. 30-31, n. 26-27.

11 O. Boni, *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, Pagliarini, Roma 1787, p. 33.

12 Ivi, p. 51.

# Enrico Colle

## Due *appliques* piranesiane

Questa originale coppia di bracci per candele in bronzo dorato (ill. 1, tav. 6) – come venivano chiamati i lumi da appendere al muro negli inventari storici italiani – fu concepita imitando due rami di quercia fissati a una cartella a motivo di volute *rocailles* e virtuosisticamente piegati per sorreggere, a due diversi livelli d'altezza, i piattini circolari destinati a raccogliere la cera ornati, a loro volta, con foglie di quercia e al di sopra dei quali sono innestati i portacandele.

L'eccentrica forma dei due arredi, unita alla sorprendente qualità esecutiva, fa di questi bronzi uno dei capolavori dell'artigianato artistico romano del Settecento: sicuramente commissionati per abbellire le pareti di una delle sale dei fastosi palazzi dell'aristocrazia capitolina, essi furono progettati da un architetto ben informato sulle trasformazioni stilistiche che si erano operate nell'Urbe a partire dalla metà del secolo precedente grazie all'attività di Gian Lorenzo Bernini e dei suoi discepoli. Il modello dei rami d'albero intrecciati a formare scenografici supporti per tavoli o per candelabri ebbe infatti in Bernini il suo primo ideatore. Opere come il piedistallo per la scultura raffigurante il *Martirio di san Lorenzo*, pensato come un tronco arso dal fuoco, oppure il progetto per la cassa dell'organo di Santa Maria del Popolo, concepita come una maestosa quercia, o i disegni per i tavoli da muro per i Chigi, dove l'emblema araldico della quercia insieme alle cornucopie con frutti e fiori è sfruttato per celebrare l'abbondanza e la prosperità di quella famiglia, presentano quei caratteri stilistici, come ad esempio la resa vibrante dei particolari naturalistici e la percezione ingannevole di un costante movimento, che si riscontra in gran parte della successiva mobilia romana. Si possono citare a questo proposito gli estrosi disegni per mobili o per carrozze di Giovanni Paolo Schor, attivo a Roma dal 1640 circa al 1674, anno della sua morte, dove il tema dei fusti d'albero intrecciati è reso ancor più intenso dall'accentuazione di alcuni caratteri naturalistici quali la corteccia nodosa o i rami malamente spezzati<sup>1</sup>.

Le artificiose invenzioni di Bernini furono tenute presenti dai decoratori e dai mobiliari romani anche durante la prima metà del Settecento

quando le spettacolari composizioni barocche cedettero il posto al ritmo più fluente delle decorazioni *rocailles*: in Juvarrà prima, e in Vanvitelli poi, il tema della voluta di foglia d'acanto con i suoi ridondanti cartocci o quello della finta natura ricreata ad arte si trasformano nell'elemento più astratto del cartiglio che, con le sue infinite varianti compositive, meglio si adattava alla nuova sensibilità estetica del rococò, giungendo a influenzare l'attività giovanile di Giovanni Battista Piranesi. L'artista infatti, sia durante la sua permanenza a Venezia che nei primi anni romani, si dimostra aggiornato sugli sviluppi del nuovo stile, come documenta il disegno per una decorazione murale improntato sul gusto, tutto veneziano, per i fitti intrecci di volute e cartigli (ill. 2). Non solo, tra i disegni dell'artista si conserva un foglio dove egli rappresentò, con la veemenza che caratterizza la sua opera, due tronchi d'alberi pittorescamente contorti e battuti dal vento delineati con la drammaticità tipica dei dipinti di Salvator Rosa. È quindi probabile che Piranesi avesse ben presente le opere degli artisti romani del Seicento quando elaborò i due pensieri per i bracci reggicandele a forma di rami di corallo intrecciati (ill. 3), oggi conservati nella Pierpont Library di New York e probabilmente da intendersi come studi preparatori per le incisioni delle *Diverse maniere d'adornare i cammini*, data alle stampe nel 1769, dove tale idea è stata ulteriormente elaborata – questa volta utilizzando rami di pino – per formare la cassa di un orologio raffigurato alla tavola 64<sup>2</sup>.

I citati disegni daterebbero quindi intorno al 1769 e dunque in anni assai significativi per l'evoluzione dello stile decorativo romano dal rococò ai primi esperimenti di quel ricercato gusto neoclassico che, a partire dall'allestimento degli interni di villa Albani completati entro il 1763 su progetti di Carlo Marchionni, porterà alla realizzazione dei fastosi ambienti di Villa Borghese, la cui fabbrica, iniziata nel 1776 sotto la direzione di Antonio Asprucci, proseguì fin verso la fine del secolo. Tra i tanti cantieri artistici avviati dall'aristocrazia capitolina in quest'arco



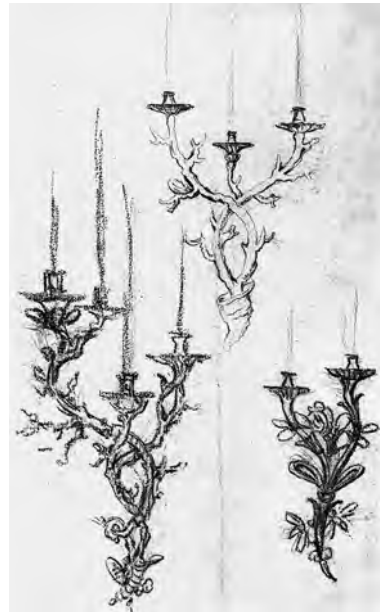
1. Bottega di Luigi Valadier (?), *Applique in bronzo dorato*, 1765-1770 circa. Collezione privata

2. Giovanni Battista Piranesi, *Disegno con progetto per decorazione murale*, 1769 circa. New York, Pierpont Morgan Library

3. Giovanni Battista Piranesi, *Disegno con progetto per lumi da parete*, 1769 circa. New York, Pierpont Morgan Library

di tempo<sup>3</sup> si deve senz'altro citare il rinnovo degli interni di palazzo Chigi, voluto da Sigismondo Chigi poco dopo le sue nozze con Maria Flaminia Odescalchi. Per questo ambiente il colto patrizio romano, arcade col nome di Astridio Dafnitico, aveva chiamato a raccolta, tra il 1765 e il 1767, i migliori artisti e decoratori romani del momento che, sotto la sapiente regia dell'architetto Giovanni Stern e la supervisione di Emilio Altieri, zio dello sposo, riuscirono a superare la convenzionalità degli ornati *rocaille* allora di moda a tutto favore di una meditata rilettura dell'arte classica, dove la magnificenza delle incrostazioni marmoree, riprodotte a vernice da Giuseppe Voghel sulle paraste che separano gli specchi e da Giovanni Angeloni nei finti lacunari della volta, era stata magistralmente coniugata con la grazia moderna delle pitture di Niccolò La Piccola, degli stucchi di Tommaso Righi e degli ornati in bronzo di Luigi Valadier. Quest'ultimo trasformò, con l'attenta perizia di un botanico, una infinita varietà di piante e fiori in altrettanti esemplari in bronzo e rame dorato disposti ad abbellire le cornici delle specchiere con il chiaro riferimento alla poetica natura dell'Arcadia.

A questo raffinato allestimento si affiancò la decorazione e l'ammobiliamento delle sale della villa che il cardinale Flavio II Chigi, dopo aver comprato nel 1763 una vigna con "casino nobile" fuori porta Salaria, volle ristrutturare secondo i criteri del nuovo gusto e per ciò diede l'incarico, prima all'architetto Tommaso Bianchi e, dopo la morte di quest'ultimo avvenuta nel 1766, a Pietro Camporesi il Vecchio, di ingrandire l'edificio preesistente e di abbellirlo con mobili e addobbi concepiti nel più raffinato stile rococò. Nel 1769 la decorazione pittorica, realizzata da diversi artisti quali Carlo Simone Neroni, Paolo Anesi, Paolo Monaldi e Francesco Nubula, era ultimata anche grazie all'intervento degli ornatisti Giacomo Rubini e, più tardi, di Pietro Rotati.



Quest'ultimo è ricordato nei conti di casa Chigi come decoratore di mobili, in parte costruiti dagli ebanisti Giovan Battista Mirri e Giovanni Ermans e dall'intagliatore Nicola Carletti<sup>4</sup>.

Della villa, oggi spogliata dei suoi arredi, esistono varie fotografie e, grazie alle ricerche di Alvar González-Palacios, si sono potuti ritrovare alcuni dei mobili appositamente realizzati per quegli ambienti. Tra questi merita ricordare le angoliere in legno intagliato e dorato (ill. 4), i cui supporti raffigurano la quercia araldica dei Chigi, eseguite tra il 1768 e il 1769 dal citato Nicola Carletti insieme ai doratori Angelo e Alessandro Clementi e al pittore Pietro Rotati<sup>5</sup>. Come sottolineava González-Palacios, questi mobili sono il frutto di una interpretazione in chiave rococò delle invenzioni decorative di

epoca barocca e, forse, non solo per pura coincidenza, datano agli stessi anni in cui Piranesi immaginava i disegni per i bracci per candele a forma di rami di quercia. Il motivo dei rametti intrecciati presente nelle due angoliere risulta infatti assai prossimo per stile a quello visibile nei menzionati progetti dell'artista veneto e nelle nostre due *appliques*, dove il bronzista è riuscito, con rara maestria, a simulare la corteccia screpolata, i nodi e i rami allusivamente contorti alla sommità dei quali è stato posto un cespo di foglie di quercia che verosimilmente è da intendersi come riferimento al simbolo araldico della famiglia Chigi.

In questi anni l'unico artista romano in grado di realizzare con tale perizia ed eleganza un progetto così ricercato è da individuare in Luigi Valadier che, attento conoscitore delle opere dei maestri del Rinascimento e del barocco, nei suoi lavori seppe rappresentare – come osservò a suo tempo Alvar González-Palacios – “una perfetta antologia dei motivi decorativi del classicismo” mediati dalla compiuta padronanza dei repertori ornamentali del XVI e del XVII secolo<sup>6</sup>. Nel progetto per un lampadario da chiesa datato al 1775, l'argentiere rielabora con tutta evidenza i modelli tardo barocchi ripresi dalle incisioni di Giovanni Giardini, così come nel disegno per un lume da parete “alludente ad Apollo” sviluppa, con una grazia tutta francese, il tema delle fronde d'ulivo ritorte<sup>7</sup>. Non solo, sempre per i Chigi, in occasione delle menzionate nozze di don Sigismondo, egli realizzò, tra il gennaio del 1766 e l'ottobre 1767, varie rifiniture metalliche per le stanze del palazzo di famiglia tra le quali si annoverano “cornucopie”, come venivano chiamati allora i bracci per candele da applicare al muro, a forma di tralci di vite e fiori e, per il Salone d'oro, di tronchetti d'olivo e di quercia che si dipartivano dalle



4. Nicola Carletti (la parte lignea), Angelo e Alessandro Clementi (la doratura), Pietro Rotati (la pittura), *Angoliere in legno intagliato, dorato e dipinto*, 1768-1769. Collezione privata

cornici bronzee delle specchiere modellate con gli stessi motivi “resi fragili e leggeri, quasi profumati, nel bronzo e nel rame dorato, duttile e molle nelle sue mani”<sup>8</sup>.

Spettò dunque a Luigi Valadier di tradurre in pratica le fastose esigenze arredative della nobiltà romana realizzando prodigiosi apparati destinati a celebrare, attraverso la preziosità delle materie prime e l'originalità delle forme, i fasti dinastici degli illustri committenti. È quindi probabile che i nostri supporti per le candele – visto il riferimento araldico alla famiglia Chigi e l'accertata qualità esecutiva che le apparenza al virtuosismo tecnico dei mazzi di fiori e foglie eseguiti per il Salone d'oro di palazzo Chigi – siano stati approntati all'interno della bottega di Luigi Valadier che li avrebbe realizzati, intorno agli anni sessanta del Settecento, tenendo conto di progetti elaborati da Giovanni Battista Piranesi o dagli architetti e ornati allora al servizio della famiglia Chigi.

1 Per una trattazione complessiva sull'ambiente artistico romano e sui suoi cantieri decorativi si rimanda a E. Colle, *Il mobile barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Electa, Milano 2000, pp. 75-85 (con bibliografia precedente); mentre per una precisazione circa lo sviluppo di questo particolare aspetto della mobilia romana di epoca barocca si veda A. González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*, Electa, Milano 2004, pp. 74-76. E. Colle, infine, nell'articolo *Due tavoli barocchi romani*, in “Decart”, 2006, n. 6, pp. 11-15, ritorna sull'argomento presentando una coppia di tavoli da muro e una cornice ornata con rami di quercia intrecciati riferibili alla famiglia Chigi.

2 Per quanto riguarda l'attività di Piranesi come ideatore di decorazioni e arredi si veda il recente contributo di A. González-Palacios, *Piranesi and furnishings*, in *Piranesi as designer*, a cura di Sarah E. Lawrence, catalogo della mostra (New York, Cooper-Hewitt, National Museum of Art Smithsonian Institution, 14 settembre 2007-20 gennaio 2008), Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institution, New York 2007, pp. 221-239. Lo studioso in precedenza aveva reso noto i disegni dell'artista raffiguranti i bracci per candele formati da rami intrecciati nel volume *Il tempio del gusto. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milano 1984, p. 136, fig. 263, mettendoli in relazione con l'attività grafica di Luigi Valadier. Sia il progetto per le *appliques* che quello per la decorazione di una parete, entrambi conservati nella Pierpont Morgan Library di New York, si trovano rispettivamente pubblicati in *Giovanni Battista Piranesi. Drawings in the Pierpont Morgan Library*, Dover Publications inc., New York 1974, nn. 106 e 11. Per il foglio con gli schizzi di alberi, ora a Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, si veda invece il catalogo della mostra *Disegni di Giambattista Piranesi*, a cura di A. Bettagno, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1 settembre-5 novembre 1978) Neri Pozza, Vicenza 1978, n. 54.

3 Per la realizzazione degli interni romani della seconda metà del Settecento si rimanda ai due volumi di E. Colle, *Il mobile Rococò in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1738 al 1775*, Electa, Milano 2003 e *Il mobile neoclassico in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1775 al 1800*, Electa, Milano 2005. Ulteriori approfondimenti circa l'evoluzione del gusto romano dal rococò al neoclassicismo si trovano anche in D. Di Castro, C. Napoleone, *Un secolo alla moda: arti decorative a Roma nel Settecento*, in *Il Settecento a Roma*, a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ducale, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 89-99; e in E. Colle, *Batoni e le “arti mie dilete”*, in *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 140-153.

4 Di questi due importanti allestimenti si sono occupati G. Incisa della Rocchetta (*Il Salone d'oro del Palazzo Chigi*, in “Bollettino d'arte”, VI, 1927, pp. 369-377; *Villa Chigi*, in “Capitolium”, 1961, 8, pp. 3-7) e F. Petrucci nei suoi articoli *Documenti artistici sul Settecento nell'archivio Chigi*, in “Bollettino d'Arte”, Parte I, 83, 1998 (1999), 105-106, pp. 49-86 e Parte II, 85, 2000, 114, pp. 87-112. Altre notizie relative all'ammobiliamento del palazzo romano dei Chigi sono stati pubblicati da D. Di Castro, *Nuovi documenti su palazzo Chigi: arredi neoclassici per il principe Sigismondo*, in “Studi Romani”, 1996, 3-4, pp. 344-363.

5 Cfr. González-Palacios, *Arredi e ornamenti* cit., p. 206.

6 Cfr. González-Palacios *Il tempio del gusto* cit., p. 131.

7 I disegni sono stati pubblicati ivi, figg. 264 e 262.

8 La citazione è stata ripresa da A. González-Palacios, *L'oro di Valadier. Un genio nella Roma del Settecento*, a cura di A. González-Palacios, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-8 aprile 1997), Fratelli Palombi Editori, Roma 1997, pp. 22-23.

# Giuseppe Porzio

## Paolo De Matteis “neoclassico”.

### Un *Trionfo di Galatea* per Giuseppe Longhi

A fronte di una finezza esecutiva di livello non certo ordinario, non risulta che abbia ricevuto finora la giusta attenzione un rame di Paolo De Matteis (Piano del Cilento, oggi Piano Vetrale, 1662 - Napoli, 1728) raffigurante un *Trionfo di Galatea* (ill. 1, tav. 4), già in collezione privata romana e ora a Napoli presso Porcini<sup>1</sup>. La segnalazione di questo pezzo è giustificata dal suo significato storico; e del resto l’acquisizione di un altro numero, per quanto eccellente, all’ormai inflazionato catalogo dell’artista sarebbe superflua qualora si esaurisse al solo apporto attributivo, data la confluenza nella bibliografia sul pittore dell’ultimo ventennio di una copiosa messe di “aggiunte”, spesso di collocazione periferica, oltre a pochi contributi di più complessa articolazione specialistica<sup>2</sup>.

Nel *corpus* di De Matteis, infatti, la stessa iconografia di Galatea assume per qualità e frequenza un rilievo del tutto particolare<sup>3</sup>; tant’è che proprio la moderna definizione critica della produzione profana del cilentano, dovuta a Erich Schleier, prende avvio dalla restituzione di tre redazioni del tema classico del trionfo della ninfa, rispettivamente nella raccolta Schönborn a Pommersfelden, nella Gemäldegalerie Alte Meister di Kassel e in collezione Lobkowitz a Křimice (già nel castello di Kozel), per le quali in precedenza si erano variamente spesi i nomi di Alessandro Marchesini, di Francesco Trevisani e di Iacopo Amigoni<sup>4</sup>. Si tratta di un percorso che s’innesta sui prototipi elaborati dall’ultimo Luca Giordano, come dimostra la versione della Pinacoteca di Brera (ill. 2)<sup>5</sup>, datata 1692, progredendo verso soluzioni di maggiore concentrazione compositiva e politezza formale; a tale processo di elaborazione stilistica, di cui l’esemplare in esame rappresenta uno stadio piuttosto evoluto – ben oltre la soglia del secolo –, concorrono anche varie prove grafiche più o meno prossime alle versioni dipinte<sup>6</sup>.

Dal punto di vista iconologico, un sintomo eloquente, se non addirittura uno stimolo per l’amplificazione della fortuna di tale soggetto, di tradizione ovidiana, nei circoli filoasburgici vicereali del primo Settecento è da ravvisare nell’importante serenata di Georg Friedrich Händel, *Aci, Galatea e Polifemo*, completata a Napoli il 16 giugno 1708 su commissione

1. Paolo De Matteis, *Trionfo di Galatea*, 1715-1725 circa. Napoli, Porcini (foto Archivio dell’Arte/Luciano e Marco Pedicini fotografi)

2. Paolo De Matteis, *Trionfo di Galatea*, 1692. Milano, Pinacoteca di Brera (foto © Mondadori Portfolio/Marco Ravenna)



di Aurora Sanseverino duchessa di Laurenzano, per la quale De Matteis eseguì quattro anni più tardi l'*Annunciazione* ora al Saint Louis Art Museum<sup>7</sup>; la prima esecuzione ebbe luogo nel luglio dello stesso 1708 nel palazzo del duca d'Alvito, congiunto della Sanseverino, a Chiaia; la seconda nel dicembre del 1711 nel palazzo Laurenzano a Piedimonte; la terza nel luglio 1713 nel Palazzo Reale di Napoli, per l'onomastico della figlia del viceré austriaco, Anne von Daun<sup>8</sup>.

Se la paternità del rame in oggetto è assolutamente palmare, per peculiarità fisionomiche e stilemi figurativi (ma si vedano anche le tipiche delicatezze cromatiche e la tenera e raffinata resa madreperlacea degli incarnati), ciò che lo distingue dalle altre varianti – per tornare alla ragione di questa segnalazione – è però un duplice e inedito collegamento, di notevole interesse storico, che sottolinea la portata sovranregionale dell'arte di De Matteis.

La composizione, infatti, è fedelmente replicata in un foglio del Gabinetto disegni e stampe del Museo di Capodimonte (ill. 3), nel vecchio *Inventario generale del Museo nazionale* (1870-1933)<sup>9</sup> attribuito a De Matteis; la precaria conservazione del disegno, che ne compromette la piena leggibilità, non permette al momento di stabilire se esso prepari o più verosimilmente segua, a mo' di ricordo, il rame; ma ciò che conta è la sua provenienza

e l'iscrizione antica apposta sul verso: "Questo dise[gn]o del pittore Paolo De Matteis suo proprio | è stato donato da me Nicola M(ari) a Rossi a S(ua) E(ccellenza) [lacuna]", laddove nel dedicatario dovrà leggersi il nome di qualche dignitario austriaco – sono ben noti i rapporti di Rossi, morto nel 1758, con il viceré Harrach – se non proprio





3. Paolo De Matteis, *Trionfo di Galatea*, secondo quarto del XVIII secolo. Napoli, Museo di Capodimonte, Gabinetto disegni e stampe, inv. M. 1414 (foto Archivio dell'Arte/Luciano e Marco Pedicini fotografi)

4. Giuseppe Longhi, *Trionfo di Galatea*, 1813. Londra, British Museum, inv. 1842, 0806.262 (foto © The Trustees of the British Museum)

quello del conte Carlo Firmian (Trento, 1718 – Milano, 1782), ministro plenipotenziario imperiale a Napoli dalla fine del 1752 sino al suo trasferimento a Milano nel 1758, e alla cui raccolta grafica, acquistata – scongiurandone lo smembramento – dai Borbone sul mercato milanese nel 1783 e infine approdata a Capodimonte, il foglio appartiene<sup>10</sup>.

Il secondo dato, di maggior importanza, da inscrivere appieno nelle fortune mitteleuropee della pittura di De Matteis, è che il rame si identifica con il “quadretto”, finora irrintracciato e all’epoca ritenuto di Francesco Albani, appartenuto all’incisore lombardo Giuseppe Longhi (Monza, 1766 – Milano, 1831), da cui questi trasse, in controparte, la sua nota *Galatea* (ill. 4), edita nel 1813, ma iniziata già nel 1795 circa<sup>11</sup>. Dalla biografia redatta dal letterato Francesco Longhena, pubblicata sia in forma autonoma sia in appendice al trattato di calcografia lasciato incompiuto dal maestro<sup>12</sup>, si apprende come il dipinto fosse poi da Longhi stesso “venduto molto anni dopo al signor [Domenico] Artaria di Manheim, negoziante di stampe”<sup>13</sup>; sebbene non sia dato al momento di conoscerne i successivi passaggi di proprietà, qualche utile indicazione per la ricostruzione del successo e della circolazione geografica di tale invenzione può provenire dal fatto che nel 1930 dalla collezione Svenonius di Stoccolma riapparisse sul mercato berlinese (sempre sotto il nome di Albani) una replica puntuale, ancorché autografa – a giudicare dalla riproduzione – della *Galatea*. Dalla tavola inclusa nel catalogo della vendita Wertheim del 30 aprile 1930<sup>14</sup>, si evincono solo minime varianti rispetto al rame e all’incisione (questi ultimi invece coincidenti): l’orecchio della ninfa, dal profilo tondeggiante anziché caprino, e le pliche del panneggio, in un paio di punti; secondo quanto riportato nella relativa scheda divergono invece le misure, seppur di poco (45 × 39 cm), e il supporto (legno). Non è forse un caso che questa provenisse in origine dalla collezione dell’antiquario Charles Sedelmeyer (Vienna, 1837 – Parigi, 1925), ancora una volta un austriaco<sup>15</sup>.

Il recupero e il riconoscimento del modello dell’incisione longhiana

costituisce così un'ulteriore testimonianza della positiva ricezione, più o meno consapevole, della pittura di orientamento classicista di De Matteis presso i circoli accademici lombardi tra Sette e Ottocento, se è vero che la stessa *Galatea* di Brera, proveniente – con una prima attribuzione, poi a breve corretta, a Luca Giordano – dalla quadreria del convento di Santa Giustina di Padova, fu evidentemente trascinata da Andrea Appiani e Ignazio Fumagalli nel 1810 per le Reali Gallerie e ivi trasferita nel marzo del 1811 anche perché ritenuta esemplare per la formazione gli allievi dell'Accademia braidense<sup>16</sup>.

1 Il rame (48 × 39 cm) è stato già presentato a diverse esposizioni: da ultima, *Paolo De Matteis. Un cilentano in Europa*, a cura di G. Citro, catalogo della mostra (Vallo della Lucania, Museo diocesano, 2013), Paparo, Napoli 2013, pp. 66-67, n. 16 (scheda di G. Forgione). Tra le numerose sviste di quest'ultima pubblicazione, vale la pena segnalare che l'altro *Trionfo di Galatea* che figura sotto il nome del maestro (pp. 64-65, n. 15, scheda di G. Festa) è in realtà un bell'esempio del suo allievo Giuseppe Mastroleo.

2 Tra i lavori più consistenti su De Matteis, oltre alla monografia di L. Pestilli, *Paolo De Matteis. Neapolitan painting and cultural history in Baroque Europe*, Ashgate, Farnham 2013, che tuttavia offre solo un elenco approssimativo delle opere del pittore (in cui peraltro, alle pp. 338 e 362, il rame in argomento è liquidato come "executed by assistants"), si distingue il recente saggio di U. Di Furia, *Paolo De Matteis per la confraternita del Monte dei morti di Chieti: cronistoria di una committenza*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2016*, Arte'm, Napoli 2017, pp. 102-123.

3 Ne è ad esempio un'attestazione il fatto, rilevato da L. Pestilli, *Lord Shaftesbury e Paolo De Matteis: Ercole al bivio tra teoria e pratica*, in "Storia dell'arte", 68, 1990, pp. 103 e 117, nota 64, che fosse proprio "un grande quadro di Galatea" ad accreditare De Matteis, nel gennaio del 1711, presso la prestigiosa committenza di Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury, a Napoli dall'anno prima.

4 Si veda E. Schleier, *Paolo De Matteis e non Marchesini, Trevisani o Amigoni*, in "Paragone", XXX, 355, 1979, pp. 66-70 e tavv. 56-58. Un'altra edizione del soggetto – tra le diverse transitate negli ultimi decenni sul mercato – è stata discussa, con datazione al 1704-1705, da M.A. Pavone, *Sulle onde di uno stesso mare: le scelte del De Matteis per due divinità marine*, in *Scritti in onore di Francesco Abbate*, numero monografico di "Kronos", 13, 2009, vol. I, pp. 211-214, ill. 3; una replica di quest'ultima, non riconosciuta in quanto tale e interpretata come un *Trionfo di Venere*, è nella collezione D'Errico a Palazzo San Gervasio: *Tra mito e storia. Protagonisti e racconti*, a cura di E. Acanfora, L. Galante e F. Vona, catalogo della mostra (Palazzo San Gervasio, Pinacoteca D'Errico, 2010),

Mazzotta, Milano 2010, pp. 70-71, n. 13 (scheda di M. Cesari, come ambito di Domenico Antonio Vaccaro).

5 Inv. Reg. Cron. 255. Cfr. *infra* nota 16.

6 Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. 875-4-1860; New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 68.172.1, *recto* e *verso*; Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1974.101, *recto*.

7 Inv. 69.1973. Cfr. Pestilli, *Paolo De Matteis* cit., p. 107. Sul mecenatismo di Aurora Sanseverino è fondamentale A. Magaudo, D. Costantini, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli. Con notizie inedite sulla napoletana congregazione dei Sette dolori*, in *Giacomo Francesco Milano ed il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, a cura di G. Pitarresi, atti del convegno internazionale di studi (Polistena-San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), Laruffa, Reggio Calabria 2001, pp. 297-415.

8 Si veda la voce di C. Vitali, *Aci, Galatea e Polifemo ("Sorge il dì")*, HWV72, in A. Landgraf, D. Vickers (a cura di), *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 1-3; inoltre D.A. D'Alessandro, *Palazzi*, ivi, pp. 479-483.

9 Inv. GMN 103207, ora GDS 204 (come anonimo); china, acquerello e carboncino su carta verdina, 360 × 266 mm.

10 Per un profilo si veda E. Garms Cornides, *Firmian, Carlo Gottardo, conte di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 224-231; per la raccolta grafica, M. Epifani, *La collezione di disegni del conte Carlo Firmian, in Le raccolte di Minerva. Le collezioni artistiche e librerie del conte Carlo Firmian*, a cura di S. Ferrari, atti del convegno (Trento-Rovereto, 3-4 maggio 2013), Società Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 2015, pp. 191-201.

11 Sull'incisione si veda da ultimo *Giuseppe Longhi e Raffaello Morghen. L'incisione neoclassica di traduzione 1790-1840*, a cura di A. Crespi, catalogo della mostra (Monza, Museo civico dell'Arengario, 2010), Associazione Amici dei Musei di Monza e Brianza, Monza 2010, pp. 28, ill. 27, e 81, n. 27. Per l'esemplare nel Gabinetto disegni e stampe dell'Accademia di Brera (bulino e acquaforte, 482 × 374 mm), recante in basso le iscrizioni "F. Albani inv.", a sinistra, e "G. pe Longhi inc. 1813", a destra, si rinvia a *La città*

di Brera. *Due secoli di incisione*, a cura dell'Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'Istituto di incisione dell'Accademia di Belle Arti di Brera, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti, 1996), Mondadori, Milano 1996, p. 279, n. 55, e tav. a p. 83. Per una testimonianza dell'apprezzamento dei valori estetici, formali e tecnici e della stampa da parte dei contemporanei, si veda l'entusiasta ecfrasi di G. Beretta, *Della vita delle opere ed opinioni del cavaliere Giuseppe Longhi*, Omobono Manini, Milano 1837, pp. 57-60; per la sua genesi: F. Longhena, *Notizie biografiche di Giuseppe Longhi*, Imperiale Regia Stamperia, Milano 1831, pp. 18 e 28: "Salito di già in grandissima rinomanza nell'arte di far ritratti, tale e tanto in breve fu il profitto che ne trasse [...] che non ebbe più bisogno dei soccorsi paterni, rinunciò anche totalmente alla pensione del Governo, e per poter soddisfare alle numerose inchieste abbandonò anche la scuola del Vangelisti. Non volendo per altro abbandonare del tutto l'esercizio dell'intaglio, dié mano in quel tempo alla nota sua stampa della *Galatea*, da un quadretto dell'Albani di sua proprietà. [...] Nel 1813 ridusse a termine il rame della *Galatea* dall'Albani [...]". Per una prima discussione della paternità del modello dell'incisione, non considerata nella monografia di riferimento sul maestro bolognese (C. Puglisi, *Francesco Albani*, Yale University Press, New Haven-London 1999), si veda A. Morandotti, *Le stampe di traduzione come fonti per la storia del collezionismo*, in N. Dacrema (a cura di), *Il Lombardo-Veneto. 1814-1859 storia e cultura*, Campanotto, Pasion di Prato 1996, p. 230, nota 94; ried., con integrazioni, con il titolo *Le stampe di traduzione: il caso di Milano fra età napoleonica e restaurazione*, in Idem, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Officina Libreria, Milano 2008, pp. 123-124, nota 98: "[la] *Galatea* [...] non mi pare tanto un'opera di Albani quanto piuttosto un dipinto romano o napoletano nell'ambito di Luca Giordano ma già eseguito nel Settecento".

12 G. Longhi, *La calcografia propriamente detta ... Volume I. Concernente la teoria dell'arte*, Stamperia Reale, Milano 1830 (ma stampato postumo nel 1831); l'opuscolo di Longhena è alle pp. 389-431.

13 Longhena, *Notizie biografiche* cit., p. 18, nota 3.

14 *Antiquitätenhaus Wërtheim. Gemälde des 15. bis 18. Jahrhunderts. Sammlungen Kommerzienrat H. Rennerf - Hamburg, Birger Svenonius - Stockholm, Legationsrat E. Zimmermann - Berlin, einzelne Werke aus verschiedenem Besitz*, Wertheim, Berlin 1930, pp. 114-115, n. 94. Un ritaglio annotato è presso la fototeca dell'Istituto universitario olandese di storia dell'arte a Firenze, fondo Voss/Ewald, inv. 0017756

15 *Catalogue des tableaux composant la collection Ch. Sedelmeyer*, vol. II/3, Galerie Sedelmeyer, Paris 1907, p. 88, n. 81, come Albani, "*Le Char de Amphitrite*" (equivoco interpretativo comprensibile, vista la radicale semplificazione iconografica del soggetto), senza indicazione di provenienza; con il riferimento all'asta parigina il dipinto è documentato anche presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, inv. 177737. Per un profilo del collezionista: B. Wild, *Charles Sedelmeyer: Ein Österreichischer Kunsthändler macht Karriere in Paris*, in "Parnas", XIV, 3, 1994, pp. 76-80; Ch. Huemer, *Charles Sedelmeyer (1837-1925). Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris*, in "Belvedere", V, 1999, 2, pp. 4-19; Idem, *Charles Sedelmeyer's theatricality. Art and speculation in late 19<sup>th</sup>-century*, in *Artwork through the market. The past and the present*, a cura di J. Bakoš, Slovak Academy of Sciences, Bratislava 2004, pp. 109-124.

16 Per una più dettagliata esposizione della vicenda esterna del dipinto di Brera, si rinvia alla scheda di V. Maderna in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, direzione scientifica di F. Zeri, Electa, Milano 1992, pp. 278-281, n. 131.

# Alessandro Morandotti

## Le Stagioni

### di Francesco Corneliani

La rinascita critica del pittore dei Verri e di molti altri committenti cruciali nella Milano dei lumi ci ha visti in prima linea con Fernando. È toccato a me metterne progressivamente a fuoco il profilo, accrescerne e precisarne il catalogo, ma al compagno di strada di molte iniziative espositive ed editoriali condivise è sempre stato chiaro il ruolo del pittore nella Milano di fine Settecento, ad annunciare l'esordio di Andrea Appiani. Non è un caso che spetti proprio a Fernando la corretta assegnazione a Corneliani del bellissimo ciclo delle *Stagioni* conservato nelle collezioni dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, a lungo ritenuto di Appiani, ed esposto con l'aggiornata identità attribuita alla mostra dedicata alla Milano del Giovin Signore (1999-2000)<sup>1</sup>. A una fase più antica della sua attività spettano queste due allegorie della *Primavera* e dell'*Inverno*<sup>2</sup> (ill. 1, tav. 5; ill. 2, ), parte di un ciclo smembrato sempre dedicato al tema iconografico delle stagioni. Ritenute a lungo opere di scuola veneziana del Settecento nelle pieghe del mercato<sup>3</sup>, in virtù forse della smaltata cromia, esse appartengono per evidenza al “nostro” Francesco Corneliani.



1. Francesco Corneliani,  
*Allegoria della  
Primavera*, 1780 circa.  
Collezione privata



2. Francesco Corneliani,  
*Allegoria dell'Inverno*,  
1780 circa.  
Collezione privata



3. Francesco Corneliani (stucchi di Muzio Camuzio), *Giunone blandisce Eolo per scatenare i venti contro la flotta di Enea*, 1779 circa. Bolvedro di Tremezzo, villa Serbelloni Busca

4. Francesco Corneliani (stucchi di Muzio Camuzio), *Enea ed Anchise*, 1779 circa. Bolvedro di Tremezzo, villa Serbelloni Busca

Riconosciamo qui, oltre alle sue tipiche fisionomie, il tono pastello di molte opere della prima maturità e la stesura luminosa e compatta che gli è propria, particolarmente evidente nei carnati porcellanati della figura femminile realizzati con la preziosità di un colore velato di cipria.

Appare così davanti ai nostri occhi una Venere-Flora, i biondi capelli rubensiani parzialmente raccolti in una coroncina di fiori, le braccia scoperte, la schiena seminuda; la giovane donna, con il corpo in torsione, è colta in un atteggiamento molto naturale, mentre gioca con una coppia di colombi, attributi di Venere, figura mitologica spesso associata all'arrivo della primavera. Non sorprende che, per questa declinazione velatamente erotica dei soggetti che prevedono la presenza di figure femminili, le sue opere a lungo dimenticate siano state spesso attribuite alla scuola francese o a quella veneziana appunto, come in questo caso.

Il nome di Giuseppe Nogari, proposto almeno in un'occasione per le due opere qui commentate<sup>4</sup>, non è così fuorviante, visto che il vecchio impellicciato che annuncia l'inverno ha i toni di certe teste di carattere neo-olandese del pittore veneziano. Ma tipica di Corneliani è la stesura rapida e abbozzata della pelliccia abbondante che lo ricopre e lo fa sembrare uno zampognaro o un pastore da presepio come se ne vedono nelle opere di Francesco Londonio, il pittore di genere molto amato dalla nobiltà milanese di fine Settecento con il quale Corneliani ebbe modo di confrontarsi in parecchie circostanze come ricordano significativi scambi attributivi<sup>5</sup> ed evidenti consonanze stilistiche<sup>6</sup>.

Ci dobbiamo immaginare questi due ovali di splendida conservazione, leggermente ampliati nel formato in seguito a un ingrandimento che li allarga nella parte alta conferendogli maggiore "solennità" e un formato

ellittico più pronunciato, tra gli stucchi di una residenza lombarda di città o di campagna.

L'effetto originale non sarà stato troppo diverso da quello che percepiamo ancora oggi di fronte agli ovali di composizione molto serrata che gli spettano nell'antica residenza dei Serbelloni sul lago di Como, a Bolvedro di Tremezzo, sovrapposte inserite tra gli stucchi delicati di Muzio Camuzio<sup>7</sup> (ill. 3-4). Siamo in una data intorno al 1779-1780 (l'anno 1779 compare in uno dei rilievi firmati da Camuzio in casa Serbelloni) e Corneliani tradisce la sua natura di grande seduttore, erede della tradizione delle bellezze lombarde, nel solco di artisti quali Giulio Cesare Procaccini, Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone, Legnanino e Ferdinando Porta: sempre in virtù dell'ideale adesione all'opera di Correggio, vero nume tutelare della pittura lombarda dalla fine del Cinquecento all'età neoclassica.

Non sono queste le opere di Corneliani con le quali aprire una mostra su Andrea Appiani e il suo tempo, mostra che Milano stenta colpevolmente a organizzare nonostante tutti i tentativi di promuoverla da parte di Fernando, ma restituiscono bene la personale interpretazione dello stile da parte di questo pittore incerto tra gli svaghi e i riti alla moda di una società settecentesca più legata all'ancien régime, e gli impegni etici e morali delle nuove generazioni legate all'età delle riforme.

Sarebbe un bel regalo per i settant'anni di Fernando, e per gli studi in genere, se qualche produttore lungimirante si impegnasse finalmente a dedicare un'esposizione monografica ad Appiani, uno dei grandi pittori e disegnatori italiani nel momento di passaggio tra Settecento e Ottocento. Poi si penserà eventualmente a quali quadri di Corneliani fare sfilare nella sala introduttiva della rassegna, destinata a mettere a fuoco gli anni della formazione del suo "erede".

1 *La Milano del Giovìn Signore. Le arti nel Settecento di Parini*, a cura di F. Mazzocca, A. Morandotti, catalogo della mostra (Milano, Museo di Storia Contemporanea 2000), Skira, Milano 1999, p. 234, nn. 41 a-d.

2 Olio su tela, 73 × 59 cm (ingranditi lungo il perimetro curvo superiore; la misura originaria è di circa 63 × 59 cm), collezione privata.

3 Come opere assegnate a Giuseppe Nogari, sulla base di un parere di Filippo Pedrocco, sono transitate alla Dorotheum di Vienna (*Alte Meister*, 13 aprile 2011, lotto 409) e in seguito come opere di "Pittore veneto del XVIII secolo" alla Wannenes di Genova (*Dipinti antichi e del XIX secolo*, 30 novembre 2016, lotto 677). Presso l'attuale proprietà sono giunti attraverso la galleria di Matteo Lampertico, Milano.

4 Cfr. nota precedente.

5 A Londonio, prima che venisse rilevata la firma di Corneliani (L. Böhm, *Pittori milanesi del Settecento: Francesco Londonio*, in "Rivista d'Arte", XVI, 1934, pp. 237-238), era assegnato il ciclo di tele di Cassano d'Adda, traccia per il vero e proprio avvio della riscoperta critica

di Francesco Corneliani (M. Bona Castellotti, *L'Arcadia a Milano tra "reazione" cattolica e "progressismo" laico*, in *Settecento lombardo*, a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale e Museo della Fabbrica del Duomo, 1991], Electa, Milano 1991, pp. 29-32). Sarà utile indicare che la fonte letteraria di quel ciclo molto discusso è stata precisata in S. Gatti, *Francesco Corneliani, Battista Guarini e il ciclo di Cassano*, in "Annali Manzonianiani", nuova serie, III, 1999, pp. 377-381.

6 A. Morandotti, *Francesco Corneliani (1742-1814). Realtà e senso nella tradizione pittorica lombarda*, in "Nuovi Studi", I, 1996, 2, pp. 77-78; F. Frangi, *La vita in campagna tra realtà e arcadia*, in *La Milano del Giovìn Signore* cit., p. 100; A. Morandotti, *Opere di Gregorio De Ferrari e Francesco Corneliani in giro per l'Europa*, in "Nuovi Studi", XII, 2007 (ma 2008), 13, pp. 136-137.

7 Morandotti, *Francesco Corneliani (1742-1814)* cit., pp. 84-86; Idem, *Villa Serbelloni poi Villa Sola Busca, Bolvedro di Tremezzo*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, *Milano neoclassica*, con la collaborazione di E. Bianchi, Longanesi, Milano 2001, pp. 104-111.

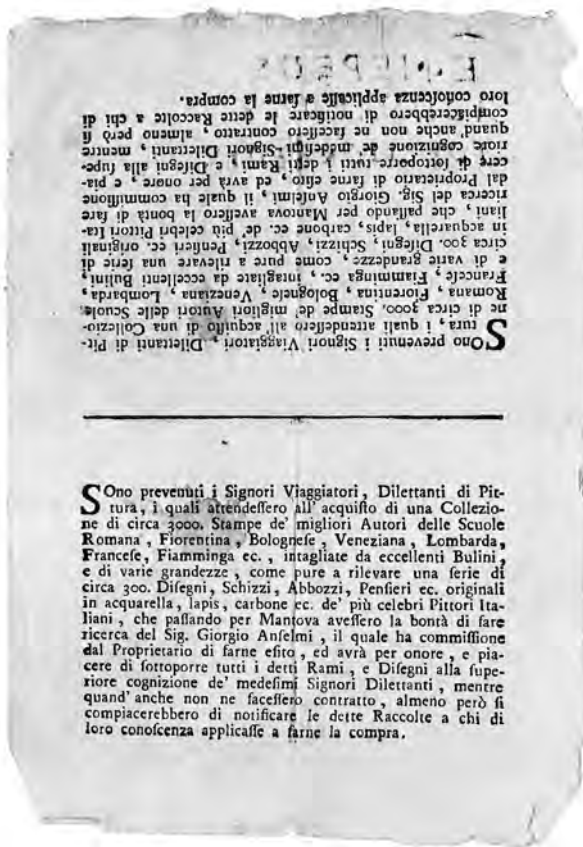
# Giovanni Agosti

## La Riconoscenza

Che tristezza vedere nel librone appena pubblicato sulle *Arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento* che non compare nemmeno una volta – in 464 pagine – il nome di Sandra Pinto<sup>1</sup>. Che scarsa riconoscenza per chi ha aperto la strada a una comprensione delle vicende figurative italiane di quel secolo dentro un quadro di riferimento non limitato a mere addizioni a una storia banalmente stilistica, ma illuminato dall'intelligenza critica delle forze in campo in un nesso tra storia e geografia, continuamente mutevole e capace di individuare, “con buon metodo”, gli snodi della periodizzazione.

Erano lavori, quelli della Pinto, cresciuti in una stagione – gli anni settanta del XX secolo – in cui le indagini sulle trasformazioni figurative tra Sette e Ottocento vedevano in prima fila, pur con approcci tanto diversi, i migliori studiosi dell'epoca, non solo in Italia, da Briganti a Rosenblum. *The Age of Neoclassicism*, a Londra nel 1972, era ancora dietro l'angolo, ma risultava uno stimolo, non un limite. E allora vaste campagne di spogli, *dossier* riaperti per la prima volta, sguardi freschi, recuperi di necrologie d'epoca, fotografie scattate *ex novo* o riemerse dai pozzi degli archivi, fondi identificati e mostre di scasso (non ancora di riepilogo o di consolazione), su un segmento di storia lasciato nella sostanza intonso – salvo la ricorrente opzione per la Realtà – dal genio di Roberto Longhi, scomparso nel 1970. Erano studi, allora, indenni nei fatti dai condizionamenti più banali del mercato dell'arte, ma improntati invece – nel caso della Pinto almeno – da una sostanziale convergenza con alcune delle ricerche figurative in corso dei migliori contemporanei, Giulio Paolini in testa. Non vorrei che tutto questo sembrasse un'Arcadia, visto che “è impossibile dare un giudizio spassionato dei paesi a cui sono associate le memorie” degli anni della gioventù.

Difficile, in ogni modo, sarebbe sopravvalutare l'impatto che il lavoro della Pinto, insieme e accanto alla lezione di Paola Barocchi e al magistero di Francis Haskell, ha avuto sulla stagione più sperimentale – e, per me almeno, di maggior valore – della lunga e operosissima carriera di Fernando Mazzocca. Come a dire il tratto – 1975-1984 – che



1. *Volantino pubblicitario*,  
1774-1786. Mantova,  
Accademia Nazionale  
Virgiliana

**S**ono prevenuti i Signori Viaggiatori, Dilettanti di Pittura, i quali attendessero all'acquisto di una Collezione di circa 3000. Stampe de' migliori Autori delle Scuole Romana, Fiorentina, Bolognese, Veneziana, Lombarda, Francese, Fiamminga ec., intagliate da eccellenti Bulini, e di varie grandezze, come pure a rilevare una serie di circa 300. Disegni, Schizzi, Abbozzi, Pensieri ec. originali in acquarella, lapis, carbone ec. de' più celebri Pittori Italiani, che passando per Mantova avessero la bontà di fare ricerca del Sig. Giorgio Anfelmi, il quale ha commissione dal Proprietario di farne esito, ed avrà per onore, e piacere di sottoporre tutti i detti Rami, e Disegni alla superiore cognizione de' medesimi Signori Dilettanti, mentre quand'anche non ne facessero contratto, almeno però si compiacerebbero di notificare le dette Raccolte a chi di loro conoscenza applicasse a farne la compra.

va dal saggio sulla mostra ojetiana del Seicento a Palazzo Pitti nel 1922, un vero battistrada per l'ormai fin troppo inflazionata storia delle esposizioni, alla prima, memorabile, retrospettiva milanese di Hayez, divisa tra l'Accademia, la Biblioteca e la Pinacoteca di Brera e la sala delle Cariatidi in Palazzo Reale (ancora non toccata dal così discutibile restauro, rimasto interrotto per di più). E in mezzo, tra Barbara Cinelli, Cristina Gozzoli e Mimma Lamberti, c'erano stati i gran lavori sulle incisioni, con il capriccioso coinvolgimento di Paolo Poli e il precoce utilizzo, marca Barocchi, delle procedure informatiche, la "mostra di Pistoia", incunabolo delle innumerevoli e successive rivisitazioni degli anni trenta italiani (persino dell'ultima alla Fondazione Prada), le indagini sulla fortuna fotografica di Masaccio, auspice Alessandro

Conti, ma anche l'affondo su Giovanni Battista Sommariva, con una lettura nuova, e in sostanza insuperata, di villa Carlotta a Tremezzo. Fernando riapriva, con la timidezza che lo caratterizza, una topografia di un pezzo del passato, che seppelliva per sempre quella dell'*Età neoclassica in Lombardia* di Angela Ottino Della Chiesa.

Il giudizio è difficilmente "spassionato", anche perché allora le occasioni d'incontro erano continue. C'era la voglia di "sondaggi campione presso le fonti", come ammoniva la Sandra, e anch'io non ne sono stato indenne. Stando al quadrante lombardo, prediletto dal nostro amico, e all'età delle riforme, mi viene da segnalare una curiosa testimonianza rintracciata a Mantova nel fondo degli anni ottanta tra le carte, allora non inventariate, dell'abate senese Giovanni Girolamo Carli (1719-1786), che era giunto in città nel 1774, chiamato da Carlo Firmian, plenipotenziario della Lombardia, a diventare il segretario della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti<sup>2</sup>. In quella massa di appunti, che accompagna la costituzione del primo museo pubblico mantovano, quello dell'Accademia, in bilico tra arte e natura, si segue una pluralità d'interessi: non mi risulta che siano ancora venuti a galla una descrizione della chiesa fiorentina del Carmine all'indomani dell'incendio del 1771, con il ricordo dei resti degli affreschi di Spinello Aretino



(creduti allora di Masaccio) nella cappella di San Giovanni, o un taccuino del 1775 con un periplo tra le opere d'arte di Sabbioneta e di Casalmaggiore, da cui si recupera la data di morte di un carneade come Francesco Chiocchi, o un elenco dei quadri dell'ultimo duca di Mantova andati dispersi per le case private della città. E poi – siamo nel “secolo del rame” – tanti elenchi di stampe, tra i quali “quello ragionato fatto pel conte di Firmian, con notizie nuove estratte da libri su tale argomento”<sup>3</sup>. Non sarà da dimenticare ancora troppo a lungo che nella casa mantovana del marchese Ludovico Andreasi si trovavano, nel 1777, i “porti” di Vernet e delle “cose” di Hogarth<sup>4</sup>.

In mezzo alle carte di Carli – usato come supporto per un appunto a penna relativo a un'iscrizione greca – si pesca un curioso annuncio (ill. 1): è un foglio a stampa, evidentemente

destinato a essere tagliato a metà e distribuito come un volantino pubblicitario, che rivela come Giorgio Anselmi, il prolifico pittore veronese approdato, quasi cinquantenne, a Mantova alla fine degli anni sessanta e definitivamente nel 1773, svolgesse anche funzioni di mediatore per la vendita di opere d'arte. L'artista si trova a vivere una stagione di trapasso, bene esemplificata nella contrastata decorazione della cupola di Juvarra in Sant'Andrea, che nel 1777-1782, cioè fuori tempo massimo, non riusciva a sfuggire al richiamo a modelli barocchi.

Presso Anselmi, a Mantova in un anno imprecisato, erano in vendita circa 3000 stampe di tutte le scuole e “circa 300 disegni, schizzi, abbozzi, pensieri ec. originali in acquarella, lapis carbone ec. de' più celebri pittori italiani”<sup>5</sup>. Potrebbe suonare una buona conferma di un vecchio adagio di Fernando, secondo cui tutti, nessuno escluso, fanno del commercio: nel caso mio – non riuscendo a trovare estremi precisi – andava dicendo che mi dedicassi alla compravendita di cornici, in società con Dante Isella. Chissà perché; non l'ho mai saputo: ma quanto abbiamo riso.

Fuori dagli scherzi, resta che nella landa tra il Baldinucci e il Lanzi le forme della letteratura artistica sono ancora da mettere a fuoco, annettendovi persino testimonianze spurie come il foglio volante appena



2. Pompeo Batoni,  
*Il beato Bernardo Tolomei  
assiste le vittime della  
peste*, 1745. Milano,  
chiesa di San Vittore  
al Corpo

menzionato<sup>6</sup>. Ma ci sono anche, sempre per stare solo sul fronte lombardo, voci di prim'ordine, non ancora indagate a dovere, come il cosmopolita cremonese Giambattista Biffi, amico dei Verri e di Beccaria<sup>7</sup>. A lui si deve, nel 1776, una bellissima descrizione del *Beato Bernardo Tolomei* di Pompeo Batoni arrivato nel 1745 in San Vittore al Corpo a Milano (ill. 2, tav. 3):

bello, ben inteso, il lume serrato, ottimo contrasto di chiaro e scuro, ma non trovo nel tutto insieme quella soavità che mi offrono gli antichi, che idolaturo in Rafaele e nei miei Campi. Trovo in Battoni un non so che di acuto, di pontuto, di forzato, che non so definire. Mi sembra che per far bene abbia fatto infiniti sforzi, intanto che i grandi maestri del Cinquecento coprivano le maggiori difficoltà superate sotto il bello, che risulta tale a prima vista. In fine – s'è lecito ad un profano il pronunziare in così grande ed importante materia – i moderni non giungono al segno degli antichi perché, contenti di eccitare ammirazione, neglimentano i mezzi onde piacer agli occhi ed al cuore. Contenti di farsi dir bravo dagli intendenti, non si propongono di piacere a tutti; preferiscono un'intelligenza veramente di per sé essenziale e di questa son paghi, né vi aggiungono quella finitezza paziente, che incanta ogn'uno.<sup>8</sup>

E ancora: le carte di viaggio di Carlo Amoretti si stanno rivelando non avere di informazioni figurative, e non solo alla ricerca delle “arti utili”<sup>9</sup>. Dell'altro ieri è la buona edizione delle *Memorie* di Antonio Francesco Albuzzi... Farebbe piacere che Fernando ritessesse tutto questo e il moltissimo altro, a lui noto, negli *Scritti d'arte del secondo Settecento*. E chissà quale sarebbe, a questo punto, la morale della favola dell'ancora enigmatico diagramma italiano tra arti e pensiero illuminista.

1 Colpisce particolarmente l'assenza di riferimenti a S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*, VI.2, Einaudi, Torino 1982, pp. 791-1079, con gli affondi sul riformismo asburgico (alle pp. 821-854). Lo “schema” di quella ricerca risaliva al 1974.

2 Un buon profilo degli interessi figurativi di Carli, che si era formato in casa dello scultore Bartolomeo Mazzuoli (V. Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in età barocca. Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, Sinalunga, Istituto per la Valorizzazione delle Abbazie Storiche della Toscana 2016, p. 153), è fornito da E. Bruttini, *Giovan Girolamo Carli. Un erudito “vagabondo” sulle tracce dell'arte senese*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, a.a. 2004-2007 (tutor Roberto Bartalini); Eadem, *Giovan Girolamo Carli un erudito alla scoperta dell'arte senese*, in “Annali di studi umanistici”, II, 2014, pp. 73-105. Tutto questo aggiorna e integra il diagramma “mantovano” del personaggio, per cui ci si

rifaceva a I. Freddi, U. Bazzotti, *Il Museo dell'Accademia*, in *Mantova nel Settecento. Un ducato ai confini dell'impero*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1983, pp. 98-102. Per le responsabilità, vere o presunte, di Carli nelle vicende dell'Accademia mantovana di Belle Arti: U. Bazzotti, *I concorsi di pittura*, in *Architettura e Pittura all'Accademia di Mantova (1752-1802)*, a cura di U. Bazzotti, A. Belluzzi, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze 1980, p. 79. Per il programma iconografico da lui elaborato per la sala di Maria Teresa nel Teatro Scientifico di Mantova: C. Tellini Perina, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)*, Franco Maria Ricci, Milano 2000, pp. 116-118, n. 61; U. Bazzotti, *Il Teatro Scientifico a Mantova*, Skira, Milano 2007, p. 46; Bruttini, *Giovan Girolamo Carli. Un erudito cit.*, pp. 103-104. Resta da verificare se spetta a Giuseppe Franchi la presunta effigie dell'abate, in gesso, conservata presso la Biblioteca Comunale di Siena (ivi, p. 74, nota 1). Di certo il ben noto ritrattista (Agnesi, Beccaria, Firmian, Frisi, Parini, Verri...) aveva eseguito nel 1776

un bassorilievo con il ritratto di Carli (ivi, p. 30, nota 44). Ma il gesso senese non sembra raffigurare un uomo ultracinquantenne.

3 Non mi risulta che gli specialisti del Settecento lombardo abbiano affrontato nemmeno le carte di Carli alla Biblioteca Comunale di Siena, tra cui si trova, per esempio, una vita di Francesco Londonio, ma ci sono anche note interessanti su Giovanni Antonio Amadeo e descrizioni di Milano, Cremona e Pavia; cfr. Bruttini, *Giovanni Girolamo Carli. Un erudito* cit., pp. 216-217. Il carteggio di Carli, di frequente presente a Milano, permette di comprendere il ruolo da lui rivestito nella nomina di Carlo Bianconi, nel 1776, a segretario dell'Accademia di Brera (ivi, p. 105, ma per i rapporti tra i due, anche p. 140). Sul nesso Bianconi-Bossi andranno prese in considerazione le indicazioni "mantovane" contenute nelle postille presenti su un paio di volumi della biblioteca del pittore bustocco approdati nelle raccolte di Weimar per volontà di Goethe: S. Zanaboni, *Gli acquisti del granduca Carl August di Sassonia-Weimar a Milano nel 1817-1818. Giuseppe Bossi a Weimar e la ricezione successiva*, in F. Mazzocca, F. Tasso, O. Cucciniello (a cura di), *Bossi e Goethe. Affinità elettive nel segno di Leonardo*, Officina Libraria, Milano 2016, pp. 88 e 98. Di particolare interesse sarebbero le annotazioni di Bianconi alla guida mantovana di Giovanni Cadioli, pubblicata nel 1763. Per un aggiornamento sulla collezione grafica di Firmian: M. Epifani, *La collezione di disegni del conte Carlo Firmian*, in *Le raccolte di Minerva. Le collezioni artistiche e librarie del conte Carlo Firmian*, a cura di S. Ferrari, atti del convegno (Trento-Rovereto, 3-4 maggio 2013), Società di studi trentini di scienze storiche e Accademia roveretana degli Agiati, Trento-Rovereto 2013, pp. 191-201.

4 G. Biffi, *Lettere itinerarie (1773, 1774, 1776, 1777)*, a cura di E. Carriero, Pensa Multimedia, Lecce 2011, p. 303.

5 Il foglio – la cui segnatura odierna, all'Accademia Nazionale Virgiliana, è Archivio storico, b. 6, serie Segreteria, fasc. I, mi è nota grazie a Stefano L'Occaso, a cui devo anche la fotografia – non è datato, ma va circoscritto tra il 1774 dell'arrivo di Carli a Mantova e il 1786 della sua morte; Anselmi, nato nel 1720, scomparirà invece nel 1797, a Lendinara. L'iscrizione greca annotata sul verso è, come mi fa presente Teresa Alfieri, CIG 2301, che fa parte delle raccolte archeologiche mantovane. Dopo la modesta monografia (F. Dal Forno, *Giorgio Anselmi pittore frescante del Settecento*, Della Scala Edizioni, Verona 1990), per un profilo del pittore ci si può rifare a C. Rigoni, *Giorgio Anselmi*, in L. Caburlo, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni (a cura di), *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, Antiga edizioni, Crocetta del Montello 2011, pp. 79-91 (ma Anselmi non è l'autore della decorazione della "gran cupola del Duomo di Mantova"), e soprattutto a S. L'Occaso, *I pittori dell'Accademia veronese nel Mantovano*, in Caburlo, Magani, Marinelli, Rigoni, *I pittori dell'Accademia* cit., pp. 66-71. Lo schizzo autobiografico inviato nel 1773, tramite Francesco Rizzoni, abate di Santa Maria in Organo a Verona, a Marcello Oretti (D. Zannandrei, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi [1831-1834]*, a cura di

G. Biadego, Stabilimento tipolitografico G. Franchini, Verona 1891, pp. 442-445; cfr. Dal Forno, *Giorgio Anselmi* cit., p. 10; Rigoni, *Giorgio Anselmi* cit., pp. 79, 86) va visto in parallelo con analoghi *curricula* inviati all'erudito bolognese; per esempio quello del milanese Ferdinando Porta reso noto da J. Stoppa, *Il "curriculum" di Ferdinando Porta nelle carte di Marcello Oretti*, in "Prospettiva", 157-158, 2015, pp. 192-204.

6 Per un tratto – fino al 1750 – la questione è affrontata da T. Montanari, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Carocci editore, Roma 2013.

7 Ho accennato alle doti critiche di Biffi in G. Agosti, *Per le "Memorie" milanesi di Stefano B.*, in A.F. Albuizi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi [1773-1778]*, a cura di S. Bruzzese, Officina Libraria, Milano 2015, pp. XVI-XVII. Che miniera di informazioni, di intelligenza figurativa e di *humour* e di insofferenza per il caldo è contenuta nei resoconti di viaggio del conte cremonese, resi noti in un'edizione poco adeguata (Biffi, *Lettere itinerarie*, cit.): spero di poterci tornare quanto prima. E non solo per segnalare che Biffi, entrato in Sant'Andrea a Mantova, nel 1773, avrebbe voluto baciare la testa bronzea di Mantegna, "ma era posta troppo in alto", e che, nel 1776, nel duomo di Novara, ammira la tomba Langhi del Bambaia. Difficile rinunciare a spigolare qualche altra battuta: in palazzo Te "Sono stato in estasi di compiacenza ed ho provato le convulsioni della rabbia a un tempo stesso" e ancora "Povero Giulio Romano! Poveri Gonzaga! Povero Palazzo!" (è sempre vero). A Genova nel 1774 Biffi si accorge che "Andrea Semino tanto assomiglia a Bernardino Campi nostro che per proprio lui, tanto rafaeleggia in tutto". A Milano, nel 1776, dopo un pranzo in casa Litta: "Leri eravamo in undici a tavola e sei della compagnia erano stati in Inghilterra ed a Parigi: quale distanza tra gli europei ed i cremonesi!"; e ancora: "Leri l'altro fui col conte Verri a Brera. Tra le cose che visitai, mi ha fatto gran piacere la Scuola degli Ornati e l'Accademia del Nudo, immensa sala tutta piena di gessi grandezza delle più perfette statue che si conoscano al mondo: la Flora, l'Apollo, la Venere, il Gladiatore parlano quanto parlar possono gli originali là in Campidoglio, a Belvedere, nella villa Farnese ed a Firenze". E, poi, dalla descrizione del palazzo di corte si può pescare una precocissima menzione della sala delle Cariatidi: "La gran sala, poi, che è finita, è una sorpresa, né credo in Italia ve ne sia un'altra. Si figurì una pezza immensa, cui cinga tutt'intorno un'ampia aringhiera, sostenuta da una folla di cariatidi, che tutte diversificano nell'atteggiamento uniforme di sostenere. Al disopra, svelte colonne scanellate sostengono la più bella cornice immaginabile, sulla quale posano i più bei scomparti, che adornano tutta la volta. Ogni cosa è intelligenza, eleganza, ricchezza e vero sapere; l'oro vi è a carra, ma dove può stare e starebbe il bronzo, se vi si avesse voluto porre, maritato col marmo. Negli intercoloni vi vanno delle statue e quegli che ha fatto gli ammirabili stucchi della volta, un certo Albertolli del lago di Como, le eseguirà. Quest'artista è un altro Vittoria. Egli è in rilievo ciò che Giovanni da Udine

era nei grotteschi dipinti. Gli uomini sono sempre ciò che i principi vogliono che siano: sorgano i Leoni ed avremo di bel nuovo i Raffaelli. In ciò solo discordo dal mio maestro e padre, il conte Algarotti, che dice: ‘Si formino i Sancì ed i principi saranno Leoni Decimi’. Quest’artefice sublime è poi anche modesto: lo lodavo ed egli, ringraziandomi, pareva si vergognasse”. E come sarà interessante fare dialogare la descrizione entusiasta, e minuziosa, del Palazzo Reale di Torino stesa da Biffi nel 1776 con la stratigrafia emersa dall’eccellente ricerca coordinata da Pino Dardanello (*Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris duemila, Torino 2016). E poi, restando nella capitale sabauda, Villa della Regina, definita “la più amena casa d’Italia”, con ricordi dei mobili e dei quadri... E poi Venaria, dove “l’ameno scomparire sotto il magnifico ed il fastuoso”. E poi Guarini, “la più stramba testa del mondo, ma la più fervida”. E poi le censure allo scalone di Palazzo Madama di Juvarra, “che se avea le idee massime di grandiosità, era certo borrominesco, e troppe licenziosità vedonsi nelle cose sue”... Addirittura, davanti ai castelli della Languedoc, scrive a un amico cremonese, Giuliano Vacchelli: “Perché non ero io paesista e non avea meco una camera ottica, sicché portandogliene un disegno esatto potessi agli occhi suoi giustificare l’entusiasmo che mi hanno ispirato?”. E ad Avignone, parlando della cattedrale: “So che ho veduto un atrio, avanti d’entrarvi, con antichissime pitture del trecento, che avrei pagato non so che a saperne l’autore, e so d’aver letto certo che uno de’ nostri fu chiamato in Francia da un papa a dipingere e forse sarà stato quello che dipinse l’atrio. Simone Memmi di Siena, forse... Maledetta memoria, che mi fa tanta rabbia quando all’occasione mi presenta le cose così per metà!”. E ad Aix-en-Provence, nella cattedrale, dopo avere ammirato i sepolcri angioini: “Alcuni di que’ signori stanno innanzi a delle Madonne, dipinti a temptra, sopra antichissime tavole, con abiti, berette, divise e faccie singolari. Le opere mi sono sembrate fiaminghe. Una assai bella del Quattrocento è d’un veneziano: ne ho scritto il nome e poi l’ho smarrito...” (uno di questi quadri sarà il trittico di Froment?). Difficilmente si potrebbe chiedere di più. Certo, se il conte Biffi avesse incontrato l’abate Lanzi, immaginarsi che dialoghi.

8 Biffi, *Lettere itinerarie* cit., pp. 209-210. Questo passo è a monte delle menzioni di Bianconi ripercorse da A. Morandotti, *Pompeo Batoni e Milano: lezioni di “buon gusto e raziocinio naturale”*, in *Attorno al Settecento. Pompeo Batoni e Milano*, a cura di I. Marelli, A. Morandotti, catalogo della mostra, Skira, Milano 2017, pp. 22-23; non è vero

che Giuseppe Bottani sia il “primo direttore dell’Accademia di Mantova, fondata nel 1769”, come asserito da F. Valli, *Modelli per lo studio della figura all’Accademia di Brera. Due “nudi” di Pompeo Batoni*, in *Attorno al Settecento* cit., p. 41, nota 15. Alla ricostruzione delle vicende della chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Scala, proposta nel catalogo del 2017, va aggiunto che non viene da lì la tela di Brera raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Cosma, Damiano e un santo vescovo* (Reg. Cron. 7339) e che nel 2007 è stata restituita da Giuseppe Cirillo a Ottavio Semino (cfr. G. Agosti, J. Stoppa, *La sibilla di Panzù*, in G. Agosti, J. Stoppa [a cura di], *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, Officina Libraria, Milano 2017, p. 13, nota 10).

Nel monastero olivetano di San Vittore risiede Francesco Maria Gallarati (1729-1806), di cui Biffi descrive – ammirato – l’attività di miniatore copista, con un elenco delle opere realizzate e in corso (da Rubens, Dürer, Barocci, Reni, Procaccini, Schedoni, Guercino, Ribera, e la *Madonna della seggiola* di Raffaello: cfr. S. Bruzzese, *Su Giuseppe Allegranza (1713-1786): studi e curiosità di un erudito milanese*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture. Atti del convegno di studi. Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore e Pinacoteca di Brera. 5-6 giugno 2014*, a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Scalpendi Editore, Milano 2017, p. 390, fig. 3), tra cui primeggia il *Cenacolo* di Leonardo, per cui cfr. S. Mara, *L’abate Francesco Maria Gallarati (1729-1806) miniatore dilettante e critico d’arte: gli studi sul “Cenacolo” vinciano*, in “Arte Lombarda”, 181, 2017, pp. 87-96. A questo bell’articolo va aggiunta la notizia, desunta dal diario di Carlo Felice di Savoia, secondo cui Gallarati aveva portato a corte, nel dicembre 1791, “différents tableaux en miniature, faits par lui même qui sont fort beaux”; tra questi, come risulta da un’annotazione del gennaio 1792, c’era “un Moysè qui ressembloit un crapautin” (*Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Torino, Società piemontese di archeologia e belle arti 1966, p. 487, come “Galarat”). Il carteggio di Biffi permette di dettagliare le date di esecuzione dell’*Achille a Sciro* di Giuseppe Bottani destinato ad Antonio Greppi e di cui si ignora il destino (E. Bianchi, *Novità per Giuseppe e Giovanni Bottani e un appunto per la formazione di Andrea Appiani*, in “Paragone”, 569, 1997, pp. 64-66): il conte cremonese lo vede in lavorazione a Mantova nello studio del pittore il 9 aprile 1777 (Biffi, *Lettere itinerarie*, p. 280).  
9 Ci sta lavorando, per la sua tesi di laurea magistrale, Giovanni Truglia; per il fronte leonardesco: S. Mara, *Carlo Giuseppe Gerli e l’edizione dei “Disegni di Leonardo da Vinci” (1782-1784)*, in *Le arti* cit., pp. 396-400.

# Antonio Ernesto Denunzio

## Christopher Hewetson a Napoli al servizio di William Hamilton: una nota d'archivio

All'insegna di un'attività intensa e di riconosciuto prestigio, sia per qualità delle opere che per rilievo dei committenti, il soggiorno romano dello scultore irlandese Christopher Hewetson – protagonista tra i più raffinati e originali della plastica di età neoclassica – si protrasse per oltre un trentennio, dal 1765, anno in cui è già attestato in città, fino alla morte sopraggiunta nel 1798. Nell'ultimo scorcio di vita egli trascorse un periodo non del tutto breve anche a Napoli, al servizio di Sir William Hamilton. Ne danno notizia, in momenti successivi, almeno un paio di testimoni contemporanei, entrambi pittori e mercanti d'arte: Robert Fagan, amico dello stesso scultore, che nel giugno del 1797 annotava “Hewetson is at Naples doing Sir William and Lady's bust”<sup>1</sup>, e James Irvine che circa sei mesi dopo, il 16 dicembre, ne annunciava sinteticamente il rientro a Roma: “Hewetson is expected any days from Naples”<sup>2</sup>. Alla circostanza non si è mai dato rilievo particolare in quanto i due ritratti risultano purtroppo a tutt'oggi perduti né, del resto, la laconicità delle affermazioni appena ricordate consentiva ampie argomentazioni oltre la mera registrazione di un dato biografico e di una lacuna nel catalogo dello scultore.

Alcuni documenti inediti dell'Archivio di Stato di Napoli consentono ora di aggiungere particolari di un certo interesse a quel poco fin qui noto circa il soggiorno napoletano di Hewetson<sup>3</sup>. Si tratta degli atti di segreteria appartenenti a una sotto serie del fondo Ministero degli Affari Esteri che raccoglie richieste e concessioni di passaporti per i più vari individui in arrivo nel Regno, nel nostro caso, in particolare, da Roma<sup>4</sup>. Da essi, in breve, si evince che nell'aprile del 1797 Hamilton richiese al principe di Castelcicala, Fabrizio Ruffò di Bagnara, ministro degli Esteri e membro della Giunta di Stato, già ambasciatore a Londra fino a due anni prima, di concedere il passaporto allo scultore romano Cristoforo Prosperi raccogliendo una sollecitazione di Hewetson che, impegnato a Caserta nella realizzazione dei ritratti di Sir William e di Lady Emma – dal 1791 seconda moglie del diplomatico – chiedeva di potersi avvalere dell’“assistenza del suo giovine”<sup>5</sup>.

Appare verosimile, a una prima riflessione, che già prima dell'aprile

del 1797, dunque, lo scultore aveva raggiunto il Regno di Napoli per adempiere alla commissione ricevuta, trattenendovisi fino a dicembre (se non oltre). La richiesta di passaporto è a favore del fidato allievo, alla cui collaborazione egli ricorse in misura crescente soprattutto negli ultimi anni di attività. Erede fiduciario per nomina testamentaria, Prosperi portò a termine alla morte del maestro anche le opere rimaste incompiute nello studio, licenziandole con la firma di entrambi<sup>6</sup>.

In uno dei documenti si legge che Hewetson “sta modelando i busti” a Caserta, una conferma circa l’abitudine di Hamilton di risiedere a lungo in prossimità della reggia vanvitelliana – attratto dalla presenza dei sovrani e dalla possibilità di partecipare agli svaghi della corte – soprattutto dopo l’arrivo di Emma e dopo alcuni lavori di abbellimento effettuati in una residenza, purtroppo non identificabile con certezza, dove entrambi erano soliti accogliere numerosi ospiti e organizzare raffinati ricevimenti<sup>7</sup>. Per inciso, dalla documentazione archivistica, risulta che nello stesso anno il diplomatico richiese diverse autorizzazioni di ingresso nel Regno a beneficio di vari individui presenti a Roma, alcuni dei quali destinatari di incarichi presso di lui: è il caso del “professore di violoncello” Luigi Bichi Lolli<sup>8</sup>, di cui sappiamo molto poco, e del “pittore Annovarese” (di Hannover) Friedrich Rehberg<sup>9</sup>, che evidentemente rientrava a Napoli dopo esservi stato negli anni precedenti quando aveva disegnato, per poi dare alle stampe, le *Attitudes* di Lady Emma<sup>10</sup>.

Come accennato, non ci sono pervenuti o restano ancora da rintracciare i ritratti dei coniugi Hamilton. Di certo essi furono ultimati ma non saldati in quanto alla sua morte Hewetson attestò di vantare un “credito di cinquanta onze di oro di Napoli che mi deve sua Eccellenza il Cavaliere Hamilton Ministro britannico presso la corte di Napoli,

per li due ritratti modellati tanto di lui che della stimatissima sua Signora consorte”<sup>11</sup>. Dei due busti non si hanno ulteriori notizie: non è da escludere che fossero sul Colossus, la nave militare diretta in Inghilterra ma affondata nel dicembre del 1798 al largo delle isole Scilly, su cui, nell’intento di metterla al sicuro dagli invasori francesi, Hamilton aveva fatto imbarcare, stivandola in otto grandi casse, gran parte della sua cosiddetta seconda collezione di vasi<sup>12</sup>. Di certo essi non compaiono tra le opere inventariate, imballate e portate via da Napoli alla fine dello stesso anno, quando Sir William si rifugiò in Sicilia al seguito dei sovrani. In quell’elenco figura un’altra opera di Hewetson, il *Ritratto di Gavin Hamilton* ora a Glasgow, realizzato nel 1784 (ill. 1, tav. 8)<sup>13</sup>. Non conosciamo le circostanze di acquisizione della scultura, un’erma di stampo classico dove l’effigiato è raffigurato con volto austero e petto scoperto.

1. Christopher Hewetson, *Ritratto di Gavin Hamilton*, 1784, marmo. Glasgow, The Hunterian, University of Glasgow (foto © The Hunterian, University of Glasgow 2018)



Con una circostanza forse non del tutto casuale, essa venne presentata alla Royal Academy nel 1786, lo stesso anno in cui Lady Emma e sua madre si mettevano in viaggio alla volta di Napoli accompagnate da Gavin Hamilton. Eclettica figura di artista, archeologo e mercante, questi fu in rapporti di amicizia con il diplomatico inglese, nella cui attività collezionistica ebbe un importante ruolo di consulente e procacciatore, procurando reperti archeologici e dipinti, anche eseguendone di propri. Non è da escludere pertanto che possa avergli donato (o venduto) il suo ritratto e fatto anche da tramite per la trasferta partenopea di Hewetson. William Hamilton, del resto, conosceva da tempo quanto realizzato dallo scultore irlandese: poco dopo il suo arrivo a Napoli aveva soggiornato per alcuni mesi, tra gennaio e aprile del 1768<sup>14</sup>, a Roma e si era imbattuto nell'attività di Hewetson apprezzandone la produzione più peculiare e di maggiore successo, quella dei busti-ritratto all'antica, realizzati soprattutto per molti esponenti della folta comunità britannica<sup>15</sup>. L'idea di un busto che lo ritraesse assecondando il gusto antiquario senza rinunciare alla fedeltà dei lineamenti (come quello di Gavin Hamilton, forse nelle sue mani già da tempo) dovette attrarre Sir William che, anni dopo, fece probabilmente ricorso ai buoni uffici di un efficace intermediario per spingere lo scultore, ormai avanti negli anni, a lasciare Roma e spostarsi per diversi mesi nel Regno di Napoli.



2. Stefano Tofaneli, *Ritratto di Christopher Hewetson con il busto di Gavin Hamilton*, 1784 circa, olio su tela. Colonia, Wallraf-Richartz Museum (courtesy Fototeca Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna)

#### APPENDICE

Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, 6184 bis, carte non numerate

*Napoli 25 aprile 1797, copia di dispaccio*

Lo scultore inglese M. Hewetson che sta attualmente sculpando i ritratti del Cav.e e Miladi Hamilton avendo domandato l'assistenza del suo giovine Cristofano Prospero Romano, lo scrivente prega S.E. il Sig.r Principe di Castelcicala il favore di voler dare gli ordini convenienti perchè il Sig.r

Cav.r Ramette accordi al prefato Cristofano Prospero il suo passaporto per venire a Napoli. E lo scrivente si rassegnà dell'E. S. con una parziale stima ed ossequio.

*Napoli 6 maggio 1797, copia di dispaccio*

Rassegnando il Cavaliere Hamilton i suoi rispetti a S.E. il Sig. r Principe di Catelcicala La prega il favore di voler dare gli ordini convenienti coll'ordinario di questa sera, perché il Sig. Cav.e Ramette accordi il passaporto per venire a Napoli al scultore Romano Cristofano Prospero per assistere al suo Principale M. Hewetson che attualmente sta modelando i busti dello scrivente e della sua moglie a Caserta. E si riprotesta di S.E. con vera stima ed ossequio<sup>16</sup>

*Roma 9 maggio 1797, Carlo Ramette, Rappresentante degli Affari Generali del Regno di Napoli e Sicilia*

Eccellenza

Alle Persone qui sotto notate e indicatemi da V.E. col suo venerato dispaccio di 6 del Corrente non lascerò di dare il mio Passaporto, giacché si è degnato il Re Nostro Signore permettere alle med.e di potersi trasferire in cot.a Città. E colle solite proteste del mio invariabile ossequio, costantemente mi raffermo

Roma 9 maggio 1797

Di V.E. Umiliss.o Obbl.mo Servitore

Carlo Ramette

Maria Villanova<sup>17</sup> con Marianna Rasche Cameriera di Nazione Tedesca  
Lo scultore Cristofano Prospero Romano

1 Londra, British Library, Add. MSS 3496, citato in T. Hodgkinson, *Christopher Hewetson, an Irish Sculptor in Rome*, in "The Walpole Society", XXXIV, 1952-1954, pp. 42-54, in part. pp. 51, 53.

2 Ivi, p. 53.

3 Ringrazio Renato Ruotolo per avermi segnalato, con la consueta generosità, l'esistenza dei documenti e Carlo Knight per l'attenta rilettura del mio testo.

4 Purtroppo non esiste documentazione relativa ai mesi e agli anni precedenti; non è stato pertanto possibile rintracciare la richiesta di passaporto a favore dello stesso Hewetson.

5 I documenti sono trascritti in Appendice.

6 Per un breve profilo di Prospero e un approfondimento sull'attività di Hewetson alla luce di nuove acquisizioni documentarie si vedano P. Coen, *Christopher Hewetson: nuovi documenti, nuove interpretazioni*, in "Bollettino d'arte", 2012, pp. 87-100 e M. Di Tanna, *Puntualizzazioni, ragguagli documentari e nuove ipotesi su Christopher Hewetson* in "Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies", 4, 2014, pp. 181-201. Si rimanda ai due saggi anche per la bibliografia precedente sullo scultore irlandese.

7 C. Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Electa, Napoli 2003, pp. 100-106, volume fondamentale sul soggiorno napoletano di Hamilton e su tutti i temi a esso collegati. A quanto da lui segnalato si aggiunga anche la seguente notizia: Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi), Segreteria e Ministero degli Esteri, 2337, Avviso di Napoli del 17 marzo 1795, "Mylord Conte di Bristol Vescovo di Derry è partito per Roma in dove sentesi che tornerà qui dopo Pasqua. Il Cav.r Hamilton Min.ro d'Inghilterra che è stabilito in Caserta venne qui nei scorsi giorni ed imbandì magnifico Pranzo al Ppe e Principessa Esterhazy al soprad.o Mylord Bristol ed ai più qualificati soggetti che qui si trovano".

8 Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, 6184 bis, carte non numerate, 8 aprile 1797.

9 Ivi, 19 aprile 1797. In una carta del 14 febbraio si legge, genericamente, che il re dispone "possano trasferirsi in Napoli i vari individui Inglesi e Francesi e Corsi di cui trattiene i vari uffici il Cav. Hamilton".

10 Sull'argomento si rimanda a *Emma Hamilton's Attitudes by Frederick Rehberg*, a cura di R. Wendorf,



catalogo della mostra (The Houghton Library), Cambridge (Mass) 1990.

11 Coen, *Christopher Hewetson* cit., p. 94.

12 Così ritiene B. de Breffny, *Christopher Hewetson*, in "Irish Arts Review (1984-1987)", 3, 1986, pp. 52-75, in part. p. 56; sull'affondamento del Colossus si veda J. Jenkins "Contemporary minds" *Sir William Hamilton's Affair with Antiquity*, in *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, a cura di J. Jenkins, K. Sloan, catalogo della mostra, British Museum Press, London 1996, pp. 40-64, in part. pp. 58-59.

13 Per la presenza del ritratto nell'elenco dei beni di Hamilton cfr. O.E.Deutsch, *Sir Williams Hamilton's picture gallery*, in "The Burlington Magazine", 82, 1943, pp. 38-41, in part. p. 36 e N.H. Ramage, *A list of Sir William Hamilton's property*, in "The Burlington Magazine", 131, 1989, pp. 704-706, in part. p. 705.

14 ASFi, Segreteria e Ministero degli Esteri, 2337, Giuseppe Bonechy, incaricato d'affari a Napoli, al Segretario di Gabinetto a Firenze, Napoli 19 gennaio 1768: "Quest'inviato d'Inghilterra M. Hamilton à avuto dalla sua corte, la permissione di passar a Roma per dove partirà il di 27 per trattenervisi circa due mesi". Hamilton rientrava a Napoli soltanto il 12 aprile (ASFi,

Segreteria e Ministero degli Esteri, 2337, Giuseppe Bonechy al Segretario di Gabinetto, Napoli 19 aprile 1768).

15 All'indomani del viaggio a Roma Hamilton annotò che Hewetson era un artista "excellent for Portraits in Busts" (D. Constantine, *Winckelmann and Sir William Hamilton*, in "Oxford German Studies", 22, 1993, pp. 55-83; Jenkins, "Contemporary minds" cit., pp. 46 ,63 nonché nello stesso volume la scheda a p. 276). Sull'ambiente artistico romano negli anni di Hewetson e sul ruolo che questi vi ebbe si rimanda a *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2002, in part. pp. 3-16, 213-216, con schede a pp. 463-464, 469-471, e L. Barroero, *Le Arti e i Lumi. Pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Einaudi, Torino 2011, in part. pp. 96-97 e scheda 28.

16 Segue una copia di dispaccio datato al giorno successivo contenente la breve comunicazione inoltrata a Hamilton circa l'avvenuta autorizzazione.

17 Da altri documenti nella stessa unità archivistica risulta madre della cantante Luigia Villanova, impegnata a qual tempo in alcuni spettacoli presso il Teatro dei Fiorentini.

Sergej Androsov  
Storia di due vasi monumentali  
del tardo Settecento romano:  
un'ipotesi attributiva  
per Lorenzo Cardelli

**D**urante la preparazione della mostra successivamente inaugurata a Palazzo Reale a Milano con il titolo *Canova alla corte degli zar*, Fernando Mazzocca propose di aggiungere alle opere della scultura italiana anche alcuni oggetti realizzati dai maestri russi di pietre dure, prima di tutto i vasi. Così le opere di malachite, diaspro e altre pietre provenienti dalla Russia furono esposte a Milano nelle sale di Palazzo Reale, dando un nuovo contributo cromatico alla mostra<sup>1</sup>.

Tuttavia, oltre alla ricca collezione dei vasi di pietre dure eseguiti in Russia, si trova all'Ermitage anche una raccolta di vasi realizzati in marmo, circa quaranta pezzi. Se da un lato i vasi russi sono piuttosto ben documentati, dall'altro quest'ultimo gruppo non è stato ancora, in generale, fatto oggetto di studio. Ne fanno parte alcuni oggetti eseguiti in Italia nel tardo Settecento destinati alla decorazione dei palazzi imperiali, in primo luogo del Palazzo d'Inverno.

In quella collezione ci sembra interessante segnalare due vasi di notevoli dimensioni, copie a grandezza naturale dei celebri vasi Borghese e Medici (ill. 1, tav. 7; ill. 2)<sup>2</sup>. I due vasi antichi, che sono serviti come originali, sono noti fin dal XVI secolo e ora si trovano a Firenze (Galleria degli Uffizi) e a Parigi (Musée du Louvre), ma nella seconda metà del Settecento erano a Roma e assai spesso furono copiati insieme, come a formare un unico gruppo<sup>3</sup>.

Fino a tempi recenti la storia dei vasi dell'Ermitage non era ancora stata chiarita. Furono inclusi per la prima volta nell'inventario della scultura della collezione imperiale redatto nel 1859. Ma la qualità dell'esecuzione e anche le misure dei vasi necessitano di essere studiati con attenzione. La prima pubblicazione dei vasi fu effettuata da chi scrive nel catalogo della mostra dedicata all'arte a Roma nella seconda metà del Settecento inaugurata all'Ermitage nel 2011<sup>4</sup>. Adesso sembra possibile aggiungere alcune informazioni sulla storia di due vasi e anche proporre l'attribuzione.

I documenti pubblicati da Antonino Bertolotti nel 1877 contengono già l'informazione che "il gran Ciambellano Schawaloff" nel maggio



1. Lorenzo Cardelli (?),  
*Vaso Borghese*,  
1782-1783, marmo.  
San Pietroburgo, Museo  
Statale dell'Ermitage  
(foto © The State  
Hermitage Museum,  
Photo Leonard Kheifets)

1783 ricevette l'autorizzazione all'esportazione da Roma di "2 vasi di marmo copia di antichi de' Medici"<sup>5</sup>. Purtroppo non è stato possibile collegare questi documenti con i vasi dell'Ermitage, perché le copie dei vasi Medici e Borghese sono molto numerose e anche nella collezione dell'Ermitage si trovano altri due vasi Medici e un vaso Borghese (ma dalle misure più modeste). Va detto che il testo del documento era citato da Bertolotti in maniera non molto accurata. Si tratta dell'autorizzazione datata 23 maggio 1783 e firmata dall'assessore Alessandro Bracci: "Due Vasi copie degl'antichi di Medici, e di Villa Borghese" hanno il prezzo comune di "scudi mille"<sup>6</sup>. In considerazione del prezzo piuttosto elevato, possiamo ritenere che si trattasse proprio dei due grandi vasi che attualmente si trovano all'Ermitage.

Indubbiamente il succitato "Gran Ciambellano" era Ivan Ivanovič Šuvalov (1727-1797), fondatore e primo direttore dell'Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo (dal 1757). Dopo la morte della zarina Elisabetta, Šuvalov, in quanto suo favorito, nel 1763 preferì lasciare la patria per trasferirsi in Italia e in Francia. Egli risiedette a Roma dalla primavera del 1766 fino al 1773 e acquistò regolarmente opere d'arte non soltanto per le corte imperiali e per se stesso, ma anche per diversi

2. Lorenzo Cardelli (?),  
*Vaso Medici*,  
1782-1783, marmo.  
San Pietroburgo, Museo  
Statale dell'Ermitage  
(foto © The State  
Hermitage Museum,  
Photo Leonard Kheifets)



collezionisti d'arte e viaggiatori russi<sup>7</sup>. Nel 1783 Šuvalov si trovava di nuovo a Pietroburgo, dov'era ritornato già nel 1777, pertanto il permesso all'esportazione fu ottenuto da un suo incaricato.

Un'altra informazione sulla storia dei due vasi si trova nel fondo Sutherland dell'Archivio Storico Russo di San Pietroburgo. Richard Sutherland, figlio di un armatore navale di origine scozzese, era nato in Russia in 1739 e fin dalla giovinezza si occupò di commercio. Dal 1785 fu nominato banchiere di corte da Caterina II, pertanto coprì le spese dell'imperatrice per l'acquisto di opere d'arte. Egli fu responsabile anche per l'invio di danaro ai diplomatici e viaggiatori russi in Europa. Caterina II sembrava soddisfatta del suo banchiere, che nel 1788 ricevette il titolo di barone. Più tardi, invece, la sua posizione peggiorò perché i nobili russi debitori nei suoi confronti non sempre restituirono il danaro prestato. Al momento della morte nell'ottobre 1791 Sutherland era prossimo al fallimento. È sufficiente notare che il primo ministro non ufficiale (e probabile consorte) di Caterina II, il principe Grigorij Potëmkin, ottenne da Sutherland un prestito per una cifra enorme, superiore ai 749 mila rubli.

Allo stesso tempo, l'archivio della ditta di Sutherland testimonia della

sua accuratezza e puntualità negli affari. Egli ebbe contatti con banchieri di tutta Europa e anche della Russia. La corrispondenza ricevuta da Sutherland è testimoniata da otto-dieci volumi per ciascun anno, con le copie delle risposte in diverse lingue. Per esempio a Roma Sutherland ebbe regolare corrispondenza con i banchieri Francesco Barazzi, Gaspare Santini e Giuseppe Cioja. Proprio Cioja fu responsabile dell'acquisto delle opere d'arte a Roma prima del suo fallimento nell'agosto 1786. Di solito le opere comprate a Roma venivano spedite a Pietroburgo via mare con cambio a Livorno grazie all'aiuto dei fratelli Calamai (Giovanni Calamai, console russo a Livorno, e Pietro).

A nostro avviso, i vasi attualmente all'Ermitage rappresentano l'oggetto della corrispondenza del banchiere Francesco Barazzi (1709-1786) con Sutherland. Nella lettera datata 11 gennaio 1782 (probabilmente in realtà 1783) Barazzi parlava del pagamento allo scultore di due vasi di marmo e scriveva che aveva la speranza che sarebbero stati ultimati entro due mesi. Quei vasi erano destinati al "Gran chambellan Schvualoff"<sup>8</sup>. Il 14 maggio 1783 lo stesso Barazzi scrisse a Sutherland: "je efectuesé l'expedition de les Deux Grand Vases de Marbre, suivant les orders que S[on] E[ccelence] le Grand Chambellan de Schvualoff m'a ordonné et je prends Mon Remboursement sur le Meme M[onsieur] Calamai"<sup>9</sup>.

La persona di Francesco Barazzi è già nota agli storici dell'arte. Egli presentò regolarmente delle suppliche per ottenere il permesso d'esportare da Roma delle opere d'arte, specialmente negli anni sessanta del Settecento<sup>10</sup>. Nell'inventario della sua casa del 1786 sono segnalati "il ritratto del Re di Russia" e "una mezzo figura di gesso rappresentante l'Imperatrice delle Russie"<sup>11</sup>. Egli ebbe anche relazioni con alcuni viaggiatori russi a Roma e con Ivan Šuvalov. Quest'ultimo scrisse ad Aleksandr Saltykov, segretario dell'Accademia delle Belle Arti a Pietroburgo il 9 aprile 1771: "qui [a Roma] c'è un banchiere, assai ben conosciuto al conte Kirill Grigorievich Razumovskij e a me, François Barazzi, uomo operoso e buono, penso che sarà utile in futuro"<sup>12</sup>. Il conte Kirill Razumovskij visitò Roma insieme al suo amico Šuvalov nella prima metà del 1766 e fu in rapporto con Barazzi. Proprio Barazzi ricevette l'autorizzazione all'esportazione dei quadri e delle sculture per Razumovskij, probabilmente anche per Šuvalov. Per esempio, il 1° maggio 1766 Barazzi ricevette l'autorizzazione all'esportazione dei quadri di Pompeo Batoni, "un ritratto di un Inglese e l'altro Ercole in mezzo il piacere la virtù"<sup>13</sup>. La seconda opera senza dubbio corrisponde al dipinto di Batoni *Ercole al bivio* acquistato da Razumovskij a Roma (oggi all'Ermitage). Successivamente, il 13 dicembre 1769, lo stesso Barazzi ricevette l'autorizzazione per la statua di una sacerdotessa in marmo: "picciola statua rappresentante una sacerdotessa scolpita di scultore francese vivente la quale si stima scudi cento sessanta"<sup>14</sup>. È molto probabile che questa statua coincida con la figura di sacerdotessa ordinata da Šuvalov e scolpita dal giovane Louis-Simon Boizot, che si trova adesso nel Museo-Tenuta "Pavlovsk" presso Pietroburgo<sup>15</sup>. Possiamo dedurre che lo stesso Barazzi spedì a Pietroburgo un grande

ritratto di Razumovskij eseguito da Pompeo Batoni (ora in collezione privata). Probabilmente si tratta di quest'opera in un documento del 22 settembre 1767, quando Barazzi ricevette il permesso d'esportazione di "un ritratto istoriato fatto da Pompeo Batoni", insieme con due quadri attribuiti a Nicolas Poussin e una copia dell'*Aurora* di Guido Reni, eseguita da Anton von Maron, al costo complessivo di mille scudi<sup>16</sup>.

Dunque i due vasi furono eseguiti a Roma all'inizio degli anni ottanta da un scultore, il cui nome sembra sconosciuto. A mio parere, il possibile autore dei vasi fu Lorenzo Cardelli (1733 circa-1794). Questo scultore non è molto studiato, perché ha lavorato prevalentemente per la scultura decorativa e si era specializzato nei camini e vasi. Šuvalov senza dubbio era in contatto con Cardelli e nel 1769 spedì a Pietroburgo due vasi acquistati da "Gardel e Grangiaquet Sculpteurs" ("Deux vases modernes de Marbre ornés des bas reliefs très bien copies d'après les antiques et leurs piédestaux")<sup>17</sup>.

Un altro argomento per attribuire i vasi dell'Ermitage a Lorenzo Cardelli è rappresentato dall'informazione che lo scultore eseguì per il re di Polonia Stanislao Augusto (1785 circa-1786), una copia del vaso Medici a un prezzo comparabile con il prezzo dei vasi dell'Ermitage. Purtroppo il vaso non esiste più, ma grazie alla collega polacca Katarzyna Mikocka-Rachubova abbiamo una descrizione assai dettagliata nella lettera dell'architetto Jan Chrystian Kamsetzer spedita da Roma e indirizzata al pittore Marcello Bacciarelli (senza data esatta, probabilmente nel 1786):

La vase et la cheminée dont j'ajoute ici les dessins sont deux pièces que j'ai trouvé parmi autres d'une parfait exécution chez un sculpteur ici nommé Lorenzo Cardelli, et j'ai cru que l'une et l'autre meritoit être employé. La vase est une copie d'après une antique qui se trouvoit autre fois a Villa Medici et elle est d'un très beau marbre blanc assez joliment travaillé. Le bas-relief présente le Sacrifice d'Iphigénie: le piédestal est creux pour faciliter le transport [...] Le prix de la vase est de 600 scudi et celui de la cheminée de 250 [...]<sup>18</sup>.

Sembra possibile adesso proporre l'attribuzione dei due vasi a Lorenzo Cardelli, eseguiti probabilmente con la bottega.

La storia dei due vasi in Russia è simile alla storia della collezione imperiale di scultura. Probabilmente i vasi furono commissionati da Šuvalov per la decorazione del palazzo imperiale. Caterina II preferì avere le opere di scultura nella sua residenza estiva di Zarskoe Selo nel padiglione chiamato "la grotta". Probabilmente i vasi furono collocati nella "grotta" insieme al *Ragazzo accovacciato* di Michelangelo, *Voltaire assiso* di Houdon e alle sculture antiche della collezione Lyde Browne. Dopo la morte di Caterina II, il figlio Paolo I trasferì la maggior parte della collezione nella nuova residenza imperiale, il castello Mikhailovskij (di San Michele) a Pietroburgo. Per qualche tempo i vasi Medici e Borghese furono utilizzati per la decorazione della facciata del maniero. Quando

Paolo I fu assassinato nella sua residenza, il castello Mikhailovskij fu abbandonato e le opere d'arte furono trasferite nel palazzo Tavričeskij (di Tauride), altro palazzo imperiale a Pietroburgo. Probabilmente nel 1839-1840 circa i due vasi cambiarono ancora una volta la loro collocazione tornando al Palazzo d'Inverno, ricostruito dopo l'incendio del 1837. Ancora adesso i due vasi si trovano al piano terra dello stesso palazzo, accanto alla scala d'onore. La nostra ricerca sembra rendere possibile includere le due opere nel repertorio della scultura romana del tardo Settecento.

Esprimo la mia riconoscenza a Benedetta Sforza per il perfezionamento del testo italiano.

1 *Canova alla corte degli zar. Capolavori dell'Ermitage di San Pietroburgo*, a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Federico Motta Editore, Milano 2008.

2 *Vasa Medici*, inv. 737. H. 174; *Vasa Borghese*, inv. 738. H. 174.

3 F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 500-1900*, Yale University Press, New Haven-London 1981, n. 81-82.

4 *Živopis' i skulptura v Rime vo vtoroj polovine XVIII veka (La pittura e la scultura a Roma nella seconda metà del XVIII secolo)*, a cura di S. Androsov, catalogo della mostra, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitaza (Edizioni dell'Ermitage), San Pietroburgo 2011, n. 75-76.

5 A. Bertolotti, *Esportazione di oggetti di belle arti da Roma nei secoli XVII e XVIII*, in *Archivio storico artistico archeologico e letterario della Città e provincia di Roma*, Roma 1877, II, p. 293.

6 Roma, Archivio di Stato, camerale I, busta 696, f. 25 (anche camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 12). Si veda S. Androsov, *I.I. Šuvalov v Rime: priobretnie proizvedenij iskusstva (I.I. Šuvalov a Roma: gli acquisti di opere d'arte)*, in *Dalla Russia in Italia. Intellettuali e artisti a Roma (XVIII e XIX secolo)*, Edizioni Culturali Internazionali, Salerno 2015, p. 295 (con la pubblicazione dei documenti originali degli archivi di Roma e di San Pietroburgo). Stranamente i succitati documenti non sono utilizzati da A. Imbellone, *L'arte moderna esce da*

*Roma: regesto delle licenze d'esportazione dal 1775 al 1870*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'unità. 1775-1870*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Campisano Editore, Roma 2012, pp. 627-726.

7 Oltre ad alcune pubblicazioni in lingua russa segnaliamo un articolo di A. Busiri Vici, *L'erudito della corte russa del Settecento Ivan Ivanovich Schuvaloff ed i suoi rapporti con Roma*, in "L'Urbe", 39, 1976, pp. 39-46.

8 Archivio Statale Storico Russo di San Pietroburgo (RGIA), fondo 602, busta 59, f. 146.

9 Ivi, f. 148.

10 I. Bignamini, C. Hornby, *Digging and Dealing in Eighteenth-century Rome*, Yale University Press, New Haven-London, 2010, pp. 231-234; P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo*, Olschki, Firenze 2011, pp. 132-135, 626-666.

11 Coen, *Il mercato dei quadri cit.*, p. 632.

12 Archivio Statale Storico Russo di San Pietroburgo, fondo 789, elenco 1, parte 1, busta 440, f. 8.

13 Roma, Archivio di Stato, camerale II, Antichità e belle arti, busta 11.

14 Ivi, busta 12.

15 *Živopis' i skulptura v Rime cit.*, n. 61.

16 Roma, Archivio di Stato, camerale II, Antichità e belle arti, busta 11.

17 Androsov, *I.I. Šuvalov v Rime cit.*, p. 297.

18 K. Mikocka-Rachubova, *Rzezba Włoska w Polsce około 1770-1839*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, t. 2, p. 253.

# Giuliana Ericani

## *Per Canova e di Canova.*

### Il ritratto Lavy e il gesso per la *Danzatrice* Clarke di Ottawa

**I**l 16 febbraio del 1811 Amedeo Lavy, erede della dinastia di artisti torinesi<sup>1</sup>, omaggiava Canova con l'invio per il tramite dell'avvocato Revelli<sup>2</sup> di un medaglione con un suo ritratto.

Le lettere dell'*Epistolario canoviano* aggiungono alcune informazioni rispetto alla segnalazione di Hugh Honour e consentono di chiarire i modi dell'esecuzione e l'ambiente tra Roma e Torino nel quale avviene l'esecuzione e l'omaggio a Canova<sup>3</sup>. Il medaglione con il ritratto del grande scultore veneto, non sappiamo se fuso in bronzo o nella versione in gesso<sup>4</sup>, conservato dal 1913 nelle raccolte di Palazzo Madama (ill. 1)<sup>5</sup>, era stato, come racconta lo stesso Lavy nella sua *Autobiografia*, eseguito nel 1806 durante un soggiorno romano in occasione di una visita al grande scultore, presso il quale Amedeo Lavy aveva lavorato l'anno precedente<sup>6</sup>. Faceva parte di una serie di medaglioni realizzati dallo scultore torinese, a partire dal 1793, originariamente in cera su fondo di lavagna, modelli che servivano per la duplicazione e il trasferimento in metallo. I primi della serie raffiguravano Ignazio e Filippo Collino, i maestri torinesi del Lavy<sup>7</sup>. Alcuni anni dopo il medagli-  
sta torinese avrebbe voluto realizzare un busto di Canova ma gli impegni lavorativi non ne avevano consentito l'esecuzione.

Nel frattempo il grande scultore gli aveva trasmesso il suo apprezzamento per il tramite del torinese abate Richeri, un personaggio dei primi anni francesi a Torino, poeta giacobino, autore di un omaggio *post mortem* a Canova<sup>8</sup>, e Lavy in risposta aveva destinato al grande scultore il medaglione di alcuni anni prima. Canova vi è raffigurato stempiato con i capelli lunghi, molto simile, con capelli più corti e un profilo meno allungato, al ritratto di Raffaello Morghen del 1805, in modi analoghi a quello dipinto da Lampi proprio tra il 1805 e il 1806, nel ritratto ora nella collezione Liechtenstein a Vienna, e non troppo dissimile da

1. Amedeo Lavy, *Ritratto di Antonio Canova*, 1806. Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'arte antica, inv. 19317C (su concessione della Fondazione Torino Musei; foto Paolo Robino, 2018)





quanto disegnava, a matita con rialzi in biacca, l'amico Bossi tra il 1802 e il 1804<sup>9</sup>. La capacità nella resa fisiognomica è esaltata, nel medaglione Lavy, da un disegno precisissimo e definito con un segno tagliente, memore della lezione dei Collino, ma esaltato dalla pratica incisoria e medagliistica. Le notevoli somiglianze con il ritratto Morghen del 1805 fanno ipotizzare una frequentazione tra l'incisore e Lavy nel soggiorno presso Canova del torinese.

Per Canova, il 1806, data di esecuzione del ritratto, è forse il momento più alto della sua carriera, dopo la nomina nel 1802 da parte di Pio VII a ispettore generale delle Antichità e Belle Arti dello Stato della Chiesa; sta concludendo le sculture "eroiche" del *Creugante* e *Damosseno* per Pio VII, ha avuto l'incarico per la scultura di *Napoleone*, per la statua della *Paolina Bonaparte Borghese*, per la tomba di Vittorio Alfieri, per la *Venere Italica*, per la statua di *Letizia Ramolino Bonaparte*, per il *Teseo in lotta con il Centauro*, per la *Danzatrice con le mani sui fianchi* per Joséphine de Beauharnais, tutte opere che saranno consegnate alcuni anni dopo<sup>10</sup>.

Malgrado la sua posizione e la sua fama, un mese dopo Canova rispondeva, di suo pugno, al giovane collega torinese, ringraziandolo per il dono con parole di circostanza dalle quali emerge, tuttavia, l'apprezzamento per la qualità del ritratto, rispetto e affetto sincero, nei modi ai quali la grande umanità e sensibilità di Canova ci hanno abituato. Il rapporto tra Canova e Lavy è attestato nell'*Epistolario* fino al 1816 e comprende l'invio di alcune medaglie del torinese per la collezione del grande scultore<sup>11</sup>.

Il 24 aprile 1945 una bomba sfondava il salone nord del Museo Civico di Bassano del Grappa e danneggiava buona parte delle opere esposte. La documentazione fotografica anteriore alla seconda guerra mondiale (ill. 2) ci consente di ricostruire l'assetto dell'allestimento degli anni immediatamente anteriori al secondo conflitto e riconoscervi una parte del patrimonio di gessi delle collezioni. Su plinti decorati a finto marmo trovavano posto le sculture di Antonio Canova, la *Danzatrice con le mani sui fianchi* (inv. S57), la *Venere* (inv. S9), la *Ebe* (inv. S12), il *Monumento a Carlo III* (inv. S11), due esemplari della *Testa di Napoleone* (inv. S39 e S143?), la *Maddalena* (inv. S106), quelle di Antonio dal Zotto, il *Narciso che si specchia* (inv. S180) e il *doge Venier* (inv. S179), quelle di Domenico Passarin, la *Maddalena* (inv. S15) e una *Deposizione* di scultore del XIX secolo (inv. S147). Sugli armadi eseguiti negli anni 1849-1853 lungo l'intero perimetro del salone da Giuseppe Bordignon erano collocati



2. Bassano del Grappa, Museo Civico, salone nord, documentazione fotografica anteriore alla seconda guerra mondiale (foto Museo Biblioteca Archivio Bassano del Grappa)

3. Antonio Canova, *Danzatrice con le mani sui fianchi*, modello in gesso, dopo la ricomposizione e il restauro. Bassano del Grappa, Museo Civico (foto Giorgio de Togni, 2018)

4. Antonio Canova, *Danzatrice con le mani sui fianchi*, modello in gesso, fotografia ante 1945. Bassano del Grappa, Museo Civico (foto Museo Biblioteca Archivio Bassano del Grappa)

5. Antonio Canova, *Danzatrice con le mani sui fianchi*, modello in gesso, particolare, fotografia ante 1945. Bassano del Grappa, Museo Civico (foto Museo Biblioteca Archivio Bassano del Grappa)

i busti e le teste ideali di Canova, il *Busto di Pio VII* (inv. S47), il *Busto di Cimarosa* (inv. S46), la *Testa del Creugante* (inv. S57); la *Testa di Letizia Ramolino Bonaparte* (inv. S10), la *Testa di Eleonora d'Este* (inv. S27), alcuni busti ancora di Domenico Passarin, il *Busto di Brandolino Brandolini* (inv. S49), il *Busto di Paolo Erizzo* (inv. S32), di Domenico Canova Manera, il *Busto di Roberto Roberti* (inv. S144), di Pietro Toniolo, tre esemplari del *Busto del cavalier Francesco Compostella* (inv. S100, S194, S195) e un *Busto di prelado* di ignoto del XIX secolo. La ricostruzione e il restauro hanno consentito di recuperare una buona parte. Irrimediabilmente perduti sono tuttavia però, tra le sculture, il grande modello del *Monumento a Carlo III*, con il cavallo modellato per la statua equestre a Napoleone Bonaparte – collocato lì al posto del *Cavallo di Ferdinando II* che compare nella foto – di cui si conservano solo due frammenti con la veste<sup>12</sup> e la *Deposizione*. Le perdite più consistenti si registrano tra le opere collocate lungo le pareti: ben otto busti, tra cui tre di Canova, furono letteralmente polverizzati e non è stato possibile ricomporli.

Tra i gessi parzialmente recuperati è la *Danzatrice con le mani sui fianchi* (ill. 3), ricostruito nella sua interezza nel corpo ma purtroppo privo del volto, attestato da una buona fotografia risalente con ogni probabilità al primo dopoguerra (ill. 4-5), ma non ritrovato tra i frammenti raccolti nel salone e che si spera sia stato sottratto dalle macerie e possa essere un giorno restituito. L'assenza del volto ha condizionato la ricostruzione dell'intera testa e la scelta di non eseguire un calco del volto ha portato alla decisione di non collocare sul collo la



capigliatura che avrebbe creato un vuoto difficilmente completabile. La scelta di non ricostruire il volto pur in presenza del marmo di cui il gesso bassanese è il modello, come si vedrà qui di seguito, è derivata dall'analisi del rapporto anche tecnico che lega il modello in gesso e il marmo nell'iter esecutivo delle opere di Canova, analisi che crea notevoli perplessità metodologiche sulle ricostruzioni effettuate sui gessi della Gipsoteca di Possagno. Dall'insuperata lezione di Hugh Honour<sup>13</sup> abbiamo appreso infatti che, mentre il modello in



gesso veniva modellato da Canova, la scultura in marmo era il risultato di una prima fase sbizzata dai lavoranti dello studio sul modello, poi terminata dallo scultore con l'“ultima mano”, liberamente apposta, e quindi con possibili piccole modifiche rispetto al modello in gesso. Da tale analisi si deduce che la scultura in marmo dell'artista non può essere il modello per il gesso da cui è derivata. La teoria del restauro, nei modi in cui è oggi applicata, non consente infatti di replicare un modello che non è certo.

Il gesso bassanese con la *Danzatrice con le mani sui fianchi*, per la raffinata finitura e per alcuni particolari esecutivi, leggibili dopo l'intervento, può, infatti, essere considerato il modello per il marmo eseguito per Sir Simon Houghton Clarke ora nella National Gallery of Canada ad Ottawa (ill. 6, tav. 9), eseguito da Antonio Canova nel 1817-1822, consegnata al committente prima della morte dell'artista e pertanto totalmente autografa<sup>14</sup>. Rispetto all'altra e prima redazione in marmo del soggetto, infatti, il gesso bassanese presenta alcune differenze esecutive. Quella, infatti, ora nelle raccolte dell'Ermitage di San Pietroburgo, commissionata, forse nel 1802, da Josephine Beauharnais durante un suo soggiorno romano, ultimata per la fine del 1811, il cui modello in gesso, a Possagno, porta la data del dicembre 1806<sup>15</sup>, indossa una veste maggiormente drappeggiata sul davanti le cui pieghe occultano le nudità della figura. Analogamente, la crocchia sulla sommità del capo del marmo russo risulta più elevata di quanto appaia nella redazione per il baronetto inglese. Honour nel 1968 ricostruiva la personalità di Simon Houghton Clarke e i suoi rapporti con Canova, dal suo soggiorno romano del 1802, quando egli richiedeva una replica del *Creugante* e *Damosso*, allora in lavorazione, committenza non portata a buon fine a causa delle vicende belliche. Neanche la successiva richiesta, del 1814<sup>16</sup>, di una replica della *Venere*, da collocarsi in un tempio nella sua residenza suburbana di Oak Hill nell'East Barnet, nella

6. Antonio Canova, *Danzatrice con le mani sui fianchi*, 1818-1822, marmo, particolare. Ottawa, National Gallery of Canada (foto National Gallery of Canada, Ottawa)

periferia londinese, che compariva nell'intestazione delle sue lettere, poté essere esaudita. Alcuni mesi dopo, in ottobre, Canova gli offriva o l'*Aiace* o l'*Ettore* o la *Tersicore*, già in lavorazione. La scelta della musa della commedia da parte del baronetto inglese trovò la sua realizzazione e la consegna nel 1816, per essere esposta, insieme all'*Ebe* Cawdor a Somerset House nel 1817. Non pago, ma estremamente soddisfatto per la scultura, il 27 maggio di quell'anno, Simon Clarke richiamava la promessa iniziale di due sculture e richiedeva a Canova un'altra statua a grandezza naturale a sua scelta, ricordando "la plus grande beauté" dell'*Ebe* Cawdor esposta<sup>17</sup>. Canova, ricordando l'accostamento della prima *Tersicore* Sommariva alla *Danzatrice* di Joséphine Beauharnais nel Salon parigino del 1812-1813, gli promette una seconda scultura, che sarà realizzata solo nel 1822, e che Clarke apprenderà dal suo mediatore romano G.G. De Rossi essere una replica della scultura eseguita per l'imperatrice, dal 1815 nelle raccolte di Alessandro I di Russia, "executé avec la plus grande délicatesse, de sort".

Quello che caratterizza infatti il marmo ora canadese e il riscoperto modello in gesso di Bassano è la delicatezza nel panneggio che aderisce alle carni dalla vita, che il gesso evidenzia dando morbidezza al corpo, contrapposto alla forza della testa e del volto, che Honour accostava a una giovanile bellezza inglese, di una vivacità che meglio si adatta alla posa danzante della figura, più della "sensuale" ed "imbronciata" espressione del volto del primo marmo.

## APPENDICE

1. *Lettera di Amedeo Lavy a Canova accompagnatoria del medaglione con il ritratto dello scultore*. Bassano del Grappa, Biblioteca, *Corrispondenza canoviana*, V 553. 3615<sup>18</sup>

Torino, li 16 febbraio 1811

Preclarissimo Signore

Sin d'allora che ho cercato di modellare il meglio che per me si potesse il busto di V.S. Chiarissimo ebbi il pensiero di fargliene omaggio; ma la t [\*\*\*] del mio lavoro me ne ha distolto. In oggi avvalorato dalle obbligatissime espressioni di V.S. Chiarissimo statemi prontamente comunicate dal Sig. Abate Luigi Richeri non esito più un istante ad inviarle il qui unito medaglione per mezzo del Sig. Avvocato Revelli mio amico che si porta in Roma per vedere il mio fratello pittore Paesagista. Se tutta la perfezione dell'arte non vi apparisce ho almeno cercato di avvicinar-mela, trattandosi massimamente di ritrarre il Genio più insigne d'Europa in fatto di scultura. La singola bontà dell'animo mio, di cui mi diede sì inaspettate e sensibili testimonianze; mi fa sperare che ella aggradirà questa benev[\*\*] tenue offerta, sicc[\*\*\*] un pegno dell'inalterabile stima ed ossequio verace con cui ho l'onore d'essere Di lei preclarissimo Signore Umilissimo Ossequientissimo Servitore

Amedeo Lavy

2. Lettera di ringraziamento di Antonio Canova ad Amedeo Lavy. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Autografi Ferrajoli, Raccolta Ferrajoli*, n. 1455, ff. 2446 r-v<sup>19</sup>

Roma, 23 marzo 1811

Pregiatissimo Signore.

Io sono infinitamente obbligato alla Sua graziosa benevolenza d'aver voluto mandarmi con tanta cura il ritratto mio, ch'Ella per effetto di parzialità ebbe la compiacenza di eseguire così bene, e così somigliante. Questo atto di gentile amorevolezza verso di me lusinga sommamente il mio amor proprio, e vorrei che il sentimento di gratitudine, onde sono penetrato, fosse a Lei così evidente e certo, come io lo sono della Sua stima, e affetto, di cui tanto palesemente Ella vuole onorarmi. Brama, che mi si presenti, quando che sia, qualche occasione di testificarle col fatto, che la mia gratitudine è superiormente ad ogni espressione, sincera e cordiale.

Frattanto mi conceda che ora io più giustamente, se altra volta mai, le protesti i sensi di quella con dovuta osservanza e riconoscenza con quale mi pregierò sempre di comprovarmi di Lei obbedientissimo, affezionatissimo, obbligatissimo servitore

Antonio Canova

1 G. Assandria, *Una famiglia torinese di artisti. I L.*, in *Atti della Società piemontese di archeologia e belle arti*, VII (1916), pp. 209-274; A.S. Fava, *Monete e medaglie*, in *Mostra del barocco piemontese*, a cura di V. Viale, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, palazzina di caccia di Stupinigi, 1963), 3 voll., Arti grafiche Pozzo-Salvati-Monti, Torino 1963: II, pp. 7, 36-38; A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte piemontese dal XVI al XVIII secolo*, II, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1966, pp. 610-623; L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte dalle origini al periodo romantico*, Casanova, Torino 1962, pp. 403, 423; L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte dal secolo XVII al secolo XIX*, RIV-SKE, Torino 1973, pp. 127, 197-198; D. Pescarmona, *Giacomo Spalla: i due monumenti equestri a Vittorio Emanuele I e i suoi rapporti con Ferdinando Bonsignore ed Amedeo Lavy*, in "Bollettino d'arte", LXI (1976), pp. 45-52; *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del re di Sardegna 1773-1861*, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Museo Civico d'Arte Antica, Società Promotrice delle Belle Arti, 1980), 3 voll., Scuola Grafica Salesiana, Torino 1980: I, pp. 154-157, 210-211, 214-217; II, pp. 563-565, 580; III, pp. 944-974, 1013, 1455 sgg.; V. Natale, in *Galleria civica di arte moderna e contemporanea. Torino. L'Ottocento. Catalogo delle opere esposte*, a cura di R. Maggio Serra, Fabbri Editori, Torino 1993, pp. 41, 70, 412; *Uomini libri medaglieri. Dalla Storia metallica di casa Savoia alle raccolte numismatiche torinesi*, in "Bollettino di numismatica", XII (1995), 24, pp. 20-21, 33-34, 36-41,

45-51; S. Pennestrì, *Il medagliere di casa Giulio e la storia di Torino tra Ancien Régime e Regno d'Italia*, in "Studi piemontesi", XXVII (1998), 2, pp. 395, 398-400, 406-407; L. Forrer, *Biographical Dictionary of medallists...*, 8 voll., Spink & Son LTD, London 1902-1930: III (1907), pp. 347-350; VII (1923), pp. 538-539.

2 Revelli Filippo Antonio, uditore della Regia Camera dei conti; si veda *Almanacco reale o sia guida per la città di Torino...*, dal Libraio Onorato Derossi, Torino 1780, p. 190.

3 H. Honour, *A list of artists who portrayed Canova*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Arsenale Editrice, Venezia 1998, pp. 155-172: p. 170; Il ritratto è ricordato da Gio. Batt.a Roberti fu Tiberio in *Copia tratta da una nota dell'abate Missirini. Nomi di Pittori e Scultori che hanno fatto il ritratto del sig. Canova*, in *Raccolta di Documenti Canoviani 1781-1826, copie di sua mano (Articoli di Giornali, Brani di Lettere di Canova e a Canova, ecc. ecc.)*, MBAB, *Manoscritti Canoviani*, D 14 6029, s.p. La corrispondenza relativa è trascritta in Appendice.

4 Il medaglione non è nel lascito canoviano né a Bassano né a Possagno; con ogni probabilità fa parte di quel patrimonio donato dall'artista o dagli eredi.

5 Il medaglione (Ø 11,5 cm) (inv.1931C) è firmato, nel giro del collo, "A. LAVY AD VIVUM", è datato "1806" e lungo il bordo compare la scritta "ANTONIUS CANOVA SCULPTOR". Si veda la scheda di D. Pescarmona, in *Cultura figurativa* cit., I, p. 216. Una replica venne presentata nello stesso anno dell'omaggio a Canova nell'esposizione

promossa dall'Accademia di Torino: *Exposition d'Ouvrages des Beaux Arts et Manufactures XV août MDCCCXI*, p. 2, n. 23; G. Grassi, *Exposition d'objets d'arts et manufactures*, in "Le courrier de Turin", 1811, n. 115, p. 484.

6 Assandria, *Una famiglia torinese* cit., pp. 44, 68; Baudi di Vesme, *Schede Vesme* cit., p. 611. Per la presentazione del Lavy a Canova si veda, sempre nell'*Epistolario canoviano* (IX.999.5099) la lettera di Vincenzo Tarini, direttore del museo di Torino e presidente dell'Accademia di Scienze e Lettere, a Canova del 17 marzo 1805 con incipit "Amedeo Lavy Piemontese, giovane di garbo [...]".

7 Pescarmona, in *Cultura figurativa e architettonica* cit., pp. 214-217.

8 *In morte del marchese Antonio Canova sommo scultore in marmo tributo di Luigi Richeri*, dalla tipografia Bianco, Torino 1823; *La morte di Marat. Poesie di Luigi Richeri*, presso Ignazio Giuseppe Genova, librajo accanto alla chiesa di S. Tommaso, Torino 1793, Carmagnola: presso Pietro Barbietà; *La linea della bellezza poemetto di Luigi Richeri*, co' tipi bodoniani, Parma 1809; *La pace tra la Francia e l'Inghilterra segnata a Londra li 9 vendemmiajo an. 10. sonetto di Luigi Richeri*, dalla stamperia filantropica, Torino an. X. [1801-1802]; *La sala delle bell'arti e manifatture in Torino nella festa di S. Napoleone 1812 poeticamente descritta da Luigi Richeri*, dalla stamperia di Vincenzo Bianco, Torino 1813; [Luigi Richeri ], *La pace del continente malgrado gli sforzi dell'Inghilterra*, dalla Stamperia filantropica, Eridania, s.d., [4] c.; L. Richieri, *Le moderne gare tra i classici ed i romantici sermone di Luigi Richeri*, Tipografia Chirio e Mina, Torino 1826; L. Richieri, *Il ritratto poemetto dell'abate Luigi Richeri*, dalla Società letteraria di Torino e presso Michel'Angelo Morano, [Torino]: 9, [3]; su di lui si vedano T. Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte*, Tipografia Chirio e Mina, Torino 1841 (rist. Forni 1876), II, pp. 435-437; L. Ferrari, *Onomasticon. Repertorio bibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al*

1850, Hoepli, Milano 1947. Ringrazio Arnaldo Bruni per l'aiuto nella ricerca bibliografica.

9 Honour, *A list* cit., p.161; *L'opera completa del Canova*, apparati critici e filologici di G. Pavanello, Classici dell'arte Rizzoli, Milano 1976, p. 84.

10 Per le opere citate e i tempi della loro esecuzione si vedano le relative schede in *L'opera completa* cit., pp. 106-113.

11 Si vedano nell'*Epistolario* le lettere di Lavy a Canova del 27 agosto 1814 (V 553.3616), 31 marzo 1815 (V 553.3617) e del 26 ottobre 1816 (V 553. 3618): A. Canova, *Epistolario (1816-1817)*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, I, Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, Salerno Editore, Roma 2012, pp. 480-481.

12 Per le vicende relative al gesso si veda ora G. Ericani, *Le vicende della non conservazione dei modelli in gesso di Antonio Canova*, in "Studi neoclassici", 5, 2017, pp. 21-31.

13 H. Honour, *Canova's studio practice, I: the early years*, in "The Burlington Magazine", n. 114, 1972, pp. 147-159.

14 H. Honour, *Canova's Statue of a Dancer*, in "The National Gallery of Canada Bulletin", VI, 1, 1968; *L'opera completa* cit., 1976, S311, p. 129.

15 Si veda ora S. Androsov, in *Canova*, a cura di S. Androsov, M. Guderzo, G. Pavanello, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico; Possagno, Gipsoteca), Skira, Milano 2003, p. 368, con bibliografia precedente; ma si veda anche Honour, *Canova's Statue* cit.

16 *Epistolario canoviano*, LXXXIV. 1. 1082 del 30 agosto 1814.

17 Canova, *Epistolario (1816-1817)* cit., II, pp. 834-835.

18 Verso: *Al Chiarissimo Signore/ Il Signor Cavaliere/ Antonio Canova/ Roma*; Lavy 1811 (annotazione archivistica).

19 Verso: *A Monsieur Monsieur A. Lavis sculpteur célèbre à Turin*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Autografi Ferrajoli, Raccolta Ferrajoli, n. 1455, ff. 2446r-v.

# Maria Teresa Binaghi Olivari

## Andrea Appiani: a Caglio ritrovati quattro di otto dipinti

Dopo anni di studio su Giuseppe Appiani (1751-1812), il primo restauratore della Pinacoteca di Brera, sono capitata a Caglio (Como) per esaminare e fotografare un suo dipinto raffigurante *I santi Carlo e Filippo*, (o meglio, *La liberazione delle anime purganti con l'intercessione dei santi Carlo Borromeo e Filippo Neri*), che gli era stato commissionato dai Fabbricieri del santuario della Madonna di Campoè giustappunto nel territorio di Caglio. Giuseppe Appiani aveva firmato la ricevuta di 90 lire nel suo studio a Monza il 30 giugno 1793. Ma il documento fu pubblicato in una biografia di Andrea Appiani (1754-1817), come se riguardasse Andrea e non Giuseppe<sup>1</sup>.

I due Appiani avevano intrecciato le loro vite in un singolare nodo. Erano quasi coetanei e avevano lo stesso cognome, peraltro assai diffuso in Brianza. Furono entrambi pittori e allievi degli stessi maestri negli stessi anni, nelle stesse accademie: Carlo Maria Giudici nella sua privata accademia, Antonio De Giorgi all'Ambrosiana, Domenico Aspari e Giuliano Traballesi a Brera. I loro impegni professionali si sono svolti sempre a Brera, e molto assiduamente lavorarono insieme negli anni di formazione della Pinacoteca. Infine scomparvero quasi contemporaneamente:

Giuseppe morì il 18 luglio e pochi mesi dopo, Andrea fu colpito da un ictus devastante. Gli errori di identificazione delle due personalità iniziarono sulla metà dell'Ottocento, giungendo a cancellare la memoria di Giuseppe fino alla fine del secolo scorso<sup>2</sup>. Recuperarne ora l'attività esige continui riscontri con gli studi su Andrea<sup>3</sup>.

Dopo avere rintracciato a Caglio l'opera di Giuseppe, non ho potuto fare a meno

1. Andrea Appiani, *San Vitale*, 1776-1777, particolare. Caglio, chiesa parrocchiale dei Santi Gervasio e Protasio, non esposto (foto Cecilia Mansi)

2. Andrea Appiani, *Santa Valeria*, 1776-1777, particolare. Caglio, chiesa parrocchiale dei Santi Gervasio e Protasio, non esposto (foto Cecilia Mansi)





3. Andrea Appiani,  
*San Gervasio (Protasio?)*,  
1776-1777, particolare.  
Caglio, chiesa  
parrocchiale dei Santi  
Gervasio e Protasio, non  
esposto (foto Cecilia  
Mansi)



4. Andrea Appiani,  
*San Protasio (Gervasio?)*,  
1776-1777, particolare.  
Caglio, chiesa  
parrocchiale dei Santi  
Gervasio e Protasio, non  
esposto (foto Cecilia  
Mansi)

dei quattro santi martiri *Vitale* e *Valeria* (ill. 1-2), genitori dei giovani *Gervasio* e *Protasio* (ill. 3-4), ancora ben custoditi nella parrocchiale di Caglio, dedicata ai santi Gervasio e Protasio<sup>5</sup>.

Per sostenere l'attribuzione ad Andrea Appiani, conviene cominciare dai documenti.

Copia  
dal dr. Labus

Interessatomi d'avere qualche notizia degli otto pezzi dipinti esistenti nella chiesa della mia parrocchia di Caglio, a norma di quanto mi ha parlato di presenza in Asso, ho difatti ritrovato nel fascicolo dei libri della chiesa, che sotto il primo settembre 1776 fu in proposito convenuto col s.r Andrea Appiani di fare i quattro Evangelisti in misura eguale, ed altri quattro pezzi, che sono santi Vitale e Valerio [*sic*, presumibilmente Valeria], e Santi Gervasio e Protasio in misura alquanto più piccola: come difatti in eguale misura si vedono tuttora esistenti nella chiesa, e fu convenuto il prezzo di lire trecento. Il s.r Appiani terminò l'opera verso la fine del mese di gennaio anno 1777, come appare dal confesso di saldo del prezzo convenuto esteso dalle mani del s.r Appiani, ed è del tenor seguente: "confesso io infrascritto di aver ricevuto dal sig. Pietro Viganò cinquanta scudi compreso tre armette ricevute dal sig. Anselmo Biancone per saldo delli otto quadri per la chiesa di Caglio et in fede". Sottoscritto Andrea Appiani. Sottoscritto sacerdote Giuseppe Andrea Gori Parroco. Caglio li 9 dicembre 1821

A tergo

Al pregiatissimo sig. segretario Cattaneo - Milano

N.B. L'Appiani studiò dappoi buoni scrittori Italiani in mia compagnia, e divenne discreto scrittore e buon parlatore.<sup>6</sup>

Svolgendo questa antica comunicazione in un racconto specificamente orientato a collocare il ciclo di Caglio nel contesto attuale delle ricerche su Andrea Appiani, si chiarisce una circostanza. Nel 1821 Francesco Reina, che stava raccogliendo notizie destinate a una monografia su Andrea Appiani, aveva sollecitato la collaborazione del parroco di Caglio,



per ricercare nell'archivio della sua parrocchia eventuali documenti relativi al piccolo ciclo di dipinti eseguito dal pittore per la chiesa parrocchiale del paese. Evidentemente Francesco Reina ne conservava buona memoria. L'allora parroco Giuseppe Andrea Gori, nella sua lettera del 9 dicembre 1821, sunteggiò e parzialmente trascrisse i documenti dell'archivio parrocchiale, certificando con ragionevoli prove l'esecuzione degli otto dipinti da parte di Andrea Appiani tra il 1° settembre 1776 e la fine di gennaio del 1777, i soggetti in due diverse misure, e la presenza degli otto dipinti nella chiesa parrocchiale alla data in cui la lettera fu spedita. La copia di questa missiva si trova ora tra le cosiddette "Carte Reina" del Fondo Custodi nella Bibliothèque nationale de France a Parigi, che Francesco Reina aveva raccolto prevalentemente intorno al 1818-1819, subito dopo la morte di Andrea Appiani<sup>7</sup>. La monografia di Francesco Reina non fu mai scritta; l'attenzione sui dipinti di Andrea Appiani si spense; l'archivio parrocchiale non è più stato indagato e ora l'accesso ai documenti richiede una programmazione realizzabile in tempi lunghi. Mi sembra tuttavia ragionevole riconoscere nelle quattro mezze figure dei *Santi Vitale, Valeria, Gervasio e Protasio*, ora ricomparsi a Caglio, quattro degli otto dipinti eseguiti per la chiesa da Andrea Appiani nel 1776-1777. Mi dispiace di non avere trovato anche i quattro *Evangelisti*. Dovremo rassegnarci al perdurare della loro assenza.

Quanto ai quattro *Santi* superstiti, i dipinti rivelano una sostanza pittorica di alta qualità che consente il loro inserimento nel catalogo di Andrea Appiani, nel punto cronologico indicato dai documenti del pagamento, preziosamente precoce.

Il solo ritrovarsi a Caglio, nella stessa chiesa per cui erano stati commissionati e pagati, la stessa chiesa in cui si trovavano ancora nel 1821, suggerisce l'identificazione del piccolo ciclo ora parzialmente ricomparso con quello certificato dai documenti del 1776-1777. Anche i soggetti e le due varianti delle misure sono realizzati con (quasi) puntuale conformità alle richieste della committenza.

Gli argomenti dello stile si potranno adeguatamente indagare quando i *Santi* di Caglio si potranno fisicamente accostare all'*Adorazione dei pastori* nella collegiata di Santa Maria Nascente ad Arona (1782), alle quattro *Storie di Europa* (1782-1785), in collezione privata, ai due idilli di *Ercole e Jole* e *Venere e Adone* (1784) anch'essi in collezione privata, e ai quattro ovati con *Storie di Venere e Marte* per la collezione Melzi, ora a Brera (1785-1790)<sup>8</sup>. Ma già da adesso si può ragionevolmente sostenere che le forme dello stile permettono di allineare i dipinti di Caglio con le opere appena citate, in un omogeneo gruppo di dipinti della giovinezza di Andrea Appiani.

Come contributo all'indagine stilistica, voglio solo proporre un passo della *Riflessione in punto di belle arti*, fascicoletto pubblicato da Carlo Maria Giudici solamente un anno prima che Andrea Appiani eseguisse i dipinti di Caglio. Qui il maestro così esortava gli allievi:

che nella pittura vi proponiate d'imitare l'invenzione di Antonio Campi colla di lui varietà d'idee, di ornamenti, di espressioni, e di movimenti,

col disegno di Enea Salmazio, e la dolcezza e vaghezza di dipingere di Gaudenzio Ferrario, colla verità di Bernardino Luini.<sup>9</sup>

I pochi modelli suggeriti da Giudici mi sembrano ben presenti nei dipinti di Caglio. Il più evidente è il riferimento a Salmeggia. Si può presumere che la fama di Salmeggia tra i pittori milanesi della generazione di Andrea Appiani sia stata indotta prevalentemente dall'insegnamento di Giudici. Senza ricorrere alle sue parole, difficilmente oggi si rileverebbero le connessioni con un pittore ora piuttosto marginale nella storia dell'arte. Andrea Appiani fu allievo di quella privata accademia tra il 1767 e il 1768, e da allora fino al 1775 frequentò l'Accademia Ambrosiana nella classe di Antonio De Giorgi. Ma nel primo registro degli allievi di Brera, a gennaio 1776, Andrea Appiani fu iscritto come allievo solamente della scuola di Giudici<sup>10</sup>.

A conclusione della presentazione dei nuovi dipinti di Andrea Appiani, che si pongono al capo iniziale della sua lunga e generosa produzione pittorica, mi si conceda un'osservazione forse troppo vicina alla letteratura. Nei quattro *Santi* di Caglio mi sembra distintamente rilevabile l'assenza di partecipazione emotiva del pittore al soggetto delle sue opere. Si potrebbe indicare il sintomo della causa nella presenza di Andrea Appiani tra i massoni milanesi già dal 1785<sup>11</sup>. Per quanto ne so (e sul tema conosco a malapena il libretto del *Flauto magico*), non mi risulta che i massoni fossero convinti partecipi delle devozioni di Santa Romana Chiesa. Anzi. Ma si vedrà in seguito.

Ringraziamenti: Gianni Romano, Giovanni Agosti (in ordine di età), Alberto Bottinelli, Mariolina Olivari.

1 V. Orlandi Balzari, *Biografia di Andrea Appiani*, Comune di Bosisio Parini, Biassono 2009, p. 142.

2 A mia conoscenza, il vuoto di memoria storica sul tema si colloca tra due contributi: I. Cantù, *Le vicende della Brianza e de' paesi circonvicini*, Santo Bravetta, Milano 1836-1837, vol. II, p. 282; M.T. Binaghi Olivari, *Giuseppe Appiani, il primo restauratore di Brera* in, "Arte Cristiana", n. 731, 1989, pp. 139-144.

3 F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti (1754-1817)*, Skira, Ginevra-Milano 2015.

4 M.T. Binaghi Olivari, *L'altro Appiani, Giuseppe il primo restauratore di Brera (1751-1812)*, in corso di pubblicazione.

5 *San Vitale*, olio su tela, 73 × 58 cm senza cornice, 86 × 71 cm con cornice; *santa Valeria*, olio su tela, 73 × 58 cm senza cornice, 86 × 71 cm con cornice; *san Protasio* (o *san Gervasio*), olio su tela, 83 × 62 cm senza cornice, 96 × 75 cm con cornice, *san Gervasio* (o *san Protasio*), 84 × 62 cm senza cornice, 96 × 75 cm con cornice. Tutti sono stati restaurati abbastanza recentemente e forse un po' troppo. Il tempo e le occasioni consentiranno agli studiosi futuri di applicare la dovuta diligenza alla ricerca di documenti e testi che certamente a me sono sfuggiti, nell'imminenza di una scadenza editoriale.

6 F. Leone, *Andrea Appiani* cit. p. 207 n. 137.

7 Ivi, pp. 21, 132 nota 8, 207 n. 137.

8 Ivi, pp. 25, 27-29, 134 nota 41, 135 note 57, 62-66, 263.

9 C.M. Giudici, *Riflessione in punto di belle arti a' suoi scolari*, in Milano nella Stamperia di Gaetano Motta al Malcantone, 1775, p. 12.

10 Milano, Accademia di Brera, Archivio, Fondo Teah, IV.26 (*Studenti. Catalogo dal 1776 al 1800*), fascicolo *Registro de' giovani ammessi a questa Regia Accademia delle Belle Arti dal giorno 22 gennaio 1776, in cui si è fatto l'aprimiento della medesima, al giorno 8 settembre dello stesso anno*, f. 1, "Sr Andrea Appiani milanese [già allievo di] S.C. Giudici".

11 S. Bosi, *Dal pubblico al privato: Andrea Appiani consulente e collezionista di opere d'arte*, in *Milano, 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, atti del convegno, "La Pinacoteca di Brera e i Musei in età napoleonica" (Milano, Pinacoteca di Brera, 2-3 dicembre 2009), a cura di S. Sicoli, Electa, Milano, 2010, pp. 174-182: pp. 174, 181, nota 3. Ripercorrendo la bibliografia citata da Stefano Bosi, si passa per un articolo di Alessandro Luzio sulla massoneria, pubblicato su "Archivio Storico Lombardo", 1917, XLIV, fasc. II, pp. 255-256, che indica la sua fonte nell'Archivio di Stato di Milano, Fondo Cantù, cart. 7. Ma ora il Fondo Cantù si chiama *Miscellanea Lombarda* e nella cartella 7 non ho trovato le carte riportate da Luzio. Spero che altri siano più bravi di me.

Stefano Grandesso

## *L'Edipo a Colono*: Giuseppe Bossi e Gaspare Landi in gara di emulazione nel ritrovato dipinto landiano

**T**ra il 1804 e l'anno seguente Landi dipingeva l'*Edipo a Colono*, o *Il ratto di Ismene*, senza commissione, dunque a scopo promozionale. Nel 1812 l'Istituto Gazzola di Piacenza, che possedeva già due suoi fondamentali dipinti omerici, ne valutava l'acquisto per la quadreria, che si andava formando come strumento didattico per gli allievi della scuola d'arte. Tuttavia, la condizione di un esame preventivo della tela si rivelava un ostacolo insormontabile per il permaloso artista, che scriveva al letterato piacentino Gian Paolo Maggi, mediatore della trattativa, "che i quadri di Landi o buoni o cattivi si ordinano e si pagano anche dall'imp.re senza vederli. Il mio Edipo poi à (se me lo permettete) un certo nome"<sup>1</sup>. Perduta quest'occasione, l'opera era destinata a rimanere nello studio, passando poi in eredità al figlio Pietro, presso il quale la vedeva il biografo Luciano Scarabelli nel 1843<sup>2</sup>. Acquisita dai Ruspoli, entrava poi nella raccolta del barone Otto Messinger insieme ad altri dipinti di Landi, come i ritratti di *Lorenzo e Camilla Ruspoli*, di *Didier Boguet*, figlio del pittore Nicolas-Didier, l'*Autoritratto* e il *Ritratto di Antonio Canova*. Mentre gli ultimi due dovevano essere destinati alla Galleria Borghese nel 1919, dopo un primo lascito del 1916 che comprendeva l'*Autoritratto* di Gian Lorenzo Bernini, gli altri dipinti citati erano venduti all'asta della collezione a Monaco di Baviera nel 1916<sup>3</sup>. Da allora si erano perse le tracce dell'*Edipo*, ma il ritrovamento di questo dipinto monumentale in una raccolta privata (ill. 1, tav. 10) consente ora nuove riflessioni sulla pittura storica, nel quadro del dibattito artistico del tempo e in dialogo con i grandi contemporanei Canova e Giuseppe Bossi<sup>4</sup>.

Durante la sua esecuzione, Landi attendeva come di consueto al genere del ritratto, considerato remunerativo e in grado di finanziare quello più oneroso della pittura di storia, che comportava prolungati studi preliminari, l'uso di bozzetti in plastica, commissionati a scultori, per lo studio delle luci e della composizione e l'impiego di modelli viventi. Proprio allora ne teneva uno a stipendio, mentre più tardi si sarebbe avvalso, per lo studio dei panneggi, anche di un manichino inviatogli da Parigi dalla marchesa di Santa Cruz.

1. Gaspare Landi, *Edipo a Colono (Il ratto di Ismene)*, 1804-1805, olio su tela. Roma, collezione privata (foto Giulio Archinà per StudioPrimoPiano, Siderno)



Aveva poi appena completato i grandi teleri ordinatigli nel 1797 per il duomo di Piacenza a risarcimento di quelli di Ludovico Carracci sottratti dai francesi. Si trattava di opere definite di genere “consolatorio”, al pari del *Perseo* e della *Venere Italica* di Canova, cariche di significati civili evocati da Giovanni Gherardo De Rossi: “le perdite dell’Italia non sono irreparabili, e [...] gl’ingegni italiani sapranno dalle sofferte sventure far scaturire nuovi fonti di gloria”<sup>5</sup>.

Landi sapeva abilmente interpretare in chiave promozionale la tradizione romana di esporre pubblicamente le opere prima della loro partenza dall’Urbe. Sollecitava così il giudizio pubblico, sia quello del popolo romano, unanimemente ritenuto giudice naturale delle arti grazie alla consuetudine con i capi d’opera, che degli intendenti, spesso raccolto dai fogli periodici specializzati come mostra il caso dei dipinti piacentini. *La morte della Vergine* fu esposto nel 1802 al Pantheon e poi a palazzo Senatorio, con gran concorso di folla di ogni ceto e incontrando l’approvazione, tra gli altri, di Canova. Recensendolo, De Rossi sottolineava la varietà delle fisionomie, ciascuna individuata per carattere e psicologia secondo il modello nella *Cena* di Leonardo. Anche Landi, nei carteggi, citava l’ispirazione leonardesca accennando alla “prospettiva aerea”, che aveva studiato attraverso un “tatto infinitesimale”, prevedendo la collocazione elevata delle due tele, e ai “caratteri variatissimi e modificazioni diversissime della stessa espressione, per cui chi bene osserva vede la diversa passione che momentaneamente agita la persona introdotta”<sup>6</sup>. Nel 1804 era la volta del *Sepolcro trovato vuoto*, per il quale Landi si era avvalso della consulenza di Canova e Camuccini, esposto il giorno di Pasqua al Pantheon e sostituito poi dalla vasta *Giuditta che mostra al popolo la testa di Oloferne* di Pietro Benvenuti. De Rossi elogiava il doppio registro della verità naturale delle figure degli apostoli e

dell'ideale incarnato da quelle angeliche, ribadendo il primato landiano nel chiaroscuro e nel colore, reso magistralmente attraverso "l'ultimo metodo ch'ebbe l'Autore di conservare nelle ombre la trasparenza, per mantenere anche in esse le tinte locali", ispirato dal *Trattato della pittura* di Leonardo<sup>7</sup>. Questo rapporto con la tradizione non giungeva comunque all'esito della citazione puntuale, ribadiva Landi, al contrario della *Giuditta* di Benvenuti, di cui Camuccini sapeva facilmente individuare i "plagi" figurativi per ciascuna figura<sup>8</sup>.

Di lì a qualche anno l'esposizione al Pantheon della monumentale *Salita al Calvario* per San Giovanni in Canale a Piacenza, insieme al suo *pendant*, la *Presentazione al tempio* di Camuccini che lo stesso Landi aveva coinvolto nella commissione, ancora una volta sotto la supervisione di Canova, avrebbe contribuito a fondare lo schema critico del paragone tra i due artisti, visti rispettivamente come l'erede della tradizione toscano-romana fondata sul disegno e l'interprete di quella veneta per il colore e di quella lombarda per il chiaroscuro. Nel 1811 Pietro Giordani doveva magistralmente riprendere il confronto tra l'eroica gravità e la solenne maestà camucciniana e la patetica concitazione sentimentale landiana, espressa dalla verità e dalla varietà di teste ed espressioni e affidata allo strumento privilegiato del colore<sup>9</sup>.

Intervallando questa serie di dipinti cristiani, l'*Edipo a Colono* esprimeva un valore programmatico nella completa autonomia dalla committenza. Il 14 aprile 1804 il pittore scriveva al mecenate piacentino Giambattista Landi di avere intenzione di dipingere un'opera per lo studio, dovendosi inviare i dipinti terminati a destinazione. Il 12 maggio il soggetto era deciso: "Ora fo de' studi per un soggetto che mi preme perché della più forte espressione, e del più gran stile. È una scena tratta dal Edippo di Sofocle a Colona, e precisamente il momento che Creonte fa rapire Ismene allo sventurato Edippo: vi aggiungo la sorella Antigona, che in seguito fu pure rapita; saranno cinque figure di grandezza naturale vantaggiosa. O' bisogno d'averne qualche opera studiata che mi resti per mostrare a chi sale le mie scale"<sup>10</sup>.

La scelta rivelava immediatamente l'ambizione di un nuovo confronto. Bossi aveva infatti da tempo intrapreso gli studi per il monumentale dipinto dell'*Incontro di Edipo cieco con le figlie* sollecitato dalle lezioni tenute da Giuseppe Parini a Brera nel 1800 sulla tragedia di Sofocle. Proprio allora, come risulta dai carteggi con Canova e con lo stesso Landi, Bossi contava di avvalersi del consiglio dello scultore e giungeva a Roma in agosto, terminando il dipinto l'anno seguente per l'occasione dell'incoronazione di Napoleone a re d'Italia. L'opera (ill. 2, tav. 11) mostra suggestioni canoviane, soprattutto dai bassorilievi, sia nel ritmo compositivo che nell'iconografia delle figure. Queste memorie si aggiungevano a quelle raffaellesche dai *Cartoni* e a quelle leonardesche. In un promemoria dedicato all'*Edipo*, Bossi aveva infatti appuntato i capitoli del *Trattato della pittura* "Dell'attenzione de' circostanti ad un caso notando" e "Che le figure piccole non debbono per ragione essere finite", ispiratori delle studiate attitudini degli astanti e del trattamento del fondo prospettico<sup>11</sup>.

2. Giuseppe Bossi,  
*L'incontro di Edipo cieco  
con le figlie*, 1800-1805.  
Trezzo sull'Adda,  
Biblioteca Comunale



Nella gara di emulazione sul comune soggetto tragico, Landi doveva tentare una soluzione diversa dalla sublime e cupa visione bossiana costruita sul rigore del disegno, maturandola tuttavia a partire da simili premesse figurative e sullo scambio intellettuale con il collega, che proprio nel 1804 tentava di condurlo a Milano come docente di Brera.

Il 14 dicembre Landi scriveva di aver ricevuto un'offerta di 1000 piastre per l'"Edipo in erba", ma di aver soprasseduto, mentre il 14 novembre del 1805 terminava il dipinto, dopo nove mesi di studio continuato. Il 18 dicembre lo esponeva dunque a Palazzo di Spagna, proprio dove vent'anni prima Vittorio Alfieri aveva recitato la propria *Antigone*, "per permettere un più libero sfogo alla critica, di cui m'ingegno di profittare sempre". L'esito pubblico era favorevole, Pietro Ermini domandava il permesso di disegnarlo per l'incisione di Pietro Bettelini, che aveva appena stampato la *Giuditta* di Benvenuti, e si attendeva la critica del De Rossi che tuttavia non giunse. Landi registrava allora la perplessità di alcuni nell'eccesso di espressione di Antigone, "troppo in collera. Cosa facile a minorarsi"<sup>12</sup>. Nel 1807 usciva finalmente l'*ekphrasis* di Giuseppe Antonio Guattani, dedicata proprio all'emulazione pittorica del testo letterario<sup>13</sup>. Il soggetto, dal terzo atto dell'*Edipo a Colono*, era stato variato attraverso la licenza poetica per una calcolata regia espressiva:

L'avveduto artista cui non manca né coltura, né ingegno per bene intendere ed internarsi nello spirito di quegli antichi autori, dai quali attinge i suoi temi; ha seguito in tutto scrupolosamente le tracce di Sofocle, se non che ha cambiato il ratto d'Antigona in quello d'Ismene, che succedette alcun tempo avanti secondo la storia, e non alla presenza di Edipo. Con un tal piccolo anacronismo (permesso ai pittori come ai poeti) ha egli riportato il doppio vantaggio di liberarsi da un insignificante noioso coro di vecchi, sostituendovi Antigona; e di poter mettere in contrasto le due tebane sorelle, notissime, l'una pel suo fiero carattere, l'altra per la sua dolcezza e timidità.

L'ambientazione era fedele al dettato letterario. Il rapimento ordinato da Creonte, che intendeva ricondurre Edipo a Tebe poiché l'oracolo aveva predetto fortunato il suolo dove fosse stato sepolto, avveniva dunque nei pressi del tempio delle Eumenidi e del bosco sacro, con il sobborgo di Colono sullo sfondo. Nella rispondenza tra testo e pittura, secondo il principio dell'*ut pictura poësis*, Guattani riconosceva i versi del tragico nell'attitudine di Edipo, brancolante incerto per la cecità (ill. 3): "Figlia ove sei? o Figlia dammi la mano", e in Ismene (ill. 4), che tenta invano di raggiungerlo, "per cui risponde la misera = non poss'io, sono condotta a forza: ond'egli allora = oh me infelice! Oh veramente infelice!" Le espressioni rivelavano la varietà dei sentimenti dettati dal soggetto:

l'indifferenza nel soldato, l'avvilimento in Ismene, la disperazione in Antigona, la malizia in Creonte, ed in Edipo? Tutti i più vivi rammarichi di un uomo macerato dalle angustie, agitato dai rimorsi, esule, ramingo, e che per ultimo de' suoi cordogli vedesi al punto di cedere, e dover suo malgrado giovare a quel nemico, che vorrebbe oppresso. Quante passioni? E pur tutte le mostra la sua faccia, la quale perciò viene meritamente giudicata un capo d'opera [...].

Volendo aggiungere alcune osservazioni si può considerare che la composizione su tre piani – il principale con la disposizione classica delle figure a piramidare – si avvale delle luci secondarie che Landi introduceva secondo la lezione leonardesca. La profondità spaziale fino al fondo indefinito, secondo la prassi della prospettiva aerea, era dunque affidata al colore e al chiaroscuro attraverso modulati passaggi di toni, in grado di assecondare il movimento dei panneggi e di suggerirne la consistenza fino alla trasparenza e, negli incarnati, di distinguere il diverso carattere dei protagonisti.

Nonostante le citazioni non siano pedissequa, le figure evocano l'antico (i gruppi di *Pasquino* e del *Galata che uccide la moglie e se stesso*), i modelli del classicismo seicentesco come *La strage degli innocenti* di Poussin – che proprio allora passava dai Giustiniani a Luciano Bonaparte e che Landi ammirava per "lo stile grande ed eccitante il terrore insieme e la compassione", oltre che per le linee e l'economia compositiva – e i prototipi canoviani. Come nel dipinto di Bossi, la figura di Edipo ricorda il cieco Demodoco del rilievo della *Danza dei figli di Alcino* e la statua di vecchio del *Monumento a Maria Cristina d'Austria*, mentre il gruppo centrale si può riferire alla concitata scena del rilievo della *Morte di Priamo*.

3. Gaspare Landi,  
*Edipo a Colono*,  
particolare delle teste  
di Edipo e Creonte  
(foto Giulio Archinà  
per StudioPrimoPiano,  
Siderno)

4. Gaspare Landi,  
*Edipo a Colono*,  
particolare di Ismene  
(foto Giulio Archinà  
per StudioPrimoPiano,  
Siderno)



Pur nella chiave dell'emulazione dunque, i riferimenti canoviani e leonardeschi del dipinto di Bossi appaiono qui risolti in modo autonomo, soprattutto grazie a quella sensibilità nel tocco pittorico, che Landi chiamava "tatto" e assimilava alla sublime tecnica canoviana nella lavorazione finale delle statue, la cosiddetta "ultima mano". In una lettera di Landi, eloquente come dichiarazione di poetica, proprio Bossi era chiamato in causa laddove giudicava questa qualità superflua per il pittore che possedesse tutte le altre, venendo prontamente corretto dall'amico e da Canova che la giudicavano invece essenziale<sup>14</sup>.

1 In S. Fermi, *Alcune lettere inedite di Gaspare Landi*, in "Bollettino Storico Piacentino", a. I, fasc. 5, 1906, p. 203.

2 L. Scarabelli, *Opuscoli artistici, morali, scientifici e letterari*, A. del Majno, Piacenza 1843, pp. 87, 117.

3 *Sammlung O.E. Messinger, München. Antiquitäten, Kunst und Einrichtungsgegenstände, Gobelins und Textilien, Ölgemälde alter Meister*, Helbing, München 1916, n. 452; S. Grandesso, *Gaspare Landi e la riforma del gusto nella pittura storica*, in *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Silvana Editoriale, Cimisello Balsamo 2008, pp. 21-22.

4 L'opera, di ragguardevoli dimensioni (260 × 356 cm), si trova in uno stato di conservazione compromesso. Estese lacune ad andamento orizzontale sono dovute forse a un'incauta operazione di arrotolamento della tela, in vista del trasporto o del deposito. Le cadute di colore sono risarcite da vecchi restauri che si estendono ben oltre le stuccature. Ma le parti originali conservano intatte le velature e le ultime finiture sotto l'attuale vernice opaca e ingiallita. Sono grato a Giulio Archinà per le riprese fotografiche e alla famiglia Cioce per la disponibilità. Per la fortuna critica della pittura storica dell'autore cfr. S. Grandesso, *La vicenda esemplare di un pittore "neoclassico": Gaspare Landi, Canova e l'ambiente erudito romano*, in L. Barroero, S. Susinno (a cura di), *La città degli artisti nell'età di Pio VI*, in "Roma moderna e contemporanea", a. X, 1-2, gennaio-agosto 2002, pp. 179-203; Idem, *Landi, Gaspare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, con bibliografia precedente; Idem, *Gaspare Landi e la riforma* cit., pp. 13-27; sull'artista cfr. anche *Gaspare Landi*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra (Piacenza,

Palazzo Galli), Skira Milano 2005.

5 G.G. De Rossi, *Lettera contenente la descrizione di una Pittura del Sig. Cav. Gaspare Landi. Estratta dal Magazzino di Letteratura, Scienze, Arti, Economia Politica e Commercio. Opera Periodica di Accademici Italiani. Al Chiarissimo Sig. Canonico Giacomo Sacchetti, Segretario dell'Accademia Italiana*, Firenze 1805, p. 8.

6 In F. Arisi, *La vita a Roma nelle lettere di Gaspare Landi (1781-1817)*, Banca di Piacenza, Piacenza 2004, p. 243. Testimonianza dell'ispirazione leonardesca in Landi è Scarabelli, *Opuscoli artistici* cit., p. 75.

7 G.G. De Rossi, *Al Sig. Onofrio Boni Direttore delle Fabbriche di S.M. il Re d'Etruria il Cavaliere G.D.R. Direttore della R. Accademia di Portogallo in Roma*, s.n.t. [1804]; anche in "Giornale de' Letterati", IX, Pisa 1804, pp. IX-X.

8 In Arisi, *La vita a Roma* cit., p. 247.

9 P. Giordani, *Sopra un dipinto del cav. Landi e uno del cav. Canuccini*, in Idem, *Opere*, IX, Borroni e Scotti, Milano 1859, pp. 122-139.

10 In Arisi, *La vita a Roma* cit., pp. 236, 242.

11 Per questi riferimenti cfr. C. Nenci, *Il tema di Edipo in Giuseppe Bossi*, in E. Lissoni, M. Bettini (a cura di), *L'Edipo ritrovato, un capolavoro di Giuseppe Bossi nella villa comunale di Trezzo sull'Adda*, Comune di Trezzo sull'Adda 2004, pp. 39-53.

12 Cfr. le lettere in Arisi, *La vita a Roma* cit., pp. 257, 273, 274, 275.

13 G.A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, etc.*, Salomoni, Roma 1806-17, II [1807], pp. 4-6.

14 Pubblicata in Scarabelli, *Opuscoli artistici* cit., p. 93; cfr. S. Grandesso, *La vicenda esemplare* cit., p. 198.



# Matteo Ceriana

## L'Ovidio "troncato"

### di Luigi Ademollo

Alla grande edizione del Dante detta dell'Ancora fece [Luigi Ademollo] da Principio (cioè per l'*Inferno*) i disegni ed in seguito incise a contorno i rami fino a tutto il Purgatorio, ma essendo chiamato alla pittura (sic!) del Salone di Lucca, gli Editori del Dante credettero che egli trascurasse il loro lavoro onde, promosse difficoltà, gli lasciò liberi di provvedersi di altri. Così seguì dell'altra opera le Metamorfosi di Ovidio, che avanzato il lavoro alquanto in disegni nacque questione e fu troncato.<sup>1</sup>

Così il pittore raccontava il maggiore e non del tutto fortunato impegno editoriale della sua vita, la sontuosa edizione della commedia *in folio* (1817-1819)<sup>2</sup> da lui illustrata per due terzi; se non sappiamo come fosse stata accolta da Antonio Canova cui era stata dedicata, di certo non piacque né a un critico come Leopoldo Cicognara<sup>3</sup> che preferiva lo stile *troubadour* delle incisioni paradisiache del Nenci, né a uno studioso ed editore di Dante come Ugo Foscolo il quale annotava che proprio "le incisioni che la adornano non sono tutte di pari pregio, e tutte, a quanto io ne so, esagerate e alle volte volgari nell'espressione delle figure, e nella composizione de' gruppi"<sup>4</sup>. Se la figurazione sublime e terribile fin quasi alla brutalità delle bolge infernali è verosimile potesse urtare Foscolo, non è detto che, per contro, non facesse risuonare la corda più severa e sublime del genio di Possagno, anche se la lettera a lui inviata dall'Ademollo stesso il 4 marzo 1817 ha il percepibile sapore di una giustificazione: "non hanno avuto la confidenza che io da me incidessi tali contorni per servirsi di chi lo faccia con maggior precisione secondo il gusto presente, non so poi se avessero tutta la ragione"<sup>5</sup>. Non è difficile immaginare come il pittore lombardo si sentisse tradito dal segno elegante e preciso ma ben più anodino di Giovanni Paolo Lasinio<sup>6</sup>, antitetico ai suoi modi incisori caricati e vibranti, a tratti approssimativi e disordinati, quasi antigraziosi ma sempre molto espressivi ed efficacissimi a tradurre la drammaturgia della narrazione.

In questi anni ormai il gusto virava verso un purismo che aprirà a brevissimo alla pittura romantica, facendo sembrare inesorabilmente sorpassato il manuale di mitologia e di storia antica di Ademollo il



1. Luigi Ademollo, Frontespizio per un'edizione delle *Metamorfosi* d'Ovidio, 1818-1820 circa. Firenze, collezione privata

invidia alla *Commedia* e, per di più, con una tradizione continua e variegata di edizioni illustrate, forse la maggiore nella storia dell'editoria europea<sup>8</sup>. Quanto alla correttezza del contenuto, la presenza tra i titolari della stamperia di un famoso erudito – e bibliotecario della Vaticana – come Gaetano Marini doveva garantire la qualità filologica di volumi destinati, per via del costo, a un'utenza che verosimilmente ne apprezzava molto, se non soprattutto, la ricchezza illustrativa<sup>9</sup>.

Di questa fatica ovidiana rimasta senz'esito, si sono ora ritrovati trenta studi preparatori – di un gruppo originario di sessanta – e li si possono qui presentare grazie alla cortese disponibilità del loro proprietario<sup>10</sup>. I disegni sono pervenuti nella collocazione attuale dopo una divisione operata dal rivenditore che li aveva in mano alcuni anni or sono, una divisione operata senza alcuna consapevolezza di che cosa fossero e cosa significassero la sequenza iconografica e la numerazione apposta al retro: come spesso succede alle opere del pittore milanese, tuttavia, la loro attribuzione è talmente ovvia e immediata che almeno su questo punto non varrà la pena di spendere parole.

quale, e non può essere un caso, non compare mai negli indici di “Antologia”, nemmeno in quelli delle prime annate e nemmeno in quel piccolo canone marmoreo che Emilio Santarelli incise nel monumento a Giuseppe Bezzuoli (1865) in San Miniato al Monte dove da Benvenuti procedono Sabatelli, Nenci e Bezzuoli stesso<sup>7</sup>. La conclamata sfortuna critica del lombardo sembra venire da lontano, da un isolamento cominciato in vita, tra i contemporanei.

È verosimile, riconsiderando il ricordo autobiografico citato, che anche l'Ovidio fosse previsto per i tipi dell'Ancora, forse progettato sull'entusiasmo per le prime tavole del Dante o forse addirittura pensato insieme, come contraltare antico, al classico italiano. D'altra parte la produzione di classici in una lussuosa veste editoriale tentata dalla stamperia fiorentina, non poteva trovare soggetto migliore delle *Metamorfosi*: un testo con una frequenza di ristampe da fare



2. Luigi Ademollo, *Dafne fugge da Apollo ed è trasformata in albero*, *Metamorfosi* d'Ovidio, libro I, 1818-1820 circa. Firenze, collezione privata

3. Luigi Ademollo, *Le Eliadi, sorelle di Fetonte, trasformate in alberi*, *Metamorfosi* d'Ovidio, libro II, 1818-1820 circa. Firenze, collezione privata

4. Luigi Ademollo, *Apollo saetta Pitone*, *Metamorfosi* d'Ovidio, libro I, 1818-1820 circa. Firenze, collezione privata

Nel gruppo ritrovato è fortunatamente incluso il progetto per il frontespizio dell'opera dove al culmine di una fantastica, piranesiana piramide composta dai più celebri personaggi delle favole ovidiane, campeggia la medaglia di Ovidio retta da una Dafne che presta le proprie fronde a cingerla di alloro (ill. 1, tav. 12)<sup>11</sup>. Curiosamente la scritta sulla medaglia è in greco anche se il nome del sommo poeta latino non ha nessuna ragione di essere traslitterato in tale lingua<sup>12</sup>; per il resto il frontespizio con il busto dell'autore e i protagonisti delle sue storie rientra in una tradizione illustrativa consolidata<sup>13</sup>. Come si può subito vedere anche da questo primo esempio l'impaginazione del disegno è sovrapponibile per formato a quella del Dante, un rettangolo pronto per campirsi nella pagina di un *in folio* e delimitato da una semplice riga nera che ci fa intendere essere il bordo bianco intorno all'illustrazione parte dell'immagine stessa.

Gli altri ventinove fogli illustrano le favole più celebri dei primi cinque libri del poema<sup>14</sup> che nel progetto editoriale dovevano essere completate, come era successo nella *Commedia* con le terzine relative all'immagine, da didascalie italiane che riassumono il testo latino relativo al senso di quel che è rappresentato. Ne rimangono ancora tre relative alla storia di Erse e Aglaura nel libro II, mentre non si può dire se per gli altri fogli le didascalie siano state tagliate via o non siano mai state approntate. Difficile, poi, capire se la scelta dei soggetti da illustrare sia stata responsabilità di Ademollo stesso, ma è comunque probabile che Gaetano Marini sovrintendesse alla distribuzione delle tavole rispetto allo scorrere dei libri: non è dubbio, infatti, che l'impresa fosse governata da quel perito "di antichità figurata"<sup>15</sup>, in grado di fornire giudizi autorevoli sulla qualità delle edizioni illustrate contemporanee in molte



delle quali, specie per l'antiquaria, i cataloghi di musei e collezioni, i repertori, era direttamente coinvolto<sup>16</sup>.

Di certo corredare le *Metamorfosi* con questa profusione di immagini sarebbe stata impresa davvero impegnativa anche per l'inesausta vena di Ademollo: pur ammettendo che le altre trenta immagini preparate arrivino, oltre che a tappare i buchi della numerazione rimasta, a coprire il libro V, per illustrare in modo omogeneo tutti e quindici libri del poema si sarebbero dovute approntare circa centottanta incisioni.

Come era accaduto nella tradizione tipografica, e artistica, dei secoli anteriori, alcune delle favole, come Apollo e Dafne (ill. 2), Narciso, o Fetonte hanno suggerito più immagini e il pittore poté trovare qualche indicazione nei molti Ovidii illustrati dal Cinquecento in poi: la trasformazione in piante delle Eliadi, sorelle di Fetonte, intorno alla tomba del fratello mentre la madre disperata

cerca di abbracciarle un'ultima volta (ill. 3) è una composizione piuttosto rara che rammenta una vignetta di un noto Ovidio lionese del 1559<sup>17</sup>. In alcuni casi la tradizione iconografica ancora viva del soggetto ha consigliato al pittore di adottare un formato orizzontale, come infatti capita all'Età dell'Oro o alla punizione di Atteone dove la raffigurazione del bagno della dea, l'anfratto boscoso nel quale era nascosto il giovane prima di essere scoperto e il gesto di incantamento, avevano dato origine a dipinti o arazzi o incisioni nel formato molto spesso orizzontale. Per molti altri episodi invece non c'erano precedenti ma ciò non è stato un ostacolo alla fantasia del pittore: qualsiasi strumento, infatti, l'abbia indirizzata, qualsiasi suggerimento l'abbia guidata, tutte le illustrazioni sono perfettamente omogenee, esercizi di stile – allo scadere del secondo decennio o all'inizio di quello dopo – dell'universo classicistico, esclusivamente e caparbiamente classicistico del pittore. Nessun elemento direttamente tratto dal naturale turba la coerenza verso la canonizzazione e l'astrazione delle forme perseguita da Ademollo, non a caso l'unico pittore grande tra fine Settecento e primo Ottocento che non abbia praticato, per quanto ci è dato sapere fin oggi, il ritratto. Non è dubbio, come già più volte indicato dalla critica, che il sentire figurativo del lombardo pieghi verso la modernità di Flaxman<sup>18</sup>; una tavola come quella di Apollo che saetta Pitone (ill. 4), nonostante la tridimensionalità cui Ademollo avrebbe malvolentieri rinunciato, mostra di aver appreso quanto possibile delle invenzioni narrative dell'artista inglese per la composizione, incentrata su un unico gesto drammatico dei protagonisti e attenta alla qualità lineare, anche decorativa, della scena. Val la pena di rammentare come anche il più celebre gruppo marmoreo di Flaxman con la *Pazzia di Atamante*, commissionato nel

1790, sia tratto esso stesso dalle *Metamorfosi* ovidiane. Nella definizione degli ambienti, poi, fanno capolino un certo gusto alla Percier – un gusto diverso tuttavia dal purismo neorinascimentale del monumento della contessa d'Albany in Santa Croce di alcuni anni dopo<sup>19</sup> – come nel talamo di Semele (libro III) (ill. 5) che con il suo padiglione di legno (dorato?) e tendaggi richiama la camera dell'imperatrice Giuseppina alla Malmaison.

Lo sforzo complessivo di trovare un linguaggio coerente e visivamente convincente per questo impegnativo progetto ovidiano si misura confrontando i disegni con quelli, sempre a illustrazione delle *Metamorfosi*, già presso la galleria di Paolo Antonacci a Roma<sup>20</sup>. Il formato di questi ultimi acquarelli, ancora a monocromo ma questa volta a fingere un bassorilievo in marmo o in legno dorato, è sempre orizzontale e le storie si srotolano attentamente pause su di un fondo appena connotato da isolati elementi di ambientazione, evitando di evocare illusionisticamente una profondità spaziale. L'archivio elettronico della medesima galleria conserva otto figurazioni minori del medesimo insieme con le Muse che non furono comprese nella mostra ma che permettono di comprendere la reale destinazione dei progetti grafici, quasi certamente pensati per la decorazione di un teatro, in particolare per le balaustre dei palchi. Se i bei disegni appaiono troppo maturi per la prima decorazione della Pergola circa il 1790<sup>21</sup>, potrebbero invece essere stati concepiti per il rifacimento del medesimo teatro nel 1814 dove erano state raffigurate favole ovidiane<sup>22</sup> o forse, per il San Marco di Livorno – sciaguratamente distrutto dai bombardamenti durante la seconda guerra mondiale – ma che nel 1803-1804 era stato completamente decorato di temi omerici e, ancora una volta, ovidiani<sup>23</sup>.



5. Luigi Ademollo, *Giunone appare a Semele nelle spoglie della nutrice Beroe, Metamorfosi d'Ovidio*, libro III, 1818-1820 circa. Firenze, collezione privata

1 *Cenni Biografici del pittore Luigi Ademollo scritti da lui stesso (Continuazione e fine)*, in "L'arte, Giornale letterario, artistico, teatrale di Firenze", nn. 96 (8 novembre), 98 (15 novembre), 101 (26 novembre), 1851, n. 101, pp. 100-102, 102, già parzialmente pubblicato in G. Mellini, *Apertura per Luigi Ademollo*, in "Arte illustrata", 7, 1974, pp. 53-71, 69.

2 *La Divina Commedia di Dante Alighieri con tavole in rame*, 4 voll., All'Insegna dell'Ancora, Firenze 1817-1819; sulla recezione della quale: F. Mazzocca, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'Arte Italiana, parte III, vol. II*, 2 *Illustrazione e fotografia*, Einaudi, Torino 1981, pp. 323-419, 356-357. Si vedano anche le osservazioni di F. Leone, *Drammaturgia pittorica e cultura visiva di Luigi Ademollo*,

in Luigi Ademollo *L'enfasi narrativa di un pittore neoclassico. Olii, disegni e tempere*, a cura di F. Leone, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio, 27 febbraio-12 aprile 2008), Edizioni del Borghetto, Roma 2008, pp. 5-20; p. 10. Ora: R. Lokaj, *L'edizione vaticana della Divina Commedia allestita sug aegida Marini (1817-1819)*, in M. Buonocore (a cura di), *Gaetano Marini (1742-1815) protagonista della cultura europea. Scritti per il bicentenario della morte*, 2 voll., Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2015, I, pp. 882-913.

3 L. Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità*, 2 voll., presso Niccolò Capurro, Pisa 1821, I, p. 193; cit. in Lokaj, *L'edizione vaticana cit.*, p. 886.

4 U. Foscolo, *Serie delle Edizioni*, in *Studi su Dante, Parte*

seconda *Commedia* di Dante Alighieri (Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, vol. IX), a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1981, pp. 256-305, 296.

5 A. Canova, *Epistolario (1816-1817)*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, 2 voll., Salerno Editrice, Roma 2002-2003, II, 2003, pp. 720-721, lettera 650.

6 Lettera del Lasinio a Canova del 2 giugno 1817, ivi, pp. 845-846, lettera 747.

7 C. Sisi, *Correnti artistiche europee e arte nazionale italiana nell'“Antologia”*, in Giovanni Pietro Vieusseux, *pensare l'Italia guardando l'Europa*, atti del convegno di studi, Firenze, 27-29 giugno 2011, a cura di M. Bossi, L.S. Olschki, Firenze 2013, pp. 227-235, 228-229. Gli indici di “Antologia” sono in P. Barocchi (a cura di), *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Vieusseux, 1821-1833*, 6 voll., Edizioni SPES, Firenze 1975-1979, VI, *Appendice, inediti, carteggi, indici, nota critica*, 1979.

8 Basti: G. Hubert-Rebenich, S. Lütkemeyer, H. Walter, *Ikographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik*, 2 voll. in 3 tomi, Mann Verlag, Berlin 2014.

9 L. Brogioni, *ad vocem*, in A. Gigli Marchetti, M. Infelise, L. Mascilli Migliorini, M.I. Palazzolo, G. Turi (a cura di), *Editori Italiani dell'Ottocento. Repertorio*, coordinamento P. Landi, 2 voll., Franco Angeli, Milano 2004, I, p.40 dove tuttavia il Marini è erroneamente chiamato Giuseppe. Ma ora S. Rolfi Ozvald, *L'editoria artistica di fine settecento nel carteggio di Gaetano Marini e i nuovi generi di consumo culturale*, in Buonocore, *Gaetano Marini* cit. I, pp. 827-881.

10 Devo le informazioni sulla consistenza originale della serie e sulla sua origine nonché sulla provenienza dal mercato antiquario di Arezzo, alla cortesissima disponibilità dell'attuale proprietario.

11 194 × 127 mm, inchiostro (a penna e acquerellato) e lumeggiature a biacca su carta grigia, al retro segnato “1°”. Tutti e trenta i disegni sono eseguiti con la stessa tecnica.

12 ΟΥΗΔΙΟΣ ΝΑΣΩΝ, mentre non è chiaro che cosa sia il piccolo triangolo postogli dietro il collo.

13 *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'Epigrammi* di M. Gabriello Symeoni, per Jean de Tourne, Lione 1559.

14 Di seguito si elencano i rimanenti disegni con la numerazione originale, le misure e il riferimento ai passi ovidiani con libro e versi: “2°”, 145 × 229 mm (orizzontale), I, 89-150; “7°”, 230 × 147 mm, I, 151-162; “8°”, 230 × 147 mm, I, 163-200; “9°”, 227 × 149 mm, I, 196-239; “14”, 200 × 144 mm, I, 416-451; “15”, 228 × 150 mm, I, 452-567; “16”, 225 × 146 mm, I, 452-567; “18”, 227 × 148 mm, I, 728-737; “21”, 149 × 229 mm (oriz.),

II, 1-105; “25”, 227 × 148 mm, II, 340-366, 372; “26”, 145 × 226 mm (oriz.), II, 460-465; “27”, 230 × 147 mm, II, 553-563; “29”, 222 × 151 mm, II, 600-609; “30”, 239 × 1148 mm, II, 531-532, 627-632; sul *recto* “Mercurio s'innamora d'Ersilia vendendola andare al tempio di Minerva, coll'altre Fanciulle Ateniesi” sul verso “31”, 160 × 229 mm (oriz.), II, 708-736; “L'Invidia eseguisce l'ordine di Minerva, e mette la mano sul cuore d'Aglaura per ingelosirla d'Ersilia sua sorella”, sul verso “33”, 247 × 149 mm, II, 797 × 801; sul *recto* “Aglaura impedisce a Mercurio l'ingresso di sua Casa e questo la trasformò in una statua di Pietra”, sul verso “34”, 255 × 153 mm, II, 812-835; “36”, 125 × 197 mm, III, 1-5; “39”, 129 × 189 mm (oriz.), II, 184-199 (sul retro studio a matita per lo stesso soggetto in versione verticale); “40”, 230 × 131 mm, III, 273-286; “42”, 199 × 130 mm, III, 339-346; “43”, 195 × 125 mm, III, 375-393; “44”, 199 × 128 mm; III, 402-501; [senza numero], 197 × 127 mm, III, 511-527 (?); “47”, 126 × 192 mm (oriz.), III, 701-731; “49”, 188 × 130 mm, IV, 21-233; “52”, 138 × 190 mm (oriz.), IV, 563-597; “53”, 194 × 132 mm, IV, 772-786; “56”, 260 × 136 mm, V, 1-235.

15 P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina (1778-1797)* in “Prospettiva”, 1991, 62, pp. 29-52, 35, lettera VII.

16 Rolfi Ozvald, *L'editoria artistica* cit., pp. 840, 851-852 per l'apprezzamento di Volpato; anche pp. 871-872 per le conversazioni con Philipp Heinrich Hetsch pittore intento a copiare i capi d'arte del Vaticano.

17 Simeoni, *La vita et metamorfoseo d'Ovidio* cit., p. 35. Si veda M. Marongiu, “Currus auriga paterni” *Il mito di Fetonte nel rinascimento, Modelli antichi e fortuna del mito nell'arte dei secoli XVII-XVIII*, Agorà Publishing, Lugano 2008.

18 Mazzocca, *L'illustrazione romantica* cit., pp. 353-355.

19 E. Spalletti, *La scultura dell'Ottocento in Santa Croce, in Santa Croce nell'800*, Alinari, Firenze 1986, pp. 99-105, 101.

20 *Le Metamorfosi di Ovidio illustrate da Luigi Ademollo*, a cura di P. Antonacci, catalogo della mostra (Roma, Galleria Antonacci, dicembre 2006), Ok Print Srl, Roma 2006.

21 Mellini, *Apertura per Luigi Ademollo* cit., pp. 68, 70 nota 27.

22 L. Ademollo, *Descrizione della Nuova pittura del r. Teatro della Pergola di proprietà della n. Accademia degli Immobili riaperto la sera del 26 dicembre 1814*, Presso Giuseppe Fantosini e figli, Firenze 1814; U. Morini, *La R. Accademia degli Immobili ed il suo Teatro “La Pergola” (1649-1925)*, Tipografia Ferdinando Simoncini, Pisa 1926, pp. 102-103.

23 F. Guerri, *Il teatro S. Marco di Livorno*, in “Liburni Civitas”, Livorno, I, 1928, pp. 93-108, 98.

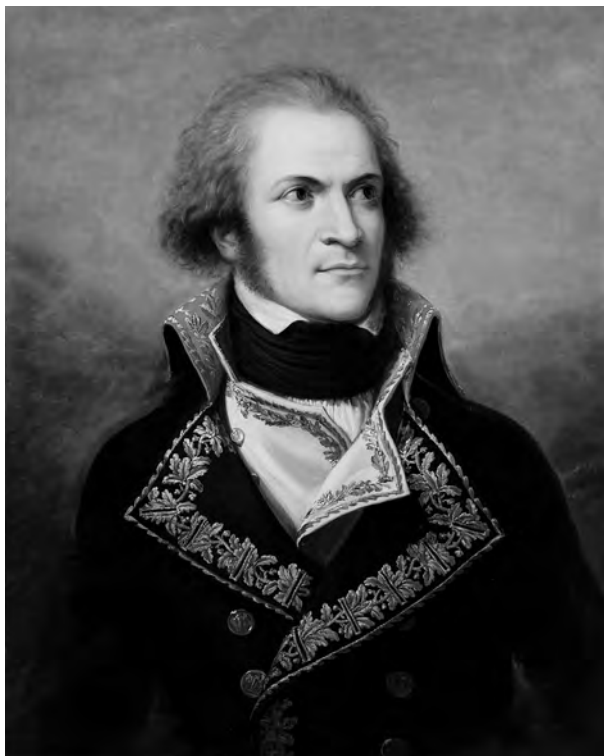
Francesco Leone

## Appiani ritrattista del nuovo mondo: un inedito napoleonico

Quando Napoleone si acquarterò nel Palazzo Arciducale di Milano il 15 maggio 1796, appena entrato in città, Andrea Appiani, nato nel 1754, non era certo un giovane alle prime armi<sup>1</sup>. Ma la svolta radicale impressa dai francesi a stretto giro di giorni alla vita politica, civile e sociale della sua Milano dovette apparirgli – a lui che era spirito inquieto e uomo ambizioso – un’irrinunciabile opportunità di fare grande e certo vide lontano imboccandola senza riserve. Più che negli affreschi celebrativi di Palazzo Reale e prima che nella straordinaria epopea contemporanea dei *Fasti di Napoleone*, sempre di Palazzo Reale, per i quali si dovrà attendere l’inizio del nuovo secolo e il configurarsi di un diverso rapporto tra arte e potere napoleonico, fu nei ritratti dei nuovi protagonisti legati a Napoleone e alla sua corte che Appiani seppe farsi interprete di questa tumultuosa metamorfosi, inventando rapidamente, praticamente *ad horas* rispetto a quel 15 maggio, soluzioni figurative moderne per una società recente ma già smalzata popolata da militari valorosi, funzionari entusiasti del cambiamento, intellettuali impegnati, abili faccendieri poco proclivi alle regole. Lo fece maneggiando con disinvoltura la grande tradizione lombarda della pittura della realtà, emulando l’aerea naturalezza di Leonardo e Luini e la grazia diafana di Correggio, strizzando l’occhio alla ritrattistica inglese del Settecento (meno a quella francese, almeno in questi inizi) e interpretando in termini originali il principio estetico del vero naturale idealizzato imposto alle arti dalla svolta neoclassica.

Il talento (straordinario) e la velocità (proverbiale) di Appiani parvero da subito a Napoleone e al suo *entourage* elementi da spremere a dovere. Intorno al 1818-1819 Giuseppe Repossini, assistente del pittore sin dal 1793, intervistato dall’avvocato Francesco Reina (l’amico di Appiani che stava raccogliendo da colleghi, collaboratori e sodali dell’artista testimonianze per stendere una monografia mai ultimata), ricordava una notevole mole di ritratti – un po’ più di trenta – dipinti dopo l’ingresso dei francesi nella sola seconda metà del 1796 (in realtà la loro esecuzione si protrasse anche nel 1797)<sup>2</sup>. Ma di questo momento pionieristico della ritrattistica appianesca legata al mondo napoleonico

1. Andrea Appiani,  
*Ritratto a mezzo  
busto del generale  
Guillaume Marie-Anne  
Brune*, 1797, olio su  
tela. Collezione  
Gian Enzo Sperone



restano oggi poche opere. Oltre al *Napoleone dopo la battaglia del ponte di Lodi* (Inghilterra, Dalmeny House, ex collezione Rosebery, collezione Primrose) e al suo *pendant con Joséphine de Beauharnais che incorona il mirto sacro a Venere* (collezione privata)<sup>3</sup>, conosciamo il *Ritratto a mezzo busto di Fortunée Hamelin* (1796-1797; Parigi, Musée Carnavalet; ill. 2), il *Ritratto a mezzo busto della contessa Regnaud de Saint-Jean d'Angély* (1796-1797; Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon; ill. 3) e il piccolo *Ritratto di profilo del generale di brigata delle armate francesi Maurice Meyer von Schauensee*, a olio su tavola (1797; collezione privata).

In ragione di questa esiguità sembra utile rendere noto agli studi il *Ritratto a mezzo busto del generale Guillaume Marie-Anne Brune* da poco riemerso (ill. 1, tav. 13)<sup>4</sup>, di cui esiste anche una copia piuttosto fedele commissionata dalla corona francese nel 1835 al pittore Auguste Vinchon per il castello di Versailles<sup>5</sup>. Brune (1763-1815) partecipò alla prima campagna d'Italia del 1796, quindi passò in Olanda, dove riportò la vittoria di Bergen (1799), e fu poi comandante in capo dell'armata d'Italia durante la seconda campagna che portò alla vittoria di Marengo (14 giugno 1800) e al definitivo ritorno dei francesi in Italia. Il 17 aprile del 1797, quando era ancora di stanza a Milano, ottenne il grado provvisorio di generale di divisione poi confermatogli definitivamente il 7 novembre. Repposini elenca il ritratto del generale tra i molti compiuti





nella seconda metà del 1796, ma Appiani dovette dipingerlo dopo il 17 aprile 1797 – probabilmente immediatamente dopo – visto che Brune è raffigurato con l'uniforme di generale di divisione intessuta d'oro. L'ovale allungato del volto dai lineamenti semplificati e severi, con lo sguardo teso affidato ai grandi globi oculari, è dipinto secondo un procedimento tipico di Appiani, tra introspezione psicologica, verità fisiognomica e idealizzazione neoclassica, efficacemente sintetizzato da Reina in un passo del suo enorme zibaldone appianesco:

l'Appiani è singolarissimo ne' suoi ritratti, perché / hanno una ideale somiglianza scevra dagl'individui / difetti. Infatti, se esami i tratti della persona / da lui dipinta, non ne trovi veruno uguale; ma / trovi bensì fedelmente tutti que'tratti, che la / natura avrebbe fatti, qualora avesse di sua / mano modellati e perfezionati gl'individui / medesimi. L'Appiani ingrandiva ritraendo certe / forme a mo' del Correggio, specialm.e gli occhi.<sup>6</sup>

Il fondo del ritratto è indistinto, dipinto alla prima con una sprezzatura che lasciava interdetti i contemporanei. La rapidità con cui Appiani era costretto a lavorare in quei mesi densi di incarichi e commissioni di ogni genere si trasformò in una sfida alla sperimentazione espressiva, condotta con una disinvoltura tecnica di cui ancora una volta Reina sarebbe stato più avanti testimone:

L'Appiani cancellava sei, otto volte i propri dipinti ad olio, e finiva / talvolta a dipingere colle dita, come faceva il Correggio. / Ma quel tocco di

2. Andrea Appiani,  
*Ritratto a mezzo busto di  
Fortunée Hamelin*, 1796-  
1797, olio su tela. Parigi,  
Musée Carnavalet

3. Andrea Appiani,  
*Ritratto a mezzo busto  
della contessa Regnaud  
de Saint-Jean d'Angély*,  
1796-1797, olio su tela.  
Versailles, Musée National  
des Châteaux de  
Versailles et de Trianon

4. Andrea Appiani, *Studio per il ritratto di madame Pétiet con i figli*, 1800, penna a inchiostro bruno e tracce di matita su carta avorio. Roma, Galleria Alessandra Di Castro

dita, che mosso da noi farebbe / un guazzabuglio, dava fusione e nuova vita ai colori.<sup>7</sup>

È nelle maglie di questo ineffabile sfumato che Appiani – tra compendio formale, diradamento delle stesure cromatiche, suggestivo e studiato non finito – si erge con diritto tra i maggiori ritrattisti neoclassici europei, con una cifra tipica, inconfondibile e ricca di slanci di modernità che lo distingue sia dalla smagliante ritrattistica francese e dalle raffi-



natezze di abiti e arredi del gusto Impero allora nascente, sia dall'iperrealismo terso e fulminante di un gigante come David. Genialmente nel ritratto di Brune Appiani – che, sempre secondo Reina, era “sì rapido nel dipingere, che avrebbe potuto fare un quadro al giorno”<sup>8</sup> – usava questo semplificato piano di posa affidato allo sfumato e steso con prestezza, anche con i polpastrelli, per evocare i fumi, le fiamme e le luci corrusche di un campo di battaglia. Mentre nei ritratti contemporanei di Fortunée Hamelin e della contessa Regnaud de Saint-Jean d'Angely le due o tre campiture svelte e magre di verde e di blu abbozzano una sfocata ambientazione naturalistica su cui si stagliano nitide le sagome ricche di grazia delle due giovani protagoniste atteggiate come *La Gioconda* o *La dama con l'ermellino* di Leonardo: anche questo, a proposito di riferimenti alla tradizione, è un espediente molto ricorrente nella ritrattistica femminile di Appiani.

Eccezion fatta per i due ritratti fuori norma di Napoleone e di Joséphine compiuti nel 1796, frutto di una committenza straordinaria, soltanto in una fase di poco successiva a questa iniziale un po' turbolenta e presciolosa del 1796-1797, oggi inquadrata dai soli ritratti di Brune, di Fortunée Hamelin e della contessa Regnaud de Saint-Jean d'Angely, Appiani si avvarrà talvolta di ambientazioni meglio definite in cui sistemare i suoi effigiati. Scenografie sempre rigorosamente essenziali – affidate alla magica alchimia dei suoi sfumati, al suo pennello scapigliato e a quelle doti un po' folli ma straordinarie di colorista e sperimentatore di cui favoleggiavano Reina e i contemporanei – in cui però faranno capolino in un interno o *en plein air* alcuni accessori simbolici, riferimenti al mito o all'allegoria allusivi alla vita o agli interessi intellettuali dei ritrattati. Anche qui Appiani opererà la sua piccola rivoluzione licenziando dei capolavori originali nelle diverse tipologie di ritratto “istoriato” ed emblematico, soprattutto negli anni al valico del nuovo secolo nel pieno di quella maniera appianesca che Reina definiva di stile “naturale e grazioso”<sup>9</sup>. Il *Ritratto del generale Desaix*<sup>10</sup>, in cui compaiono i due servitori mori dell'eroe morto a Marengo e sullo sfondo

aereo una buffa personificazione della morte che rincorre fluttuante il genio della Vittoria come Wile E. Coyote insegue il Beep Beep della Warner Bros, il *Ritratto di Claude-Louis Pétiet con i figli* e il *pendant* di madame Pétiet con i figli *en plein air*<sup>11</sup> – di cui posso presentare un primo studio preparatorio (ill. 4) che documenta insieme a un disegno più finito già noto<sup>12</sup> il lavoro di Appiani sulla composizione di questi più complessi ritratti di gruppo ambientati – segnano i nuovi traguardi di un genere da lui completamente rinnovato e ridefinito nei valori simbolici, negli eventuali traslati allegorici e nelle capacità espressive al cospetto di questa diversa società. Sono immagini emblematiche in cui talvolta, forzando gli steccati tra i generi artistici, il ritratto sconfinava nella pittura di paesaggio o nella pittura di storia, proiettando l'*hic et nunc* delle effigi e la loro realtà in una dimensione celebrativa estranea al trascorrere del tempo.

1 Nella riconsiderazione della figura e dell'arte di Appiani, nel periodo antecedente all'avvento di Napoleone ma anche e più in generale nel contesto della Milano neoclassica, un ruolo decisivo hanno giocato gli studi di Fernando Mazzocca degli ultimi venti anni. Tra i molti ricordo soprattutto *Vicende e fortuna grafica dei Fasti Napoleonici di Andrea Appiani*, in *Mito e Storia nei "Fasti di Napoleone" di Andrea Appiani. La traduzione grafica di un ciclo pittorico scomparso*, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico, 1986), De Luca Editore, Roma 1986, pp. 17-26; *Appiani ritrattista tra la Milano dei Lumi e la corte napoleonica*, in Idem, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza 2002, pp. 159-189; ma anche *La Milano del Giovine Signore. Le arti nel Settecento di Parini* (Milano, palazzo Morandolo Attendolo Bolognini, 1999-2000), Skira, Milano 1999, insieme ad A. Morandotti; *Milano Neoclassica*, Longanesi, Milano 2001, insieme a E. Colle e A. Morandotti, con la collaborazione di E. Bianchi; *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 2003), Skira, Milano 2002, insieme a C. Capra e F. Della Peruta. A Fernando, maestro inestimabile e amico raro, io stesso devo l'origine, risalente a molti anni fa, delle mie ricerche su questo grande artista, sfociate prima in studi tematici e circoscritti e poi nella monografia *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere e documenti (1754-1817)*, Skira, Milano 2015.

2 Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fondo Custodi, Ms. It. 1546, cartella "Appiani Andrea", *Descrizioni, comunicate all'avvocato Reina, / de' principali dipinti di A. Appiani; / e notizie diverse da esso raccolte*, cc. 122-234v (d'ora in avanti *Carte Reina*): *Memorie sopra Andrea Appiani di Giuseppe Repposini andato al suo servizio nell'anno 1793. Il giorno 29 di marzo*, cc. 150r-151v: c. 151v; ora in Leone, *Andrea Appiani cit.*, pp. 64-65, 224.

Un altro collaboratore di Appiani, Alessandro Chiesa, anche lui intervistato da Reina, ricorda che durante la prima dominazione francese Appiani compì più di cento ritratti, alcuni dei quali, circa dodici, su tavola: *Carte Reina cit.*: *Notizie su l'Appiani / datemi da Alessandro Chiesa*, cc. 140-149v: c. 146r; cfr. Leone, *Andrea Appiani cit.*, pp. 61, 218.

3 Cfr. F. Mazzocca, scheda, in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2002), Skira, Milano 2002, pp. 509-510, cat. XIII.21.

4 Olio su tela, 75 × 58 cm, firmato e datato a destra sul bottone della divisa: "Appiani 179[...].". Passato in asta da Osenat, Fontainebleau, 10 aprile 2016: *L'Empire a Fontainebleau*, lotto 83.

5 Olio su tela, 72 × 55 cm, firmato e datato 1835; Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, inv. 5290.

6 *Carte Reina cit.*, c. 226, in Leone, *Andrea Appiani cit.*, pp. 261-262.

7 *Carte Reina cit.*, c. 179, ivi, p. 238.

8 *Carte Reina cit.*, c. 193, ivi, pp. 244-245.

9 *Carte Reina cit.*, c. 182, ivi, pp. 239.

10 Dipinto nell'anno 1800; oggi a Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.

11 Anch'essi compiuti nell'anno 1800; oggi a Milano, Galleria d'Arte Moderna. Pubblicati per la prima volta in F. Mazzocca, scheda, in *Il Neoclassicismo in Italia cit.*, pp. 356-357, cat. XIII.23-XIII.24. Si veda anche F. Leone, *Appiani e la pittura neoclassica*, in *La Galleria d'Arte Moderna di Milano e la Villa Reale di Milano*, a cura di F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 77-87: cat. 6, p. 83.

12 Pubblicato in Mazzocca, *Appiani ritrattista cit.*, p. 176, fig. 9.

# Bernardo Falconi Anna Maria Zuccotti Trivulzio, Sommariva, Beauharnais. Tre inediti ritratti in miniatura dei mecenati di Giambattista Gigola

1. Giambattista Gigola,  
*Ritratto del marchese  
Gian Giacomo Trivulzio*,  
1800-1802, acquerello  
e gouache su avorio,  
16,8 × 12,4 cm.  
Collezione privata



La figura di Giambattista Gigola (1767-1841) è stata oggetto nell'ultimo quarantennio di diversi studi, inaugurati dalle ancora fondamentali ricerche condotte da Fernando Mazzocca in occasione della memorabile mostra monografica dedicata all'artista<sup>1</sup>, che hanno portato alla riscoperta e rivalutazione di questo pittore bresciano, distintosi come uno dei più geniali e raffinati miniaturisti del suo tempo, a lungo attivo, tra età rivoluzionaria e Restaurazione post napoleonica, per la migliore aristocrazia europea.

All'interno di un catalogo già cospicuo e in lento, ma costante incremento, accanto ai suoi straordinari volumi miniati su pergamena con prodigioso virtuosismo, e a rare opere di soggetto storico e letterario, spiccano per originalità e indiscutibile livello qualitativo i suoi personalissimi ritratti<sup>2</sup>, improntati a un neoclassicismo non normativo, dovuto alla natura composita della sua formazione artistica, maturata soprattutto, dopo gli studi giovanili a Brescia con Santo Cattaneo e a Milano con Domenico Aspari, nei sette anni trascorsi a Roma, dal 1790 al 1796, a contatto con le più aggiornate correnti del neoclassicismo di matrice internazionale, e nei quindici mesi del suo soggiorno a Parigi, protrattosi dall'ottobre del 1802 alla fine dell'anno successivo, dove ebbe modo di confrontarsi con la produzione dei più dotati specialisti del ritratto in miniatura allora attivi nella capitale francese.

Tra le diverse opere da lui dipinte recentemente tornate alla luce, si segnalano tre inedite miniature che immortalano i suoi più prestigiosi mecenati: il marchese Gian Giacomo Trivulzio, il conte Giovanni Battista Sommariva e il principe Eugenio Napoleone di Beauharnais, viceré del Regno Italico.

Il ritratto di Gian Giacomo Trivulzio (ill. 1)<sup>3</sup>,

collocabile cronologicamente, per i particolari del sobrio abbigliamento, agli esordi dell'Ottocento, è in diretto rapporto con due versioni tra loro pressoché identiche<sup>4</sup>, dalle quali si discosta solo per poche, ancorché significative, varianti. Mentre in questi ultimi due esemplari il bassorilievo alle spalle della melanconica figura a mezzo busto del coltissimo collezionista e bibliofilo milanese, ripreso in un interno, al tavolo da lavoro, in modo sostanzialmente uguale (unica eccezione: la fettuccia del libro nella destra dell'effigiato, qui di colore turchino anziché rosso), raffigura forse una scena socratica<sup>5</sup>, nella miniatura in esame sembra invece rappresentare il pianto di Ulisse al cospetto dell'aedo Demodoco nel palazzo di Alcinoo (Omero, *Odissea*, canto VIII). Solo nel nostro caso, inoltre, spicca la presenza di Orazio Flacco, in sostituzione di Curzio Rufo, tra gli autori dei libri più cari all'effigiato – Dante, Lucrezio, Petrarca e Virgilio – disposti in primo piano, in bella evidenza. La miniatura, che va ad arricchire la straordinaria serie di effigi eseguite da Gigola nell'arco di oltre un ventennio per la famiglia Trivulzio, rappresenta uno dei vertici della ritrattistica dell'artista bresciano, che in queste miniature dal sottile linearismo stilizzato, dipinte su lastre d'avorio di grande formato, si dimostra pienamente all'altezza della vasta fama meritata nella sua epoca.

Appartiene a questa tipologia di effigi di particolare impegno, dove Gigola fa sfoggio della perfetta padronanza della tecnica miniatoria e del suo estroso genio creativo, anche il ritratto del conte Giovanni



2. Giambattista Gigola,  
*Ritratto del conte Giovanni  
Battista Sommariva*, 1802-  
1803, acquerello e *gouache*  
su avorio, 16,2 × 12,5 cm.  
Collezione privata



3. Giambattista Gigola, *Ritratto del viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais in abito da cerimonia di principe dell'impero francese*, 1806 circa, acquerello e *gouache* su avorio, diametro 4,8 cm. Collezione privata (foto © Fondation Napoléon)

Battista Sommariva (ill. 2, tav. 14)<sup>6</sup>, il rapace ex triumviro della seconda Repubblica Cisalpina, trasformatosi in grande mecenate delle arti, che impiegò per lunghi anni il nostro miniaturista, dopo un primo, fortunato incontro a Parigi<sup>7</sup>, soprattutto nella realizzazione di copie su smalto di dipinti della sua collezione. Eseguito verosimilmente nella capitale francese tra il 1802 e il 1803, il ritratto, giocato, come le tre effigi di Gian Giacomo Trivulzio, su una ristretta gamma cromatica che privilegia le sobrie tonalità dei bruni, rappresenta il mecenate a mezza figura, seduto in un interno, accanto a un busto di Minerva. Appoggiato allo schienale di una sedia in stile neoclassico, con un libro nella destra, il ritrattato volge allo spettatore il caratteristico volto dalle palpebre pesanti, immortalato da diversi artisti (basti qui ricordare i nomi di Andrea Appiani, Pierre-Paul Prud'hon e Bertel Thorvaldsen), atteggiato in un'espressione a un tempo melanconica e colloquiale. Di recente è tornato alla luce un piccolo tondo che riproduce il solo busto dell'effigie in esame su un fondo grigio segnato da forti ombre<sup>8</sup>, mentre manca ancora all'appello un ritratto di Sommariva con "una veduta", eseguita "nella non comune proporzione di quattr'oncie milanesi" (circa 15 cm), documentata nelle memorie dell'artista<sup>9</sup>.

La terza miniatura immortala Eugenio di Beauharnais sullo sfondo di un cielo nuvoloso, a mezzo busto, in abito da cerimonia di principe dell'impero francese (ill. 3)<sup>10</sup>. L'effigie, donata dal ritrattato ad André Masséna, maresciallo di Francia, duca di Rivoli e principe di Essling, va ad aggiungersi ai numerosi ritratti in miniatura del viceré, della sua sposa – la principessa Augusta Amalia di Baviera – e dei loro primi quattro figli, Giuseppina, Ortensia, Augusto e Teodolinda, eseguiti da Giambattista Gigola in qualità di "Ritrattista in Miniatura di S.A.I. il Principe Vice-Re d'Italia"<sup>11</sup>, nei nove anni compresi tra gli inizi del 1806, epoca alla quale sono documentate le prime commissioni al nostro miniaturista, e il fatidico 23 aprile 1814, quando il viceré firmava la capitolazione del Regno Italico. Sapientemente miniata su un piccolo tondo d'avorio, l'opera è in evidente rapporto con tre note effigi di Beauharnais in abito da cerimonia di viceré d'Italia: due miniature tra loro quasi del tutto identiche, dipinte su lastre d'avorio di ampio formato, che lo rappresentano a figura intera, in un interno, accanto alla statua allegorica del Regno Italico, annoverabili tra le primissime prove ritrattistiche commissionate a Gigola dal viceré<sup>12</sup>; e un piccolo ovale che lo raffigura in modo del tutto identico, ma con taglio limitato al mezzo busto, offerto in dono dall'effigiato al generale corso Jean-Toussaint Arrighi de Casanova, duca di Padova, cugino di secondo grado di Napoleone<sup>13</sup>. Ma se in tutte e quattro le miniature la resa del bel volto del giovane viceré, illuminato dallo sguardo ceruleo, e

incorniciato dai folli favoriti e dai capelli disposti sulla fronte con ciocche scomposte, risulta del tutto simile, solo nel nostro caso l'abito da cerimonia presenta due importanti varianti che ci permettono di stabilire che Beauharnais ha qui voluto farsi rappresentare in veste di principe dell'impero francese, titolo ricevuto da Napoleone, unitamente a quello di arcicancelliere di Stato, il 1° febbraio 1805. Con la candida cravatta a jabot, il viceré indossa, infatti, un abito di velluto blu, anziché del colore verde scuro proprio degli abiti di corte del Regno Italico, sul quale spicca il rosso squillante della fascia dell'ordine francese della Legion d'Onore, in sostituzione della fascia di colore giallo-arancio listato di verde dell'ordine reale italiano della Corona di Ferro. Come nelle tre effigi in veste di viceré d'Italia, il sontuoso abbigliamento da cerimonia è anche qui impreziosito dalla placca di Grand'Aquila e dal Grande Collare della Legion d'Onore, indossato per la prima volta da Napoleone il 2 dicembre 1804, in occasione del *Sacre*, e riservato a sole altre tredici personalità dell'Impero.

Si ringraziano per la collaborazione: Michel Descours, Elodie Lefort, Carlo Orsi, Walter Padovani, Bernd Pappé.

1 *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1978-1979; Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo, 1979), Centro Di, Firenze 1978.

2 Per la ritrattistica di Gigola, oltre al catalogo della mostra *Neoclassico e troubadour* cit., si vedano: B. Falconi, F. Mazzocca, A.M. Zuccotti, *Giambattista Gigola e il ritratto in miniatura a Brescia tra Settecento e Ottocento*, Skira, Ginevra-Milano 2001; C. Parisio, *Giovanni Battista Gigola. Committenti e opere*, Grafo, Brescia 2002; B. Falconi, *Giambattista Gigola "Ritrattista in miniatura" del viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais*, Ateneo di Brescia, Brescia 2008.

3 Acquerello e *gouache* su avorio, 16,8 × 12,4 cm, firmato a sinistra: "Gigola inv."

4 Acquerello e *gouache* su avorio, 15,5 × 12 cm, firmato in basso a destra: "Gigola / F", Milano, collezione privata (*Neoclassico e troubadour* cit., p. 206); acquerello e *gouache* su avorio, 15,5 × 11,5 cm, firmato a sinistra: "Gigola F", Brescia, collezione privata (inedito; sul verso foglietto a stampa con lo stemma di casa Trivulzio e un'iscrizione che ne documenta la provenienza dalla pinacoteca del principe Luigi Alberico Trivulzio, 1868-1938. Entrambe le opere sono in *pendant* con i ritratti, tra loro pressoché identici, della moglie di Gian Giacomo Trivulzio, la marchesa Beatrice Serbelloni, anch'essi firmati da

Giambattista Gigola).

5 *Neoclassico e troubadour* cit., p. 206.

6 Acquerello e *gouache* su avorio, 16,2 × 12,5 cm, firmato in basso a sinistra: "Gigola Pin.", collezione privata.

7 T. Castellini, *Cenni intorno alla vita di Giovanni Battista Gigola di Brescia tratti in parte da memorie scritte da egli stesso*, prolusione letta all'Ateneo di Brescia il 6 febbraio 1859, pubblicata in *Neoclassico e troubadour* cit., pp. 236-239, in particolare p. 238.

8 Acquerello e *gouache* su avorio, diametro 6 cm, firmato in basso a destra: "Gigola / F" (*Mobilier, Dessins, Peintures et Souvenirs des Barons de Brabante*, 5 novembre 2016, Etude Vassy et Jalenques, Clermont-Ferrand, 2016, p. 77, lotto 304).

9 *Neoclassico e troubadour* cit., p. 238.

10 Acquerello e *gouache* su avorio, diametro 4,8 cm, collezione privata.

11 Falconi, *Giambattista Gigola* cit.

12 Acquerello e *gouache* su avorio, 17,4 × 12,3 cm, firmato e datato in basso a sinistra: "GIGOLA INV. ET PIN. / MEDIOLANI 1806", già Parigi, collezione Bernard Franck (Falconi, *Giambattista Gigola* cit., pp. 2, 14); acquerello e *gouache* su avorio, 18,4 × 12,6 cm, firmato in basso a sinistra: "GIGOLA IN. ET PIN.", già Londra, Trinity Fine Art Ltd (ivi, pp. 15, 32, fig. 4).

13 Acquerello e *gouache* su avorio, ovale, 4,5 × 3 cm, firmato lungo il bordo a sinistra: "Gigola F", collezione privata (Falconi, *Giambattista Gigola* cit. pp. 15, 33, fig. 5).

# Omar Cucciniello

## Il monumento a Giuseppe Longhi nel palazzo di Brera: un confronto tra Pompeo Marchesi e Thorvaldsen\*

**T**ra i numerosi monumenti commemorativi che nell'Ottocento fecero del palazzo di Brera un pantheon delle glorie patrie, quello a Giuseppe Longhi è tra i più interessanti, ma tra i meno noti<sup>1</sup>. Commissionato all'indomani della scomparsa del celebre incisore e professore dell'Accademia milanese, costituisce non solo un bell'esempio di classicismo accademico, ma anche un interessante tassello del confronto ingaggiato da Pompeo Marchesi con Bertel Thorvaldsen nella Milano della Restaurazione.

Alla morte di Longhi, il 2 gennaio del 1831, gli eredi richiesero a Marchesi – già incaricato dall'Accademia del busto oggi posto nel loggiato – di “levarne la maschera” funeraria e di realizzare il monumento in marmo per la tomba, su disegno di Francesco Durelli, ma poco dopo decisero di tramutare questo omaggio privato in pubblico, destinando alla tomba una semplice lapide ed erigendo “un più nobile Monumento” all'interno dell'Accademia, “per consiglio di alcuni affettuosi e autorevoli amici”<sup>2</sup>. A tal fine in marzo veniva pubblicato l'avviso di una pubblica sottoscrizione per l'erezione di un monumento che “servisse di pubblico e continuo eccitamento alla crescente gioventù a battere la via della virtù e della gloria”<sup>3</sup>, a cura di un'apposita commissione, costituita da Emilio Belgiojoso, Giocondo Albertolli, Giovanni Migliara, Pietro Anderloni e Giovanbattista Bianchi. L'intera operazione sembrava dominata da una corale volontà di ricordo del caro e glorioso estinto: l'infaticabile segretario era Francesco Longhena, allievo di Longhi e autore, in quell'anno, della sua prima biografia, gli eredi stessi partecipavano con una cifra ingente, Durelli e Marchesi, “legati particolarmente in amicizia coll'illustre defunto, offesero spontanei l'opera loro; il primo a darne gratuitamente il disegno, l'altro a eseguirne la parte scultoria con tutto l'impegno e pel minore compenso”<sup>4</sup>.

Nel giugno dello stesso 1833 la commissione e gli autori sottoponevano per approvazione all'I.R. Governo un dettagliato progetto, comprendente un raffinato disegno acquarellato, opera di Durelli<sup>5</sup>, molto simile a quello, più piccolo e con minime varianti, proveniente dallo studio di Marchesi e oggi al Castello Sforzesco<sup>6</sup> (ill. 3). La commissione





richiedeva che il monumento, progettato da Durelli, fosse in Crevola per le parti architettoniche e in marmo bianco di Carrara per i rilievi, come l'arco della Pace allora in piena costruzione; che fosse destinato a una delle sale dei gessi dell'Accademia, al posto dei calchi della porta del battistero di Firenze del Ghiberti; e infine "che le sue parti siano combinate in modo analogo al monumento Appiani, che verrebbe a corrispondergli dirimpetto, sicché possa formare con quello un bel richiamo euritmico"<sup>77</sup> (ill. 1, tav. 15).

L'opera nasceva quindi come contrappunto e risposta al sofferto monumento ad Appiani, inaugurato pochi anni prima nelle sale dell'Accademia tra aspre polemiche, non ancora spente (ill. 2). Nel 1819 la sua commissione era stata l'occasione di uno dei primi scontri tra classici e romantici: il progetto di una grande statua sedente di Appiani vestito di abiti contemporanei, presentato da Marchesi insieme a Pelagio Palagi e sostenuto da Giuseppe Pecchio sulle pagine del "Conciliatore", era una delle prime e coscienti affermazioni di emancipazione dal dettato neoclassico, per questo duramente attaccato dal *coté* classicista, sostenitore del progetto di Thorvaldsen, che assicurava il necessario ossequio alla tradizione con il purissimo rilievo rappresentante *Le tre Grazie*<sup>8</sup>. Per ironia della sorte, era stato proprio il classicista Longhi a perorare, con successo, il progetto del celebre Thorvaldsen contro quello dell'allora oscuro Marchesi. Ma a distanza di pochi anni quest'ultimo rincorreva il danese per un confronto che, sulla scena milanese, poteva apparire ad armi pari: all'esposizione di Brera del 1826, le polemiche per l'inaugurazione del monumento ad

1. Pompeo Marchesi,  
Francesco Durelli,  
*Monumento a Giuseppe  
Longhi*, 1833-1843,  
marmo. Milano, palazzo  
di Brera

2. Bertel Thorvaldsen,  
Giacomo Moraglia,  
*Monumento ad Andrea  
Appiani nella pinacoteca  
di Brera*, 1819-1826,  
fotografia di Dino  
Zani. Milano, Castello  
Storzesco, Archivio  
Fotografico

3. Pompeo Marchesi,  
 Francesco Durelli,  
*Progetto per il  
 monumento a Giuseppe  
 Longhi*, 1833, inchiostro  
 di china e acquerello su  
 carta. Milano, Castello  
 Sforzesco, Gabinetto dei  
 disegni

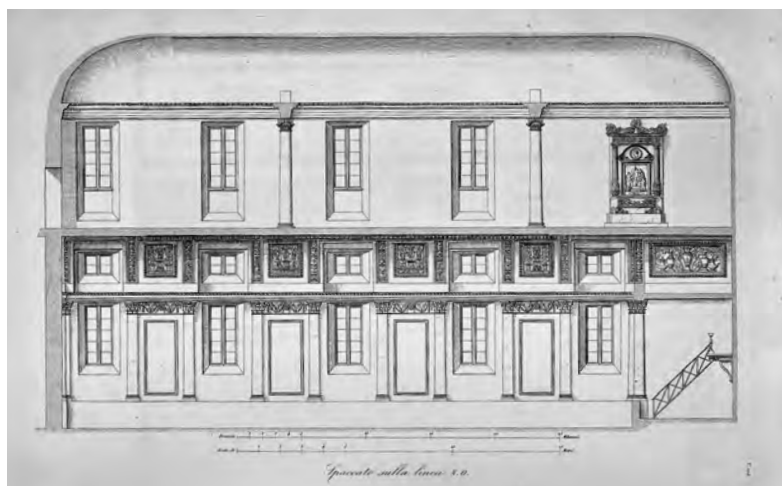


Appiani avevano preso un carattere decisamente personale nelle accuse dello scultore Gaetano Monti di Milano, che additava senza mezzi termini le presunte macchinazioni della critica contro Thorvaldsen per celebrare “le macchine artificiose del Marchesi”<sup>9</sup>, ma erano state superate dalle lodi tributate alla *Deposizione* e alla *Venere pudica* presentate da Marchesi, reduce dall’ambita nomina a professore di scultura dell’Accademia milanese<sup>10</sup>. A cavallo tra terzo e quarto decennio, a Milano il confronto tra i due era quindi caldeggiato dalla critica più aggiornata, in particolare da Giuseppe e Defendente Sacchi, che li

indicavano come eredi e continuatori di Canova<sup>11</sup>, e anche dalla committenza, dal conte Paolo Tosio, a Giovan Battista e Luigi Sommariva fino a Enrico Mylius: istituendo un dialogo diretto, nel 1832 quest’ultimo commissionava a Thorvaldsen il rilievo raffigurante *Nemesi*, da porre di fronte al capolavoro marchesiano del monumento al figlio Giulio nel tempio votivo di Loveno, consegnato nel 1835.

Anche a Brera i due monumenti sono pensati per fronteggiarsi, e il “bel richiamo euritmico” è piuttosto la risposta orgogliosa con cui Marchesi sembra voler riscattarsi dalla sconfitta di pochi anni prima e misurarsi con Thorvaldsen. Rispondendo alle critiche mosse al rilievo del danese<sup>12</sup>, Marchesi elabora un’allegoria che fa diretto riferimento all’attività di Longhi come artista e come teorico e professore, che ruota attorno al genio dell’incisione. È lo scultore stesso a spiegarne dettagliatamente il senso:

Immaginai di rappresentare il Genio, la Teoria e l’Incisione, collegando tra loro queste tre figure per modo che ciascuno possa scorgere facilmente nel basso-rilievo la storia di questo grand’uomo rispetto all’arte da Lui professata. Il Genio è un giovinetto ignudo, alato, con una stella al di sopra del capo, che dimostra la divina sua origine. Egli sta in piedi sopra due gradini, sovrastando così alcun poco alle altre due figure. Colla manca amorevolmente si appoggia alla Teoria in significazione di affetto e di gratitudine: di affetto, perché la Teoria è in certo modo una sua emanazione: di gratitudine, perché da lei ha ricevuto e vigore e sicurezza negli arditissimi suoi voli. Nel tempo medesimo egli stende la destra verso l’Incisione, e



4. Palazzo di Brera,  
in Ferdinando Cassina,  
*Le fabbriche più cospicue  
di Milano*, Milano 1850,  
tav. 104

le viene insegnando praticamente i precetti ch'egli per forza sua propria e suoi studj teoretici ha trovati. La Teoria è una donna a cui dalle forme ancora giovani traspare un senno maturato dall'abitudine di meditare, e sollevando nobilmente la faccia essa guarda fissamente nel Genio, fonte di tutti i precetti nelle arti. [...] Il Genio nel mezzo s'innalza fra le altre due figure, perché è conforme a natura che il Genio sovrastia sempre in tutte le creazioni dell'uomo.<sup>13</sup>

Marchesi si fece carico dell'intera realizzazione del monumento, impegnandosi a consegnarlo e metterlo in opera per il luglio del 1834, con una rapidità che voleva far dimenticare le estenuanti attese del monumento appianesco<sup>14</sup>, mentre l'insistente riferimento al collocamento "nel luogo destinatogli" sembra conservare più di un ricordo a quell'altro pasticciccio del monumento a Giuseppe Bossi di Canova, Palagi e Marchesi, che l'Accademia aveva rifiutato<sup>15</sup>. Tale era la determinazione a elevare il monumento di fronte a quello di Appiani, che quando si paventò lo spostamento di questo in altra sala, immediatamente Marchesi propose anche lo spostamento del monumento Longhi, ma soprattutto lo scultore si accollò, di sua iniziativa, il costo e ogni responsabilità relativi allo spostamento dei monumentali calchi della Porta del Paradiso del Ghiberti, che già erano stati spostati per collocare il monumento Appiani.

Ovviamente l'ottimistica scadenza non venne rispettata. Bisognerà attendere dieci anni per l'inaugurazione del monumento, complice anche il misterioso incendio che il 28 maggio del 1834 divorò lo studio dello scultore e distrusse, tra le altre cose, anche il marmo del rilievo<sup>16</sup>. Solo nel dicembre del 1842 Marchesi comunicò alla commissione di aver terminato i lavori<sup>17</sup>: si apriva così un carteggio dai toni via via più accesi e piccati sull'opportunità della collocazione<sup>18</sup>. Marchesi dichiarava di temere per i preziosi gessi del Ghiberti, spaventato piuttosto dalla cifra da sostenere in caso di danni<sup>19</sup>, ma è anche vero che il decennio

trascorso doveva aver raffreddato lo zelo suo e quello della città, che certo non sembrava attendere il monumento con la stessa smania di quello ad Appiani. Non così la commissione, che ottenne infine, dopo una serie estenuante di scambi epistolari, sopralluoghi, prove e sotto-commissioni accademiche, il trasporto e il montaggio dei marmi nel luogo prescelto: in occasione dell'esposizione annuale, nel settembre del 1843 il monumento, con l'iscrizione dettata da Giordani, veniva infine inaugurato nella sala dei gessi dell'Accademia, alla fine della lunga infilata che percorreva tutta la facciata del palazzo, esattamente di fronte al monumento di Thorvaldsen, al capo opposto.

La stampa celebrò "l'opera grandiosa, stupenda, sublime, in cui il marmo diventa allo sguardo vivo e parlante. [...] d'uno stile sì terso e purgato, che di greco scalpello lo direste lavoro"<sup>20</sup>, azzardando paragoni con Canova "tant'è la gentilezza delle forme ben tornite di quel nudo Genio"<sup>21</sup>, ma l'eco del monumento non fu certo paragonabile a quella del suo *pendant*, complice la decennale attesa, ma soprattutto l'assenza della dimensione militante che aveva accompagnato tanto la celebrazione di Appiani, quanto l'accendersi del lontano scontro tra classici e romantici, mentre si appannava ormai anche il senso del confronto tra i due scultori, Thorvaldsen già lontano dall'Italia e Marchesi – forse anche disamorato del progetto – avviato su altre posizioni. Alla rarefatta decantazione arcaizzante di Thorvaldsen, Marchesi contrapponeva il turgido monumentalismo di una scultura eloquente e carnosa, classicista senza ricorrere alla mitologia, che continuava la linea canoviana nella raffinatissima e virtuosistica lavorazione del marmo, oggi solo in parte apprezzabile, attenta alla resa epidermica del nudo, in contrasto con le *Grazie* del danese, che a Niccolò Bettoni erano apparse "dimagrate per lungo digiuno, [...] non abbastanza morbide le carnagioni"<sup>22</sup>.

Per tutto il secolo i due monumenti si guardarono attraverso la serie di arcate delle sale dell'Accademia – così li raffigura Ferdinando Cassina nel 1850 (ill. 4) – in compagnia dei calchi dall'antico e dal Rinascimento e delle opere moderne, fino a quando, nel Novecento, l'annessione alla Pinacoteca di Brera degli ambienti attorno al cortile d'onore voluta da Corrado Ricci costrinse alla fuga i monumenti<sup>23</sup>: quello ad Appiani di Thorvaldsen finì nella sala di ingresso al museo, quello di Marchesi fu smontato e trasferito, insieme a molti altri, nei bui corridoi al piano terra dell'Accademia, privato della prospettiva, della luce e del confronto diretto con il suo modello.

\* Il soggetto di questo testo prende spunto dalla tesi di laurea *La fortuna critica di Pompeo Marchesi nell'Ottocento*, discussa da chi scrive nell'a.a. 2006-2007 all'Università degli Studi di Milano, relatore Fernando Mazzocca, a cui, in quest'occasione, va la mia riconoscenza.

1 Il monumento non compare nelle recenti monografie dedicate a Pompeo Marchesi (A. Sassi, *Pompeo*

*Marchesi scultore*, s.e., Saltrio 1983; A. Sassi, *Pompeo Marchesi: scultore*, Niccolini, Gavirate 2001; A. Musiari, G. Ortelli, *Pompeo Marchesi. Ricerche sulla personalità e sull'opera*, Niccolini, Gavirate 2003), né all'arredo scultoreo del palazzo di Brera (*La città di Brera. Due secoli di scultura*, a cura di G.M. Accume, C. Cerritelli, M. Meneguzzo, catalogo della mostra [Milano, Accademia di Belle Arti,

Museo della Permanente], Fabbri, Milano 1995); è citato, ma anonimo, in D. Pescarmona, *I monumenti commemorativi*, in G. Agosti, M. Ceriana (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera (Quaderni di Brera 8)*, Centro Di, Firenze 1997, pp. 159-168; è invece correttamente citato, ma di sfuggita, in C. Brooks, *Pompeo Marchesi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2007, *ad vocem*.

2 Lettera di Giuseppe Molteni a Carlo Londonio, senza data [ma inizi 1833], in Archivio Storico Accademia di Brera (d'ora in poi ASAB), CARPI-A-I-7, Ornato pubblico. Monumenti e onoranze, Monumento Longhi.

3 *Invito per un monumento a Giuseppe Longhi*, in "Biblioteca Italiana", vol. 61, marzo 1831, pp. 364-365.

4 *Ibidem*.

5 Il disegno del prospetto, accompagnato dallo spaccato del fianco, è in ASAB, CARPI-A-I-7, Relazione di Giovanni Migliara all'I.R. Governo, 30 giugno 1833, allegati A e B.

6 Gabinetto dei Disegni, inv. 4275 C 451. Minime varianti con il disegno dell'Accademia di Brera portano a considerarlo di poco precedente a questo.

7 Relazione di Giovanni Migliara all'I.R. Governo, 30 giugno 1833, in ASAB, CARPI-A-I-7.

8 L'esemplare ricostruzione della vicenda è in F. Mazzocca, *Thorvaldsen in Lombardia*, in *L'ideale classico: arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza 2002, pp. 278-289.

9 Ivi, p. 288.

10 G.B. Carta, *La Venere e la Deposizione del Salvatore. Sculture di Pompeo Marchesi*, Fontana, Milano 1826; i marmi si trovano rispettivamente a Saronno, santuario della Beata Vergine dei Miracoli, e a Cambridge, Fitzwilliam Museum.

11 G.S. [G. Sacchi], *Quadro statistico delle produzioni di belle arti eseguite in Lombardia nell'anno 1827*, in "Annali Universali di Statistica", XLII, v. XIV, dicembre 1827, pp. 225-247; D. Sacchi, *Intorno all'indole della letteratura italiana nel secolo XIX, ossia della letteratura civile, con un'Appendice intorno alla poesia eroica, sacra e alle belle arti*, Landoni, Pavia s.d. [ma 1830], ora in F. Mazzocca, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1998, pp. 133-143.

12 "Mancante di qualche cosa che alluda alle grazie propriamente dette della pittura; al che si sarebbe supplito col figurare il genio di quest'arte in modo deciso", *Esposizione in Brera. Monumento in onore d'Appiani*, in "Gazzetta di Milano", 246, 3 settembre 1826, p. 971.

13 Relazione di Marchesi alla commissione, 20 giugno

1833 (copia conforme), in ASAB, CARPI-A-I-7.

14 A Marchesi spettava il ricavato della sottoscrizione (pagato al termine dei lavori della parte architettonica e dei modelli in gesso dei rilievi) e le 3000 lire austriache stanziata dagli eredi di Longhi, a lavori conclusi; scrittura stipulata tra la commissione e Marchesi, 1 maggio 1834, in ASAB, CARPI-A-I-7.

15 Cfr. O. Cucciniello, in *Pinacoteca Ambrosiana. Le sculture*, V, Electa, Milano 2010, pp. 239-243.

16 D. Sacchi, *Esposizione delle Belle Arti in Milano nel 1834. Scultura*, in "Gazzetta Privilegiata di Milano", 256, 13 settembre 1834; A. Rinaldi, *Descrizione dello studio di scultura del prof. Pompeo Marchesi, compilata dall'architetto Antonio Rinaldi*, Fanfani, Milano 1838, p. 7.

17 Copia di lettera della commissione a Marchesi, 23 marzo 1843, in ASAB, CARPI-A-I-7. Conferma della data è in G. Berta, *Lo studio di Pompeo Marchesi*, in Idem, *Enciclopedia Artistica Italiana*, Zucoli, Milano 1842, p. 56. La parte decorativa fu terminata da Giovanni Franceschetti, che aveva eseguito anche l'incorniciatura del monumento Appiani, entro il 1834, anno della sua morte; G. Beretta, *Della vita, delle opere ed opinioni di Giuseppe Longhi*, Omobono Manini, Milano 1837, p. 105.

18 "Le difficoltà non previste ch'ella ora accamperebbe nel suo foglio del 31 marzo passato per indurre la Commissione a provocare in concorso di lei una ispezione locale all'oggetto di verificare la convenienza della località già da lei scelta, ed accordataci dall'Eccelso Governo, sono difficoltà già previste benissimo ed a Lei fatte, come risulta dagli atti della Commissione medesima, la quale tenne espresse sedute a questo oggetto": lettera della commissione a Marchesi, 18 aprile 1843, in ASAB, CARPI-A-I-7. Si veda anche la lettera di Longhena a Londonio, 19 aprile 1843, con gli allegati A, B, C, D, che ricostruisce il carteggio.

19 Lettera di Marchesi alla commissione, 31 marzo 1843, *ibidem*.

20 F. Regli, *Pubblica esposizione di belle arti. Articolo II*, in "Il Pirata", a. IX, n. 21, 12 settembre 1843, p. 82.

21 A. Lambertini, *Esposizione nell'I.R. Palazzo di Brera*, in "Gazzetta privilegiata di Milano", n. 262, 19 settembre 1843.

22 N. Bettoni, *Lettere ad Emilia intorno alla pubblica esposizione degli oggetti di belle arti nelle Gallerie dell'I. R. Accademia di Brera*, Bettoni, Milano 1826, pp. XIV-XV.

23 Sul riordinamento voluto da Ricci si veda L. Balestri, *Il colore di Milano. Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Nova Si, Bologna 2006, pp. 105-147.

# Francesca Valli

## Dee, ninfe, bagnanti.

### Hayez e i modelli di scultura

1. Francesco Hayez,  
*Due bagnanti*,  
1830-1831 circa, matita  
su carta, *Taccuino giallo*.  
Milano, Accademia di Brera,  
Gabinetto dei Disegni



**1** 830-1834: è il segmento temporale dei disegni di Francesco Hayez contenuti nel suo *Taccuino giallo*<sup>1</sup>. Si apre con un foglio quadrettato per il *Cantante David*, giunto al suo compimento, e si chiude con alcuni schizzi per il *Ventura Fenaroli*. Oltre all'eroe bresciano, è l'album dedicato ai *Profughi di Parga*, a *Maria Stuarda* che protesta la propria innocenza, nella versione definitiva, e all'ultimo *Addio di Giulietta e Romeo*, insieme ai primi appunti per la *Sete dei crociati*. Storie letterarie o aggiornate sulla contemporaneità che si mescolano agli abbozzi di aristocratiche milanesi in posa per il ritratto. E soprattutto studi, studi in gran numero di giovani donne, isolate o in coppia – in piedi, di schiena, di profilo, sedute, accovacciate, distese, prone, reclinate – come non si era visto nei taccuini precedenti: *Carlotta Chabert* come Venere (1830), *Rebecca*, le ninfe del *Bagno*, una delle figlie di *Loth*, *Maddalena*, fino alla bella *Betsabea* per il cavaliere Uboldo (1834). Ma

non in sequenza, né tematica né esattamente cronologica, semmai fra loro interferenti e in continua oscillazione e ripresa di sviluppo. “Ho trovato il cominciare tele contemporaneamente, lasciando riposare ora l'una ora l'altra, e la mente ed occhi più freschi, assai avvantaggioso, perché si può meglio vederne le mende, e si lavora più speditamente”, scriverà Hayez ne *Le mie memorie*; e anche Defendente Sacchi, in visita nel 1830 allo studio, aveva riferito di “vari legghi sui quali posavano i quadri” cui l'artista stava attendendo<sup>2</sup>. La cadenza è simile nella progressione di lavoro degli album.

All'inizio degli anni trenta, come è noto, dopo i precedenti della *Leda*, di due *Bagni di ninfe* e della prima *Betsabea* (tutti dispersi), prende il via la stagione fortunata delle *Bagnanti*, soggetti amabili destinati a un collezionismo in crescita, meno impegnato, così l'esigenza di definire un nuovo



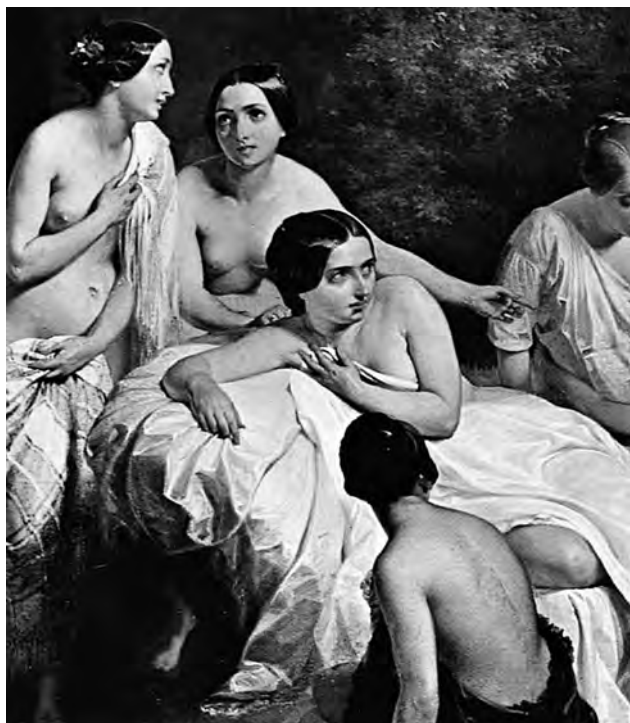
2. Francesco Hayez, *Bagnante reclinata*, 1830-1831 circa, matita su carta, *Taccuino giallo*. Milano, Accademia di Brera, Gabinetto dei Disegni



3. Richard Westmacott, *Afrodite in grembo a Dione*, 1820, calco in gesso dal frontone est del Partenone. Milano, Accademia di Brera, Salone napoleonico

repertorio replicabile: tipologie femminili seduttive, rappresentate realisticamente con una sensualità morbida, seppure garantite da ascendenti illustri. Già a partire dal periodo romano, quindi all'esordio milanese con il *Pietro Rossi*, si poteva riconoscere per la figura il rapporto dichiarato alle statue di Canova, variabili di gesti e posture a tema: non tanto i grandi esempi di stile di un maestro, ma le unità espressive di una lingua da declinare, divenuta universale<sup>3</sup>. Non stupiscono allora nel *Taccuino giallo* i rimandi inconfondibili della *Rebecca* alla *Venere italica*, anche per il significato patriottico assunto<sup>4</sup>, o della figlia distesa di *Loth* alla *Naiade Campbell*; e verrebbe la tentazione di trovare qualcosa di canoviano, prossimo a una *Dirce*, anche nella *Maddalena* dipinta da Hayez nel 1833. Certo non sorprende che già dalle prime pagine, persino nella posa di un giovane modello, compaia l'onnipresente *Maddalena* inginocchiata, ma arriva inaspettata la traccia di una diversa fonte scultorea di riferimento, più antica e insieme più attuale, ma coerente e non in contraddizione; giusto in coincidenza di una svolta nella lettura critica di Canova, a un decennio dalla sua scomparsa: la monografia di Quatremère è del 1834<sup>5</sup>.

Nella polemica fra classici e romantici, fra il bello ideale e il vero nella resa del nudo, che lo aveva coinvolto già dal 1827, alle Veneri Hayez sembra preferire le *Cleopatre* di Reni o le ninfe di Domenichino<sup>6</sup>. E insieme parrebbe sperimentare il filtro selettivo di “marmi” riscoperti da qualche anno, nuovi canoni dell'antico, legittimati dal giudizio



4. Francesco Hayez, *Bagno di ninfe*, 1831, olio su tela, particolare in controparte. Collezione privata (da The Yorck Project: 10.000 *Meisterwerke der Malerei*. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH)

liane, erano visibili a Brera dalla prima metà degli anni venti<sup>8</sup>.

L'argomento è un quadro famoso, il *Bagno di ninfe* del 1831 per Giuseppe Crivelli, "eccentrico nel panorama della produzione hayeziana"<sup>9</sup> e, seppure fondante di un genere, senza esiti effettivi nelle *Bagnanti* a seguire, fisse nella serialità di formule convenzionali. "Leggiadria di forme, audacia di scorci, linee soavi, chiariscuri [sic] fluidissimi"<sup>10</sup>, sono i giudizi entusiasti dei contemporanei, estensibili anche al *pendant* perduto, che sopravvive probabilmente nelle ultime pagine del *Taccuino rosso*<sup>11</sup>, un girotondo di gambe femminili disegnate a matita, immerse nell'acqua fino al ginocchio.

Fra continui confronti e ritorni, l'album giallo diventa un terreno di coltura per la messa a punto di prototipi femminili quasi modulari: giovani donne abbigliate inizialmente, poi tramutate in ninfe, sole, in coppia, i corpi maliziosamente allacciati. Può fornire gli indizi della selezione dei modelli, di fuggevoli impressioni o di snodi problematici e, per contiguità dei fogli, indicare le tappe della via percorsa nel progetto. Se nella coppia di bagnanti sedute, spalla a spalla, appena tracciate, del disegno n. 713, pare di intravedere *Demetra e Core* del frontone orientale (ill. 1, tav. 17), leggermente di sguincio – stesso panneggio, integrate nei volti e nelle braccia – viene più facile riconoscere nel foglio n. 736 la figura di *Afrodite* reclinata (ill. 2), anch'essa, insieme a *Dione*, presente in calco a Brera (ill. 3). E forse non è casuale se nelle vicinanze, nei numerosi schizzi dedicati alla *Maddalena* (per lo stesso Crivelli)<sup>12</sup>, venga più

canoviano di "vera carne" che l'artista stesso riprenderà nelle *Memorie*:

la statua di Ilisso di Fidia che stava nel frontone del Partenone, e il famoso gruppo dello stesso delle Parche [...] (che ora veniamo a conoscere dai gessi) troviamo in queste una tal verità che fecero decadere la fama dell'Apollò così detto del Belvedere e di qualche altra statua di quel genere, le quali, se presentano delle belle forme, queste però diventano dure se le confrontiamo a quelle del Partenone.<sup>7</sup>

Dopo il trasferimento a Londra delle sculture del Partenone, per l'interessamento e la generosità di Antonio Canova, esemplari di questi calchi, come in altre accademie ita-



volte tentata l'opportuna inclinazione del braccio d'appoggio, inizialmente molto simile alla postura inarcata del fiume *Ilisso*.

Nel passaggio al dipinto però, non basta ostinarsi nel riconoscimento dei singoli profili già selezionati: ancora la *Maddalena* canoviana per la donna seduta in primo piano a sinistra o la *Venere italica* per la giovane in piedi vicino a un albero sulla destra, in dialogo con *Afrodite*, allungata sul grembo di *Dione*, in controparte, nel ruolo di protagonista (ill. 4). Come scriverà nel 1883 Giuseppe Mongeri<sup>13</sup>, Hayez trova la soluzione definitiva nella pittura, senza attenersi letteralmente al disegno di partenza. Fidia non significa una citazione di attualità né una ripresa stilistica. Non le perfezioni anatomiche o le trasparenze di panneggio inarrivabili degli originali, ma, accogliendo la suggestione di quelle forme di gesso, una abbagliante fisicità di corpi, nella complicità del gineceo, avviluppati nei panni bianchi, esaltati dal fondale scuro. Così una scena di vita contemporanea, al confine con il genere, letteralmente “denudata” nel tema mitologico che le dà il nome, può invece rivelare in quella “carne viva” la sua sostanza classica perenne e forse proporsi come risposta dissacrante alla polemica romantica<sup>14</sup>.

1 Il taccuino fa parte del ricco materiale grafico donato nel 1916 all'Accademia di Brera da Giuseppina e Bina Hayez, nipoti della figlia adottiva Angiolina, e ora conservato nel Gabinetto dei Disegni; restaurato dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

2 F. Hayez, *Le mie memorie* (1869-1875), a cura di F. Mazzocca, Neri Pozza, Vicenza 1995, p. 142; D. Sacchi, *Un provinciale a Milano. Visita allo studio di Hayez*, in *Miscellanea di Lettere ed Arti*, dalla tipografia Bizzoni, Pavia 1830, pp. 174-178, ristampato in F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1994, pp. 390-393.

3 F. Valli, *Canova, artista 'contemporaneo'*, in *Antonio Canova e il contemporaneo*, numero monografico di “Studi Neoclassici”, 5, 2017, pp. 71-80 (atti della XIII settimana di studi canoviani, Bassano del Grappa, ottobre 2014).

4 Mazzocca, *Francesco Hayez* cit., n. 164, p. 213. Già ripresa nel disegno n. 636 del *Taccuino rosso*, di qualche anno prima.

5 F. Mazzocca, *Canova e la svolta romantica. Appunti sulla Maddalena penitente*, in “800 italiano”, II, 5, 1992, ora in Idem, *L'ideale classico*, Neri Pozza, Vicenza 2002, pp. 83-98.

6 F. Mazzocca, *Invito a Hayez*, Rusconi Libri,

Santarcangelo di Romagna 1982, pp. 93-94 e Mazzocca, *Francesco Hayez* cit., n. 159, p. 210.

7 Hayez, *Le mie memorie* cit., p. 160.

8 A. Musiari, *I calchi da opere classiche*, in G. Agosti, M. Ceriana (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Centro Di, Firenze 1997, pp. 172-192: in particolare pp. 177-178. Sull'arrivo dei calchi in Italia, V. Farinella, S. Panichi, *L'eco dei marmi. Il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, Donzelli Editore, Roma 2003, pp. 35-40; *Il Partenone a Firenze. I calchi delle sculture del Partenone nelle raccolte fiorentine*, a cura di D. Savelli e U. Tramonti, atti della giornata di studi (Firenze, Accademia di Belle Arti, 1° giugno 2004), Centro Associazioni Culturali Fiorentine, Firenze 2008.

9 Mazzocca, *Invito a Hayez* cit., p. 94.

10 Mazzocca, *Francesco Hayez* cit., n. 159, p. 210.

11 I fogli nn. 673 e 674.

12 I fogli nn. 706, 707, 708, 710 del *Taccuino giallo*.

13 *Esposizione retrospettiva di alcune opere del defunto professore di Pittura Francesco Hayez...*, a cura di G. Mongeri, catalogo della mostra (Milano, Palazzo di Brera), Tipografia Alessandro Lombardi, Milano 1883, p. 16.

14 Mazzocca, *Francesco Hayez* cit., n. 159, p. 211.

Paola Marini

## Nuovi disegni di Francesco Hayez per *La distruzione del tempio di Gerusalemme*

**T**ra 1867 e 1868, a settantasette anni, quindici prima della morte, Francesco Hayez suggellava emblematicamente la sua gloriosa esperienza di pittore di storia donando all'Accademia di Brera *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero* e all'Accademia di Belle Arti di Venezia *La distruzione del tempio di Gerusalemme* (ill. 1, tav. 20).

La prima opera, offerta alla scuola dove aveva insegnato per trent'anni, nella città che lo aveva accolto e reso famoso, epitomava il mito di Venezia "su un piano di partecipazione personale al dramma dell'individuo oppresso dalle inique ragioni del destino e della storia". Come scrisse Ferdinando Mazzocca,

la testimonianza quindi dell'artista, che aveva il coraggio di tramandare ai posteri la propria immagine nei tratti, stanchi ma fieri, del vecchio Faliero, vinto e spogliato delle insegne dogali, assumeva il significato di un supremo atto di sfiducia nelle possibilità "progressive" di quella storia, in nome della quale egli aveva speso la sua militanza artistica.<sup>1</sup>

Sulla scala del Palazzo Ducale denominata come nella leggenda – ovvero del Piombo – in realtà da identificare ovviamente con la scala dei Giganti come indicato nel *Marin Faliero* di George Byron, un numero limitato di monumentali personaggi proclama, come in un fermo immagine, l'imperituro omaggio ai grandi maestri rinascimentali della pittura della Serenissima: Bellini, Carpaccio, Tiziano. Al contrario, il quadro inviato a Venezia ha come protagonista un intero popolo ed è una:

macchina drammatica in cui si agitano più di duecento figure, senza contare le macchiette [...], un messaggio, secondo Camillo Boito, ormai divenuto l'esegeta più accreditato di Hayez, di insolita durezza, in cui colpiva, quasi in polemica con la pittura di storia ufficiale, la testimonianza diretta del vecchio artista in favore dei popoli oppressi in un momento storico che vedeva addensarsi sull'orizzonte internazionale la minaccia dell'imperialismo.<sup>2</sup>

Se in questo caso l'autore si rappresenta forse nelle vesti dell'io narrante letterario Giuseppe Flavio<sup>3</sup>, coprotagonista visiva è la chiara immensa ara, mentre il riferimento artistico è piuttosto ai bozzetti di Tiepolo, secondo il recupero critico di quel momento.

Il dipinto destinato all'Accademia della sua città natale, dove si era formato, doveva essere, secondo l'intenzione del pittore, testimonianza della "riconoscente memoria dei primi studi [...], contento di dare uno degli ultimi miei lavori dove esistono dei miei primi". Infatti il nucleo più consistente di sue opere nelle collezioni delle Gallerie veneziane appartiene agli esordi, quando Hayez, su sollecitazione e con il sostegno del presidente Leopoldo Cicognara, si reca a Roma tra 1809 e 1817, seguendo la prassi del pensionato artistico nell'Urbe, affidato, sotto la supervisione dell'amico Antonio Canova, alla guida di Pelagio Palagi.

Tale gruppo di opere annovera il ritratto di padre *Angelo Maria Pezzoli*, eseguito in poche ore come il pittore attesta sul retro della tela, il *Solone*, lo squisito *Rinaldo e Armida* e il *Busto di Michelangelo*, inviati in patria quali saggi del perfezionamento romano. Appartiene allo stesso periodo anche l'*Aristide*, che Cicognara aveva voluto per sé e che la sua vedova dona all'istituto veneziano nel 1848<sup>4</sup>.

Proprio su questa fase iniziale del massimo esponente dell'Ottocento italiano in pittura si è concentrata la mostra *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*<sup>5</sup>, contestualizzandola entro gli anni dal 1816 al

1. Francesco Hayez,  
*La distruzione del  
tempio di Gerusalemme*,  
1863-1867, olio su  
tela. Venezia, Gallerie  
dell'Accademia,  
cat. 0756



2. Francesco Hayez,  
*Gruppo di figure*, 1863-  
1864 circa, matita  
nera su carta. Venezia,  
Gallerie dell'Accademia,  
cat. dis. 2640



1822 – dal ritorno delle opere asportate a Parigi dai francesi alla morte di Canova – che videro anche, nell'estate del 1817, la prima apertura al pubblico delle collezioni dell'Accademia. Se da un lato l'esposizione ha messo a fuoco l'ambizioso progetto, condiviso dal presidente e dallo scultore, che Hayez potesse diventare il pittore capace di risollevarlo alla dignità e alla fama perdute dalla pittura italiana, come già Canova aveva fatto con la scultura, dall'altro ne ha evidenziato anche l'apertura verso il romanticismo che, maturata a Venezia, ne vide l'affermazione a Milano. Nel corso della stessa occasione è stato possibile recuperare ed esporre per la prima volta al pubblico – dopo la loro presentazione duecento anni fa nella medesima sede con l'insieme dell'“Omaggio delle Province venete all'Austria” di cui facevano parte – due tele di Hayez e di Lattanzio Querena, la *Pietà di Ezechia re d'Israele*, o *Purificazione del tempio di Gerusalemme* e *Mosè invoca la libertà del popolo d'Israele dinanzi al faraone*<sup>6</sup>.

Nella ricorrenza del bicentenario del Museo, oltre a importanti arricchimenti patrimoniali assicurati dal MIBAC con il concorso generoso di privati, appare dunque appropriata l'acquisizione di diciotto disegni di Hayez, diciassette dei quali da riferire a *La distruzione del tempio di Gerusalemme*<sup>7</sup>. Come attesta una carta velina di collezione allegata ai fogli, essi provengono dalla raccolta del pittore Andrea Appiani il giovane (Milano, 1817-1865), nipote del celebre omonimo e allievo a Roma di Tommaso Minardi e a Milano di Hayez. I disegni sono del tutto coerenti per tecnica, misure, supporti ai sei della medesima tipologia già appartenenti alle collezioni delle Gallerie, e a loro volta dono, nel 1922, del poliedrico pittore, decoratore, collezionista Lodovico Pogliaghi (Milano, 1857-1950), ulteriore testimonianza dell'interesse suscitato dalla grafica di Hayez nell'ambiente artistico. Questi ultimi,



3. Francesco Hayez,  
*Gruppo di soldati  
romani*, 1863-1864  
circa, matita nera  
su carta. Venezia,  
Gallerie dell'Accademia,  
cat. dis. 2651

restaurati da Loretta Salvador nel 1995, vennero esposti in una preziosa mostra dossier curata da Annalisa Perissa Torrini<sup>8</sup>.

L'inv. 1509 “delinea, con buon grado di avvicinamento alla soluzione finale, la terribile zuffa che si svolge sulla scalinata che dà accesso all'ara, verso sinistra in secondo piano”<sup>9</sup>; reca la data 22 novembre 1859, termine *post quem* per l'inizio dell'elaborazione del dipinto, come già segnalato da Sandra Moschini Marconi<sup>10</sup>. Conclusa nel 1867, con la presentazione a Brera insieme al *Marin Faliero*, l'esecuzione de *La distruzione del tempio di Gerusalemme* fu particolarmente lunga e complessa: lo testimonia l'ammirato Camillo Boito, riferendo come Hayez avesse atteso alla stesura del dipinto “lasciando da parte e ripigliando a intervalli, [...] studiato e ristudiato, corretto e ricorretto con quella veggente incontentabilità che, fondata sul sapere, indovina il meglio e lo vuole”. E tuttavia Hayez lo presentava “come lavoro di poca importanza che io calcolo come l'abbozzetto di una grande composizione”, affermazione che è sempre stata considerata rituale modestia di circostanza, ma a cui credo vada dato maggiore credito. Ciò aiuterebbe a spiegare la dimensione insolitamente ridotta delle figure e la materia pittorica mossa e aperta, che alimenta il riferimento critico a Tiepolo e financo quello a Doré illustratore biblico. Si potrebbe dunque pensare al progetto di una tela assai più grande, sul tipo de *La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme*, per cui si conosce un numero altrettanto grande di studi preparatori, non avanzato per l'età dell'artista o per la mancata concretizzazione di una specifica commissione.

Per *La distruzione del tempio di Gerusalemme* sono noti una quarantina di fogli all'Accademia di Brera<sup>11</sup>, i sei già citati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, cui si aggiungono i diciassette testé acquisiti, uno in collezione Calderara a Verona<sup>12</sup>, e un “cartone” acquerellato a colori nel Gabinetto



4. Francesco Hayez, *Studio di figure per il dipinto La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme*, 1863-1864 circa, matita nera su carta. Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. dis. 2647

disegni del Castello Sforzesco. Secondo Michele Tavola, i primi studi di composizione sono identificabili con ogni probabilità in due lucidi conservati nella raccolta braidense, forse derivati dagli schizzi per il quadro di medesimo soggetto, del 1845, di Wilhelm von Kaulbach, il cui studio di Monaco Hayez visitò due volte. A questi lucidi sono collegati altri studi relativi a una soluzione successivamente abbandonata. Alcuni fogli milanesi si riferiscono alla figura dell'imperatore Tito, ispirata probabilmente all'incisione pubblicata in apertura del primo volume della *Storia della guerra giudaica* di Giuseppe Flavio, edito da Sonzogno nel 1822 e presente nella biblioteca del pittore. Studi di costumi, nella stessa sede, sono ripresi dagli *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio. Il grande foglio del Castello Sforzesco (612 × 962 mm) tracciato a matita nera e acquerelli colorati segna uno stadio successivo

con la presenza di un'idea compositiva che corrisponde, seppur con sensibili varianti, alla versione definitiva del quadro<sup>13</sup>. Concentrandosi sulla parte centrale della scena, l'autore introduce per la prima volta la struttura dell'ara, che diverrà la parte focale del dipinto. Questa, tuttavia, presenta un volume decisamente più contenuto e un'impaginazione più serrata: l'azione è concitata e, nella parte inferiore del disegno, quasi tutte le figure sono raggruppate al centro, attorno a Tito. L'imperatore rimane il perno dell'impianto anche nella tela, dove però lo spazio si dilata e il ritmo diviene più pausato e solenne. Molti personaggi si ritrovano assai simili nel quadro, altri vengono aggiunti e altri ancora spariscono.

A questa minuziosa e ricercata opera di costruzione sono connessi i restanti fogli dell'Accademia di Brera, volti a studiare, elaborando le più varie suggestioni, soluzioni compositive di piccoli gruppi, anatomie, panneggi, alcuni dei quali sono destinati a comparire nella tela, altri a essere variati o eliminati.

Sia per *La sete* sia per *La distruzione*, i dipinti per i quali si conserva il maggior numero di disegni, mentre rari sono gli studi d'insieme, la maggior parte degli elaborati si riferisce al lavoro indefesso sui gesti, elemento espressivo e retorico fondamentale per il racconto, più ancora delle espressioni del volto<sup>14</sup>.

Si dà qui l'elenco dei disegni acquisiti:

1. *Doppio studio di gruppo, soldato, donna con bambino*, matita nera su carta, 151 × 226 mm, cat. dis. 2638 per le figure nel piano intermedio a sinistra della scala di accesso all'ara.
2. *Studio di soldati, figure femminili e infantili*, matita nera su carta, 147 × 179 mm, cat. dis. 2639 per il piano intermedio a destra dell'ara.

3. *Gruppo di figure*, matita nera su carta, 170 × 229 mm, cat. dis. 2640 per la sommità dell'ara.
4. *Gruppo di figure*, matita nera su carta, 170 × 227 mm, cat. dis. 2641 per il piano intermedio a sinistra della scala.
5. *Gruppo di soldati romani*, matita nera su carta, 160 × 207 mm, cat. dis. 2642 intorno a Tito e a Giuseppe Flavio.
6. *Gruppo di soldati romani*, matita nera su carta, 134 × 222 mm (*recto e verso*), cat. dis. 2643 intorno a Tito e a Giuseppe Flavio.
7. *Doppio studio di soldato*, matita nera su carta, 130 × 160 mm, cat. dis. 2644 per il gruppo intorno a Tito e a Giuseppe Flavio.
8. *Studio di soldati e sacerdoti*, matita nera su carta, 160 × 235 mm, cat. dis. 2645 per il gruppo intorno a Tito e a Giuseppe Flavio.
9. *Studio di soldati, gruppo in lotta*, matita nera su carta, 150 × 248 mm, cat. dis. 2646 per il piano intermedio a destra dell'ara.
10. *Studio di littori romani*, matita nera su carta, 159 × 175 mm (al *verso*, *Figura di ebreo*), cat. dis. 2648 per il gruppo intorno a Tito e a Giuseppe Flavio.
11. *Studi di soldati*, matita nera su carta, 144 × 174 mm, cat. dis. 2649 per il gruppo intorno a Tito e a Giuseppe Flavio.
12. *Studi di soldati e sacerdoti*, matita nera su carta, 139 × 207 mm, cat. dis. 2650 per il gruppo intorno a Tito e a Giuseppe Flavio.
13. *Studio di figure cadenti dalle mura del tempio*, matita nera su carta, 111 × 150 mm, cat. dis. 2651 per le figure cadenti dall'ara.
14. *Studio di figure giacenti*, matita nera su carta, 84 × 143 mm, cat. dis. 2652 con varianti per il primo piano al centro sotto Tito.
15. *Studio di soldati*, matita nera su carta, 112 × 160 mm, cat. dis. 2653 per il gruppo intorno a Tito e a Giuseppe Flavio.
16. *Studio di soldati e vittime*, matita nera su carta, 155 × 180 mm, cat. dis. 2654.
17. *Studio di soldati e vittime*, matita nera su carta, 120 × 178 mm, cat. dis. 2655 per la parte superiore destra dell'ara.

Infine un disegno di *Studio di figure*, matita nera su carta, 197 × 260 mm, cat. dis. 2647, *recto e verso*, è da riferire, come suggerisce Michele Tavola, al gruppo in basso al centro de *La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme*.

Ci fa piacere dedicare questa piccola nota allo studioso amico che fin dal lontano 1983 ci ha fatto conoscere e amare Hayez italiano di Venezia e che ci ha aiutato a sottolineare degnamente il bicentenario della prima apertura al pubblico della pinacoteca delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, occasione in cui ci siamo intensamente impegnati anche per l'acquisizione del mannello di disegni qui presentati.

Ringrazio cordialmente Valeria Poletto, Michele Tavola, Ilaria Turri, Lucia Piastra, Francesca Rossi per la preziosa collaborazione.

1 F. Mazzocca, *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero sulla scala detta del Piombo*, scheda in *Hayez*, a cura di M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1983, pp. 336-337.

2 F. Mazzocca, *La distruzione del tempio di Gerusalemme*, scheda in *Hayez* cit., pp. 224-226; ricordo anche le schede sul dipinto di Fernando Mazzocca, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), Electa, Milano 1989, p. 205 e in *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1994, pp. 348-350; F. Valli, *La distruzione del tempio di Gerusalemme*, in *Francesco Hayez*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 312-314.

3 Ivi, p. 312.

4 Nelle raccolte dell'Accademia veneziana figuravano anche almeno quattro disegni giovanili di Hayez che non ci sono pervenuti. Cfr. E. Noè, in *Disegni dell'Ottocento e Novecento. Da Hayez a Vedova*, a cura di A. Perissa Torrini, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), Electa, Milano 2014, p. 35.

5 *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, a cura di P. Marini, F. Mazzocca, R. De Feo, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), Marsilio, Venezia 2017.

6 Della stessa serie, intessuta di rimandi alle opere d'arte antica delle Gallerie dell'Accademia, in *primis* ai dipinti di Tiziano, facevano parte anche due tele di Liberale Cozza e di Giovanni De Min. Cfr. R. De Feo, *I dipinti di Francesco Hayez e Lattanzio Querena per l'Omaggio delle*

Provincie Venete *ritrovati ed esposti dopo duecento anni*, in corso di stampa.

7 L'acquisto è stato effettuato presso la Galleria Carlo Virgilio & C. di Roma con i fondi del bilancio ordinario del Museo nazionale autonomo nell'esercizio 2017. Ringrazio Carlo Virgilio e Stefano Grandesso delle condizioni favorevoli e dell'attesa paziente.

8 *Dai depositi delle Gallerie dell'Accademia. Francesco Hayez*, La distruzione del tempio di Gerusalemme, a cura di A. Perissa Torrini, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), Electa, Milano 1995. Cfr. anche Noè in *Disegni* cit., pp. 35-37.

9 Ivi, p. 37 n. 30.

10 S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia. Opere d'arte dei secoli XVII-XVIII-XIX*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1970, vol. III, p. 209.

11 Faccio riferimento all'elenco inedito segnalatomi da Michele Tavola, che vivamente ringrazio, steso da un gruppo di lavoro nell'ambito della catalogazione del fondo grafico hayeziano sotto la direzione di Francesca Valli, Matteo Ceriana e Fernando Mazzocca; un primo elenco è in S. Samek Ludovici, *I disegni di Francesco Hayez nell'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano*, in "Accademia di Brera. Atti, 1896-1948", 1948, pp. 115-187.

12 G. Nicodemi, *Francesco Hayez*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1962, tav. 204.

13 Milano, Castello Sforzesco, inv. Agg. 504 (GAM29), pervenuto alle raccolte civiche milanesi nel 1881 con il legato Gaetano Imperatori, è citato da Mazzocca, *Francesco Hayez* cit., p. 348, come *d'après*. La particolare tecnica di esecuzione, con alcune parti ritagliate e incolate, insolita per Hayez, avvicina questo bozzetto agli studi di scenografia.

14 *Hayez a Brera. Il laboratorio di un pittore*, a cura di F. Valli, in *Francesco Hayez*, cit., pp. 327 sgg.



Paola Zatti

Ingannevoli sguardi.

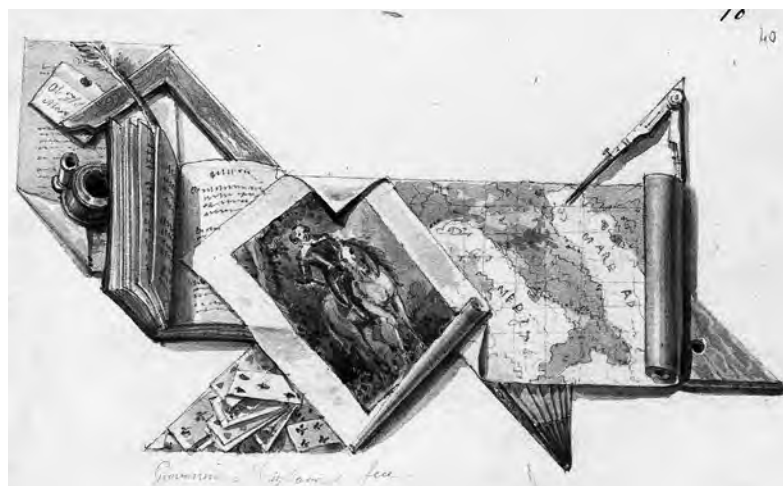
## Appunti romantici in un taccuino di Giovanni Migliara

Una delle attività che più caratterizzò la poliedrica vicenda artistica di Giovanni Migliara (Alessandria, 1785 - Milano, 1837) fu senza dubbio quella del disegno, documentato da un poderoso corpus grafico. Non si tratta solo di esercizi preparatori alla produzione pittorica, ma di un lavoro autonomo, la cui vitalità caratterizza un'enorme quantità di schizzi, abbozzi, disegni e appunti, noti e inediti.

Miniaturista, scenografo, paesista e vedutista prospettico, Migliara fu personalità eclettica ed estremamente versatile, un artista di grande intelligenza pittorica la cui vicenda godette di una notevole fama in vita e di un ingiustificato quanto duro ostracismo *post mortem*.

Tra le opere su carta della collezione Grassi della Galleria d'Arte Moderna di Milano si conserva un documento in larga parte inedito<sup>1</sup>, un taccuino rilegato in pelle, contenente ventiquattro studi di figura e due invenzioni prospettiche di grande interesse perché documento di una padronanza del disegno davvero singolare<sup>2</sup>, purtroppo privo di alcun riferimento cronologico.

Giorgio Nicodemi ci informa circa la provenienza dell'opera, passata nella



1-5. *Album Migliara*,  
1815-1825 circa,  
53 fogli di carta rilegati  
in pelle, 1000 x 1620 mm.  
Milano, Galleria d'Arte  
Moderna, collezione  
Grassi, ff. 16, 1, 4, 9, 14



sua raccolta dal 1929 al 1949 quando la cedette a Carlo Grassi, la cui collezione confluì nelle raccolte del Comune di Milano nel 1954 grazie alla donazione della moglie Edda Mieli, ma originariamente appartenente alle collezioni di Luigi Alberico Trivulzio.

Il legame che unì Migliara alla famiglia Trivulzio è fatto noto e documentato da scoperte anche relativamente recenti che documentano una collaborazione di Giovanni Migliara con Vincenzo Monti, poeta ormai anziano negli anni di maggior affermazione dell'artista piemontese sulla scena milanese, tuttavia incontrastato protagonista degli ambienti letterari ambrosiani conquistati dopo la partenza di Foscolo, esule a Londra. Attraverso Monti Migliara ebbe modo di entrare in contatto con il salotto letterario più mondano ed effervescente, quello di Beatrice Serbelloni, sposa di Gian Giacomo Trivulzio, una frequentazione ascrivibile agli anni venti dell'Ottocento, quando Migliara è ormai affermato artista romantico, noto per un repertorio fortemente legato al capriccio prospettico animato da figure e piccole scene di genere. Colto intellettuale, accademico della Crusca e collezionista, Gian Giacomo IV Trivulzio (1774-1831) si era dedicato a un importante ampliamento delle collezioni d'arte di famiglia, privilegiando testi a stampa e manoscritti della letteratura italiana. Il suo stretto legame con Vincenzo Monti giustifica probabilmente la presenza del taccuino di Migliara tra le sue raccolte, passate attraverso il nipote Gian Giacomo (1839-1902), figlio del suo erede Giorgio Teodoro (1803-1856), al pronipote Luigi Alberico (1868-1938), appassionato custode della Biblioteca Trivulziana, da lui ampliata e integrata, che intorno alla fine degli anni venti e fino al 1935 circa mise a sorpresa in vendita le collezioni

d'arte (e non è dunque da escludere che in questo frangente il taccuino passasse di proprietà a Giorgio Nicodemi).

L'opera grafica di Giovanni Migliara conta su due contributi fondamentali: la pubblicazione relativa ai fondi conservati nella Pinacoteca Civica di Alessandria, studiati e pubblicati da Maria Cristina Gozzoli e Marco Rosci in un poderoso repertorio che riproduce tutti i 19 album in questione<sup>3</sup>, e il catalogo relativo alla mostra realizzata presso il Palazzo della Permanente a Milano nel 1979 curata dagli stessi studiosi. Queste pubblicazioni consentono di collocare con sicurezza anche questo taccuino tra il 1815 e il 1825, periodo in cui è più evidente l'urgenza per l'artista dello studio e

della formulazione di un repertorio personale, evidenziata dall'assiduità evidente – secondo Gozzoli quotidiana – della pratica dell'album. Migliara annotava tutto (luoghi, date, conti di pagamenti, appuntamenti, indirizzi, citazioni), sebbene in questo caso manchino indicazioni che consentano di ricondurre le immagini a riferimenti certi; ciò che colpisce è da un lato la varietà dei soggetti, dagli studi di teste maschili (non accademico-leonardeschi come in alcuni casi relativi al periodo di formazione, ma molto contemporanei), allo scorcio rurale, alla scena di genere e di costume alla composizione disposta quasi a “inganno”. Questi disegni, probabilmente preparatori per l'ampio repertorio di figure e scene di vita che animano le sue vedute prospettiche cittadine, dimostrano una raffinatezza esecutiva non comune, un tratto di grande sensibilità e talento. In generale comunque si tratta di esercizi riconducibili a uno dei grandi ambiti che Gozzoli individua come tipici del suo repertorio iconografico, quello relativo alle vedute cittadine e ai dipinti della realtà cittadina, della cronaca della vita contemporanea divenuti crescentemente frequenti in un momento più tardo, rispetto a quello dedicato al mondo agricolo. Un repertorio a cui la studiosa attribuisce, negli studi preparatori, un puntiglioso impegno filologico volto alla restituzione quanto più ampia e dettagliata di tutti gli aspetti di vita urbana, della sua trasformazione dal Regno Italico al romanticismo borghese della Restaurazione, a ogni livello sociale, popolare, borghese o aristocratico “in corrispondenza con temi e scelte del primo romanticismo letterario milanese”<sup>4</sup>.

1 Giorgio Nicodemi nella monografia dedicata alla collezione Grassi edita nel 1962, riserva al taccuino uno spazio relativo, pubblicandone tre sole immagini, due studi di figure e uno studio di movimento, ma fornendo una preziosa informazione circa la sua provenienza, è cioè la collezione di Nicodemi stesso che lo aveva donato o probabilmente venduto (viene qui utilizzata l'ambigua espressione “questi lo passò”) a Carlo Grassi nel 1949 (G. Nicodemi, *Il “Dono” di Carlo Grassi al Comune di Milano in memoria del figlio Gino. Catalogo delle opere e dei documenti di studio*, Comune di Milano, Milano 1962, pp. 252-254). Il taccuino è ricordato, precedentemente a Nicodemi, anche in A. Mensi, *Giovanni Migliara*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Ed., Alessandria 1937, p. 87, dove sono pubblicati sette disegni.

Il taccuino è composto da 52 fogli di carta formato 100 × 160 mm, numerati a matita (con una numerazione probabilmente recente) e alternati ad altrettante veline protettive coeve. Solo 21 di essi, numerati a china (con numerazione più probabilmente coeva), presenta disegni, realizzati a matita, ad acquerello e a china. Non sono riportate datazioni né annotazioni di alcun tipo fatti salvo i numeri 15 e 16 rispettivamente firmati “Migliara fece” e “Giovanni Migliara fece”.

2 Per maggior precisione i soggetti seguono questa scansione: *Mezza figura maschile seduta* (a matita) e al verso

*Studi di teste maschili* (a matita); *Testa maschile* (a matita) e al verso *Studi di teste maschili* (a matita); *Testa maschile* (a matita) e al verso *Figura d'uomo che presenta un dipinto a una donna a mezzo busto* (a matita); *Due mezze figure maschili* (a matita) e al verso *Due mezze figure maschili* (a matita); *Mezza figura di ecclesiastico* (a matita) e al verso *Uomo in piedi* (a matita); *Testa maschile e figura della Fama* (a matita); *Tre figure in conversazione*; *Due figure maschili in piedi di schiena* (a matita); *Un lettore e una lettrice* (a matita); *Testa maschile con tricorno* (a matita); *Madre con balia e neonato* (a inchiostro acquarellato); *Uomo che scrive* (a inchiostro); *Cortile e serra con costruzioni rustiche* (a inchiostro); *Carta geografica, compasso, squadra, penna, calamaio, carte da gioco e stampa* (a inchiostro); *Sacerdote seduto che legge* (a matita con iscrizione verso l'alto al centro “Specchio nelle Tribolazioni”); *Testa di anziana* (a matita); *Tre gruppi di figure ridotte a elementi lineari in movimento* (a matita); *Staffiere a cavallo* (a matita); *Uomo in piedi con un libro* (a inchiostro).

3 M.C. Gozzoli, M. Rosci, G. Sisto, *L'opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria*, Stabilimento Grafico Marietti per la Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria 1977.

4 *Mostra della grafica di Giovanni Migliara*, a cura M.C. Gozzoli, M. Rosci, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, giugno-luglio 1979), Milano 1979, s.p.

# Paola Segramura Rivolta

## Un Inganni hayeziano

**V**i è un quadro di Angelo Inganni, *L'uscita dal veglione*<sup>1</sup>, molto singolare, sicuramente un *unicum* dal punto di vista iconografico nel catalogo del maestro bresciano (ill.1, tav. 19)<sup>2</sup>. L'opera, firmata e datata 1858, non è mai stata inviata ad alcuna delle principali rassegne espositive alle quali l'artista usualmente partecipava. Anche il formato è inusuale ed è sicuramente imponente per un'immagine che, all'apparenza, sembra essere un tipico soggetto di genere di Inganni, appartenente al vasto repertorio di scene carnevalesche che prese avvio nei primi anni cinquanta divenendo, grazie agli ampi consensi dei collezionisti lombardi, una vera e propria sua specializzazione. A un primo sguardo, appare subito evidente una struttura compositiva molto accurata, composta da due direttrici diagonali, corrispondenti alla disposizione delle due



1. Angelo Inganni,  
*L'uscita dal veglione*,  
1858, olio su tela,  
120 × 150 cm,  
firmato e datato in  
basso a sinistra:  
"A Inganni/1858".  
Collezione privata

figure principali – l'uomo col domino nero e la donna che sviene – che si intersecano esattamente in prossimità della mano sinistra di Lucia, ritratta mentre indica proprio verso la giovane esanime, fulcro emotivo di tutto il dipinto.

Grazie a recenti ricerche si è riusciti a identificare i personaggi raffigurati, i quali altro non sono che i protagonisti del monumentale *feuilleton* dello scrittore milanese Giuseppe Rovani, il celeberrimo *Cento anni*. Un romanzo, un tempo popo-



larissimo, pubblicato inizialmente a puntate nell'*Appendice* del quotidiano la “Gazzetta Ufficiale di Milano” tra il 1857 e il 1858 e successivamente edito, nel 1859, in un monumentale volume di oltre mille pagine.

Il momento rappresentato<sup>3</sup> illustra il primo colpo di scena dell'intricato romanzo ovvero quando il violinista, Lorenzo Bruni, l'uomo col domino nero, mette a segno un ardito piano per salvare la rispettabilità della propria protetta, la ballerina Margherita Gaudenzi, ingiustamente accusata di essere la destinataria delle scorribande notturne del tenore Angelo Amorevoli, il quale si trova in carcere con l'erronea accusa di furto per essersi invece avventurato nel giardino della proprietà confinante, appartenente alla bellissima contessa Clelia V, la donna ritratta mentre sviene sorretta dalle braccia del fratello.

La scena è ambientata all'uscita del Teatro Regio Ducale dove si è appena conclusa la festa da ballo dell'ultima sera del carnevale milanese<sup>4</sup>. Il Bruni, segretamente innamorato della Gaudenzi, ha architettato un *escamotage* “destinato a gettar fuoco e fiamme nella polveriera di questo dramma”<sup>5</sup>. Si è fatto realizzare, da un amico pittore, una maschera ritratto con le sembianze del tenore con la quale, complice il carnevale, si mostra alla nobildonna provocandole un malore che palesa, agli astanti, che è lei l'oggetto della *liaison amoureuse* della quale tutti sussurrano.

In questa folgorante istantanea, Inganni affianca ai protagonisti straordinari comprimari: il fratello di donna Clelia, che la sorregge con apprensione, l'elegante sorella la quale, avvolta da un mantello verde cangiante, cerca di sostenerle il braccio, la contessa del Grillo Borromeo, imbarazzata di trovarsi proprio nel mezzo di uno scandalo, una provocante Lucia, pronta a propagare la notizia, Brighella che, incuriosito, si gira di scatto per vedere cosa sta accadendo, il marito, in alta uniforme che non riesce a celare il proprio disappunto, il moro sbigottito e, a destra, un misterioso spettatore,

2. Roberto Focosi, *Bianca di Messina, I Vespri siciliani*, 1834, litografia, 560 × 633 mm. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Fondo Stampe

3. Francesco Hayez, *I Vespri siciliani*, 1822, olio su tela, 30 × 38,5 cm. Collezione privata

con cappello piumato, il cui volto è un ritratto dello stesso artista<sup>6</sup>. Il carattere melodrammatico del dipinto è amplificato dal teatrale deliquio della nobildonna e dal gesto del Bruni, il quale, con gli occhi sgranati, impugna la maschera come se fosse un pugnale. È in effetti un documento figurativo indubbiamente affascinante<sup>7</sup> che mostra una peculiare interpretazione psicologica dei personaggi coniugata a una ricercata condotta esecutiva: la tela presenta infatti un intreccio di pennellate che si compattano in alcune parti e si stratificano in altre mediante velature e sovrapposizioni che esibiscono i mirabili riflessi dei *ramages* dei vestiti nonché lo scintillio dei monili e della argentea sperada. Anche la luce è ricercata e non poteva essere altrimenti per il mago degli “effetti di fuoco e di lume”: una penombra ambrata avvolge le *silhouettes* delle figure che si accalcano all’uscita del teatro, rischiarato lateralmente dai primi bagliori cerulei dell’alba, il cui portico è permeato da una luce frontale, fuori campo, diffusa e modulata, che cristallizza, in funzione drammaturgica, il tumulto provocato dall’audace gesto del Bruni.

Nell’orchestrare la scenografica agnizione Inganni si è presumibilmente avvalso di un significativo riferimento visivo: la prima versione dei *Vespri siciliani* di Francesco Hayez, un’opera del 1822 acclamata dalla critica come un nuovo capolavoro della pittura romantica<sup>8</sup>. Una tela che Hayez eseguì a Venezia, prima del definitivo trasferimento a Milano nel 1823, nella quale proponeva un tema destinato a riscuotere, grazie anche all’evidente allusione patriottica, una grande fortuna nel panorama artistico ottocentesco e che si è rinnovata, nei decenni successivi, col melodramma *Les Vêpres siciliennes* musicato da Giuseppe Verdi sul libretto di Eugène Scribe e Charles Duveyrier, rappresentato all’Opéra di Parigi il 13 giugno 1855 e il 26



dicembre dello stesso anno al Teatro Ducale di Parma col titolo *Giovanna di Guzman*.

Sembrerebbe invero azzardato affermare che Inganni possa aver visto il celebre dipinto commissionato dalla marchesa Vittoria Visconti d'Aragona. D'altro canto è invece altamente probabile che conoscesse la litografia dell'opera che Roberto Focosi presentò all'annuale esposizione dell'Accademia di Belle Arti di Brera nel 1834<sup>9</sup> proprio nello stesso anno del suo debutto (ill. 2)<sup>10</sup>. Una stampa che, tra l'altro, ricevette una straordinaria attenzione da parte della critica del tempo<sup>11</sup>. Non è poi da escludere che Inganni possa aver avuto l'occasione di visionare qualche altra variante dei *Vespri siciliani* di Hayez<sup>12</sup>: forse quella di dimensioni più contenute di proprietà dell'incisore Paolo Caronni<sup>13</sup>, anch'essa esposta alla

rassegna di Brera nel 1822 e definita da Francesco Pezzi sulla "Gazzetta di Milano" come una "prima idea" della versione di grande formato (ill. 3)<sup>14</sup>. Confrontando i dipinti, *L'uscita dal veglione* trasuda di riferimenti ad Hayez quali la corrispondenza compositiva della protagonista la cui figura vacilla lateralmente forzando suggestivamente l'armonia spaziale del quadro, la gestualità teatrale, la caratterizzazione fisiognomica nonché la scelta di ritrarre nei volti dei personaggi persone note: *in primis* Amanzia Guerillot alla quale il pigmalione nonché neo marito assegna il ruolo della tormentata eroina, la bellissima contessa Clelia V<sup>15</sup>.

D'altro canto pare proprio che il 1858 sia stato un anno consacrato a una sorta di "revival hayeziano" come documenta anche un'altra tela di Inganni raffigurante *L'ultimo bacio dato a Giulietta da Romeo* che fa parte di un ciclo pittorico dedicato agli amori celebri della letteratura (ill. 4)<sup>16</sup>.

La scena richiama, in controparte, l'omonimo celeberrimo dipinto di Hayez del 1823<sup>17</sup> che l'artista bresciano forse aveva avuto modo di osservare nella collezione Sommariva a Tremezzo grazie anche alle frequentazioni col pittore miniaturista Giambattista Gigola<sup>18</sup>. Certo, rispetto all'illustre referente – la cui diffusione era stata grandissima in incisioni, cammei smalti e miniature – quest'opera appare priva di quella carica emotiva e sensuale che aveva reso così memorabile il prototipo hayeziano. Ma la particolare collocazione di questa serie di tele – forse destinate a decorare gli ambienti di qualche residenza signorile<sup>19</sup> – giustifica l'evidente calligrafismo dell'immagine, permeata da misurati contrasti chiaroscurali nonché da un'ardita scelta cromatica nella quale opalescenti bianchi e azzurri, rialzati da squillanti tocchi di luce, si alternano alle tonalità brillanti dei verdi, rossi, viola e arancio che frequentemente ricorrono nella produzione artistica del maestro bresciano nel corso degli anni cinquanta dell'Ottocento.



4. Angelo Inganni, *L'ultimo bacio dato a Giulietta da Romeo*, 1858, olio su tela sagomata, 98 × 90 cm, firmato e datato in basso: "Angelo Inganni/1858". Brescia, Civici Musei di Arte e Storia (Archivio fotografico Civici Musei di Brescia - Fotostudio Rapuzzi)

- 1 *L'uscita dal veglione* è un olio su tela di 120 × 150 cm, firmato e datato in basso a sinistra: "A. Inganni / 1858", conservato in collezione privata. È stato pubblicato in *Galleria Guglielmi. Raccolta Nob. A. Ambrosi, Dipinti dei Maestri dell'Ottocento*, Milano 1940, n. 200, tav. 42; G. Nicodemì, *Angelo Inganni*, Libreria Lombarda Editrice, Milano 1942, p. 90 n. 93.
- 2 Per la bibliografia di Angelo Inganni rimane a tutt'oggi fondamentale il volume edito nel 1998 in occasione dell'esposizione tenutasi a Brescia a Palazzo Bonoris a cura di Fernando Mazzocca: *Angelo Inganni 1807-1880, Un pittore bresciano nella Milano romantica*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Bonoris, 1998), Skira, Milano 1998.
- 3 Il passo, raccontato nel secondo capitolo del romanzo, è stato pubblicato per la prima volta sulla "Gazzetta Ufficiale di Milano" il 6 giugno 1857. È suggestivo immaginare che Inganni possa averlo letto in compagnia della sua giovane seconda moglie, l'allieva e musa Amanzia Guerillot sposata il 15 maggio del 1856.
- 4 Inganni ambienta l'atto del Bruni all'esterno del teatro e non all'interno come invece descritto nel romanzo di Rovani. Al contempo si mostra abbastanza fedele nel rappresentare il "vestito azzurro ricamato in argento" di donna Clelia V (cfr. G. Rovani, *Cento anni, Libri XX*, vol. I, A spese dell'autore, Milano 1859, p. 178).
- 5 Ivi, p. 69.
- 6 Si veda a questo riguardo la litografia di Roberto Focosi raffigurante Angelo Inganni conservata a Milano alla Biblioteca Nazionale Braidense, pubblicata nel catalogo *Angelo Inganni 1807-1880* cit., p. 175.
- 7 Ed è altresì un quadro innovativo, all'interno del panorama artistico lombardo dell'epoca, in considerazione dell'anno di realizzazione. L'unica eccezione, nonostante le indubbie differenze, potrebbe costituire un dipinto di Francesco Gonin, conservato a Milano al Museo Teatrale alla Scala, *L'uscita dal veglione* (olio su tela, 84 × 120 cm).
- 8 *Un nobile palermitano vendica nella persona di un soldato angioino per nome Drouet l'oltraggio fatto al decoro della propria sorella promessa sposa, del qual fatto accaduto in Monreale l'anno 1282 ebbe principio la strage de' francesi in tutta l'isola (I Vespri Siciliani)*, olio su tela, 150 × 200 cm, Torino, collezione privata: cfr. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1994, pp. 149-151, n. 57.
- 9 *Esposizione dei grandi e piccoli concorsi ai premi e delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia delle Belle Arti per l'anno 1834*, Milano 1834, p. 22, n. 63. Una copia è conservata a Milano nel Fondo Stampe della Biblioteca Nazionale Braidense: R. Focosi, *I Vespri Siciliani*, litografia, 560 × 633 mm, a sinistra: "F. Hayez inv. e dip.", al centro: "Milano Litog. G. Gallina", a destra: "R. Focosi dis."
- 10 Inganni esordì all'annuale rassegna braidense nel 1834 con *Ritratto di donna, dipinto ad olio e Truppe che sfilano all'accampamento di Medole e Castiglione per commissione di S. E. il signor Conte Radetzky, Generale di cavalleria*: si rimanda a *Esposizione dei grandi e piccoli concorsi*, cit., p. 39, n. 124 A e B.
- 11 Ne avevano decretato la fortuna i commenti di Francesco Ambrosoli sulle pagine de "L'Eco", 24 settembre 1834, p. 458, n. 115, di Gian Jacopo Pezzi su "Glissons n'appuyons pas", a. I, n. 1, 2 luglio 1834, pp. 2-3 nonché di Giuseppe Mosconi sul "Ricoglitore Italiano e Straniero ossia Rivista Mensuale Europea", a. I, parte II, Milano 1834, p. 379.
- 12 Oltre alla redazione già citata, Hayez esponeva, sempre nel 1822, un'altra versione di minori dimensioni dei *Vespri siciliani* (vedere anche nota seguente); nel 1835 circa ne realizzava un'altra, commissionata da Francesco Teodoro Arese (olio su tela, 91 × 114 cm, collezione privata), e nel 1846 la variante intitolata *La sposa di Ruggier Mastrangelo (I Vespri siciliani)* (olio su tela, 225 × 300 cm, firmato e datato in basso a sinistra: "Fran.co Hayez Venet.o / dip.se an.o 1846", Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna): si rimanda a Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato* cit., n. 57, pp. 149-151; p. 247, n. 214; pp. 289-291, n. 277.
- 13 Olio su tela, 30 × 38,5 cm, collezione privata, pubblicato in *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, a cura di F. Mazzocca, I. Marelli, S. Bandera, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, aprile-settembre 2011), Skira, Milano 2011, pp. 54-55; è ipotizzabile che Inganni avesse conosciuto l'incisore Caronni grazie alle comuni frequentazioni con l'Accademia di Belle Arti di Brera.
- 14 F. Pezzi, *Esposizione di Brera. Quadri di Hayez*, in "Gazzetta di Milano", 6 settembre 1822, n. 249, p. 1434.
- 15 Eloquentemente è il confronto con i dipinti *La toletta dell'odalisca* (olio su tela, 24 × 20 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana), *Ritratto di Amanzia con candela* (olio su tela, 103 × 78 cm, firmato e datato in basso a destra: "Angelo Inganni 1859", Brescia, collezione privata) e *Ritratto di Amanzia Guerillot allo specchio* (olio su tela, 90 × 74,5 cm, 1856-1860 circa, Brescia, Civici Musei di Arte e Storia).
- 16 Olio su tela sagomata, 98 × 90 cm, firmato e datato in basso: "Angelo Inganni/1858", Brescia, Civici Musei di Arte e Storia.
- 17 *L'ultimo bacio dato a Giulietta da Romeo che obbligato a fuggire sta per scendere dalla finestra; il fondo rappresenta l'alba nascente; la fante trasporta altrove la lucerna; l'architettura ricorda i tempi in cui vissero questi due sventurati sposi* (olio su tela, 291 × 201,8 cm, Tremezzina, villa Carlotta). Il dipinto venne commissionato dal noto collezionista Giambattista Sommariva, il quale lo aveva destinato alla prestigiosa casa museo di Tremezzo sulle rive del lago di Como.
- 18 Giambattista Gigola nel 1812 aveva acquistato, tramite il suo mecenate Giambattista Sommariva, una villa a Tremezzo affacciata sulle sponde del lago che nel corso degli anni era diventata luogo d'incontro fra vari amici artisti: fra questi c'erano anche i fratelli Inganni, Francesco e Angelo; il quale, l'anno successivo alla dipartita di Gigola, convolò a nozze con la vedova del miniaturista, la tremezzina Aurelia Bertera.
- 19 Sono tre tele iscritte in una cornice sagomata tutte delle medesime dimensioni e conservate a Brescia nei Civici Musei d'Arte e Storia; le altre due raffigurano *Paolo e Francesca leggono gli amori di Ginevra e Lancillotto* e *Paolo e Virginia smarriti guardano il Fiume Nero*.



# Lavinia Galli

## Rosina Trivulzio mecenate dell'arte plastica

Nel 1837 la scultura *Fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini veniva esposta trionfalmente a Brera quale committenza della nobildonna Rosa Trivulzio vedova Poldi (1800-1859). La sua importanza, già riconosciuta dai contemporanei<sup>1</sup>, è stata superbamente tracciata da Fernando Mazzocca, che l'ha eletta a statua simbolo del romanticismo italiano<sup>2</sup>.

Il principio del singolare rapporto di Rosina Trivulzio con Lorenzo Bartolini, avviatosi proprio con quella committenza – e non, come vedremo, nel 1828 come finora si era creduto – e poi durato tutta la vita, è stato recentemente individuato nei carteggi tra la Poldi e Paolo Toschi, che ha evidenziato il ruolo dell'incisore parmense come primo mediatore tra lei e lo scultore fiorentino<sup>3</sup>. Fu Toschi, amico del coniuge Giuseppe suo concittadino, il primo a proporle di innalzare nel 1833 “qualche piccola cosa in memoria del marito” e di affidarla al suo giovane protetto, Tommaso Bandini, che stava perfezionandosi a Firenze presso Lorenzo Bartolini. Rosina accettò la proposta, ma preferì rivolgersi direttamente all'affermato maestro. Come risarcimento della mancata committenza, Rosina affiderà a Tommaso Bandini i busti di Paolo Toschi e Pietro Giordani (ora inv. 82 e 83), esposti a Brera rispettivamente nel 1837 e nel 1838.

Altrettanto significativa fu su Rosina l'influenza del critico piacentino Pietro Giordani<sup>4</sup>, a sua volta amico di Toschi, il cui discepolo Antonio Gussalli era precettore del figlio Gian Giacomo.

Giordani era fortemente convinto che grazie a Canova l'Italia avesse ripreso un ruolo egemone nella storia dell'arte europea e che anche dopo la sua morte fosse la scultura l'arte guida in cui l'Italia stava eccellendo, e Bartolini e Tenerani ne fossero i campioni: il critico nutrì in tal modo il sentimento della nobildonna che Rosa Trivulzio ne divenne una delle principali mecenate<sup>5</sup>.

L'essere stata la fortunata committente di una celeberrima opera del più ammirato scultore dell'epoca inorgogli Rosina, che tentò in tutti i modi di proseguire quella fama di mecenate dell'arte plastica che la *Fiducia* le stava conferendo.



1-2. Innocenzo Fraccaroli,  
*Apollo e Giacinto  
morente*, 1840, marmo.  
Collezione privata

A rileggere la fitta corrispondenza di Rosina conservata nell'Archivio Trivulzio si scopre che ben prima del contratto del 1841, già agli inizi del 1836, la nobildonna aveva richiesto a Bartolini una nuova “grande opera”: con una missiva del 9 gennaio del 1836 Bartolini ringraziava la marchesa Trivulzio dell'avvenuta commissione di un gruppo e dell'anticipo di 2000 lire ricevute tramite Toschi<sup>6</sup>. Le numerose lettere del 1837 tra la dama e l'intermediario dello scultore, l'imprenditore inglese Francis Joseph Sloane<sup>7</sup> e il suo socio Orazio Hall consentono di ripercorrere le prime fasi dell'ideazione del famoso *Astianatte*: l'anno trascorse nella ricerca di un blocco di marmo adeguato, nella stesura dei primi schizzi e nell'individuazione del tema iconografico. Ripetutamente blandita, Rosina accresceva le sue aspettative di grande committente: il 27 luglio 1837 Sloane assicurava la marchesa che i modelli frequentavano lo studio tutti i giorni e che “votre grande rival Demidoff est loin”. L'accenno è spia del fatto che Rosina ambiva a misurarsi con la ricchissima famiglia russa: un modellino del grandioso monumento che Paolo e Anatolij Demidov avevano commissionato allo scultore per onorare la memoria del padre era infatti stato appena presentato con enorme successo a villa San Donato, e Bartolini era ora intento a realizzare una versione più ampia<sup>8</sup>.

Come è noto, nonostante le pressantissime richieste di procedere più speditamente Bartolini si faceva attendere e a nulla servirono le rassicurazioni dell'inglese, anzi gli screzi per il pagamento del blocco di marmo logorarono il rapporto.

Nel 1838, probabilmente a parziale ricompensa del ritardo nell'esecuzione dell'opera promessa e per placare il desiderio di Rosina di aver qualche opera nuova di Bartolini da esporre a Brera, lo scultore eseguì il busto della Trivulzio, mentre l'allievo Pasquale Romanelli la omaggiava con un ritratto del volto del suo maestro (ora inv. 51)<sup>9</sup>.

Nonostante sul retro del busto di Rosina sia graffita la data 1828, infatti, ben cinque missive conservate nell'Archivio Bartolini<sup>10</sup> e un confesso di pagamento in quello Trivulzio<sup>11</sup> ci narrano del procedere dei lavori nel 1838.

Nel 1839, avendo evidentemente saputo che il modello del monumento Demidov era in procinto di essere esposto al Salon parigino del 1840, Rosina cercherà di invogliare lo scultore con la proposta di esposizioni del gruppo a Parigi e Londra, ma senza successo, tanto che Bartolini interrompe i rapporti epistolari con la marchesa.

L'evidente disattenzione dello scultore infastidì la Poldi, che cambiò strategia, prendendo i contatti con Innocenzo Fraccaroli (1805-1882), emergente scultore veronese appena trasferitosi a Milano dopo il suo perfezionamento romano presso Bertel Thorvaldsen.

Fraccaroli era stato molto ammirato a Brera l'anno precedente per il suo *Ciparisso che piange la morte del cervo*: ella si accordò con lui per la produzione di un gruppo scultoreo a soggetto mitologico.

*Apollo e Giacinto morente* venne esposto a Brera nell'estate 1840 come di commissione della marchesa<sup>12</sup>, insieme alla più famosa *Eva prima del peccato* poi acquistata da Ambrogio Uboldo. Del maestoso gruppo, inedito, che si pubblica qui per la prima volta (ill. 1-2, tav. 16), non si trova traccia nell'inventario dei beni milanesi del figlio Gian Giacomo redatto nel 1879, ed è oggi conservato in collezione privata<sup>13</sup>.

Esso è posto su un alto basamento quadrangolare dove su una faccia è inserito a bassorilievo lo stemma dei Poldi, in stretta analogia stilistica al sostegno originario della *Fiducia in Dio* documentato nell'incisione di Pietro Sottili oggi conservata al Museo Glauco Lombardi di Parma (ill. 3). L'episodio, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio – secondo cui il giovane Giacinto, amato da Apollo, morì tra le braccia del Dio che lo aveva colpito per colpa di Zefiro in una gara di lancio del disco – è un tema di tradizione classica, su cui si era già misurato a Milano Alessandro

3. Pietro Sottili,  
*La Fiducia in Dio*, 1836,  
incisione. Parma, Museo  
Glauco Lombardi





4. Giovanni Pessina (disegno), Giuseppe Balbiani (incisione), *Pirro getta Astianatte dalle mura di Troia*, da Lorenzo Bartolini, 1868, incisione pubblicata su "L'Universo illustrato"

Puttinati<sup>14</sup>, ma che Fraccaroli declinò tenendo piuttosto presente il prototipo di Benvenuto Cellini. Le fonti contemporanee così descrissero il gruppo:

È la testa di Apollo graziosissima, secondo il tipo che ci ha tramandato l'antichità; e in generale le forme di tutta la figura corrispondono al concetto che noi sogliamo formarci di quella divina bellezza; e il dolore di avere ferito l'amato giovane, e di vederselo tra le braccia languire, senza alcuna speranza di poterlo salvare è espresso con forza e nobiltà. E molto perfettamente è ritratto anche il patire del moribondo giovinetto, così nel volto, bello ed amabile ancora, come nella persona che langue, e da cui la vita si vien ritirando.

Velate critiche invece venivano espresse per la non del tutto soddisfacente organizzazione compositiva<sup>15</sup>:

la posa dinamica di Apollo che accorre chinandosi sul corpo mollemente abbandonato a terra di Giacinto crea con esso un bel contrasto, ma venne considerato un poco artificioso dalla critica comportando un'accoglienza piuttosto tiepida.

L'esposizione braidense suonò come un campanello d'allarme per Bartolini, proprio come era nelle intenzioni della Trivulzio. Nel timore di aver perso definitivamente un'importante committente, Bartolini riprese i contatti con la marchesa, che gli rispose a stretto giro il 18 ottobre:

quanto il vostro silenzio alle lettere che io scrissi per voi all'amico Jesi, allorché aderendo al [...] desiderio di voler esporre il mio gruppo a Parigi, vi faceva conoscere i miei sentimenti, mi fu sinora pena e rammarico provandomi esso la dimenticanza vostra al mio riguardo, altrettanto gradita mi riesce la vostra dell'8 corrente.<sup>16</sup>

Il giorno dopo Rosina ritrattava con Fraccaroli sulla cifra promessa, conscia che a questo punto nuove spese fossero in arrivo<sup>17</sup>.

*Pirro getta Astianatte dalle mura di Troia* giungerà a Milano solo nel 1856 e finirà per costare dieci volte i prezzi di mercato assorbendo tutti i vitalizi della vedova<sup>18</sup>.

Nell'impossibilità di movimentare il colossale monumento in pubbliche esposizioni, e a parziale risarcimento delle occasioni di visibilità perdute, Rosina convincerà il figlio a porre il gruppo scultoreo sulla terrazza di congiunzione dei due palazzi di corsia del giardino, una felice scelta scenografica ma anche un'ottima promozione "per avvertire dell'amatore d'arte che ivi vi abita"<sup>19</sup> (ill. 4).

1 P. Giordani, *La Fiducia in Dio scolpita da Lorenzo Bartolini...a Paolo Toschi*, 1836, in *Idem Scritti editi e postumi*, V, a cura di A. Gussalli, Borroni e Scotti, Milano 1857, pp. 69-77. Alla statua vennero innalzate lodi, fra gli altri, da Giunio Carbone, dal parmense Giovanni Adorni, dal milanese Andrea Maffei e da Giuseppe Giusti.

2 F. Mazzocca, *Canova e la svolta romantica. Appunti sulla Maddalena penitente*, in “800 italiano”, V, 1992, pp. 4-11.

3 F. Sandrini, *Il carteggio Bartolini-Toschi e il mecenatismo di Rosina Trivulzio nei documenti del Museo Glauco Lombardi, in Lorenzo Bartolini*, a cura di S. Bietoletti, A. Caputo, F. Falletti, atti delle giornate di studio (Firenze, 17-19 febbraio 2013), Gli Ori, Pistoia 2014, pp. 115-130. È sempre Paolo Toschi il mediatore dei pagamenti da quanto si riscontra anche a Milano nell'Archivio Trivulzio (Eredità Poldi Pezzoli, b. 48) (d'ora in avanti AT).

4 Lo stesso Pietro Giordani scrive “di essere con Toschi l'autore di allogarla [la Fiducia in Dio] al Bartolini” (*La Fiducia in Dio* cit., p. 77). Su Rosina vedi anche A. Squizzato, *Trivulzio e Poldi Pezzoli. Il collezionismo come vocazione di famiglia*, in *Gian Giacomo Poldi Pezzoli l'uomo e il collezionista del Risorgimento*, a cura di L. Galli Michero, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2011-2012), Allemandi, Torino 2011, pp. 42-50 e L. Galli, *Committenti di arte antica e moderna nell'età romantica in Lombardia, in Romanticismo*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca (Milano, Gallerie d'Italia e Museo Poldi Pezzoli, ottobre 2018-marzo 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018.

5 F. Mazzocca, *Pietro Giordani e le arti*, in *Pietro Giordani e le arti*, a cura di V. Anelli, atti del convegno di studi (Piacenza, cappella ducale di palazzo Farnese, 28-29 novembre 2014), Tip.Le.co, Piacenza 2016, pp. 3-24.

6 Milano, AT, Eredità Poldi Pezzoli, b. 48, cart. 45; il 29 gennaio 1836 Pietro Giordani consegna per conto della marchesa altri danari a Bartolini. A questi anticipi seguiranno altre 3000 lire a luglio 1836, 8000 lire nel 1837, mentre nel novembre del 1838 la nobildonna sborserà per il blocco di marmo 17000 lire.

In una lettera conservata in archivio Bartolini, inoltre, del 31 maggio 1837 ([http://www.sa-toscana.beniculturali.it/ardesweb\\_bartolini/cgibin/pagina.pl?CurRecType=-doc&CurRecId=9768&PrpSecId=17&FrmPrsGrpType=doc&PrpPrsId=5970](http://www.sa-toscana.beniculturali.it/ardesweb_bartolini/cgibin/pagina.pl?CurRecType=-doc&CurRecId=9768&PrpSecId=17&FrmPrsGrpType=doc&PrpPrsId=5970)), Rosina riferisce del grande successo dell'esposizione della *Fiducia* a Brera e chiede di essere anteposta a chiunque altro per il suo gruppo.

7 C.L. Dentler, *Famous Foreigners in Florence. 1400-1900*, Bemporad Marzocco, Firenze 1964, *ad vocem*; G. Salvatori, *Spall. Vita e virtù di Francis Joseph Sloane scritte da Gianluca Salvatori per sé stesso e da lui licenziate ad uso delle persone colte e degli studiosi di storia fiorentina*, Presso l'Autore coi tipi della Tipografia Pegaso, Firenze 2008; F. Rosticci, *Pio IX tra Firenze e Volterra e la munificenza di un personaggio poco noto: Francis Joseph Sloane*, in “Rassegna volterrana”, 86, 2009, pp. 149-208.

8 E. Spalletti, *Monumento a Nikolaj Demidov*, in *Lorenzo Bartolini. Scultore del bello naturale*, a cura di F. Falletti, S. Bietoletti, A. Caputo, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2011), Firenze 2011, pp. 278-287, n. 43.

9 Nell'Archivio Bartolini on line ([http://www.sa-toscana.beniculturali.it/ardes-web\\_bartolini/cgibin/pagina.pl?CurRecType=doc&CurRecId=9768&PrpSecId=17&FrmPrsGrpType=doc&PrpPrsId=5970](http://www.sa-toscana.beniculturali.it/ardes-web_bartolini/cgibin/pagina.pl?CurRecType=doc&CurRecId=9768&PrpSecId=17&FrmPrsGrpType=doc&PrpPrsId=5970)) il busto viene citato come in esecuzione il 1° gennaio 1838, il 13 e il 15 agosto. In una missiva del 23 settembre la nobildonna si rammaricava di non aver ancora ricevuto il busto poiché desiderava “essere invidiata da tutti per avere ogni anno una nuova opera del Bartolini”; il busto giungeva a Milano il 1° dicembre. La lettera di accompagnamento al ritratto di Bartolini eseguito dall'allievo Romanelli, datata 14 novembre 1838, è conservata nell'Archivio Trivulzio nella solita busta 48: “conoscendo quanta amicizia Ella abbia per Bartolini e quanto Ella tenga in pregio ad incoraggiare le cose d'arte, oso pregarla di accettare a testimonianza della mia gratitudine questo tenue lavoro che non ha altro pregio che quello di ritrarre l'Egregio mio maestro”.

10 Archivio Bartolini on line: [http://www.sa-toscana.beniculturali.it/ardes-web\\_bartolini/cgi-bin/pagina.pl?CurRecType=ca&CurRecId=1480&PrpSecId=1](http://www.sa-toscana.beniculturali.it/ardes-web_bartolini/cgi-bin/pagina.pl?CurRecType=ca&CurRecId=1480&PrpSecId=1).

11 In un saldo che riassume tutti i pagamenti effettuati allo scultore, compare il 3 settembre 1838 il costo del blocco di marmo, “pagati per il busto di Donna Rosina effettivi 50 luigi d'oro ovvero 1368 lire per il busto di donna Rosina” (Milano, AT, Eredità Poldi Pezzoli, b. 48).

12 I. Cantù, *Cronaca ossia collezione di notizie contemporanee su le lettere, le scienze, la morale, l'arti e l'industria*, Stella, Milano 1840, p. 98; A. Frisiani, *Esposizione delle opere di pittura e scultura nelle gallerie dell'I.R. Accademia di belle arti in Milano*, in “La moda”, V, n. 41 (21 maggio 1840), pp. 161-164: p. 164.

Un fascicolo sul gruppo è conservato nell'Archivio Trivulzio (Eredità Poldi Pezzoli, b. 48): nel settembre 1840 lo scultore richiede a Rosina il pagamento di 12.000 lire, più 1000 per il basamento eseguito da Pietro Tantardini.

13 Ringrazio Alessandro Brivio per le foto gentilmente concesse.

14 *Apollo e Giacinto* del Puttinati venne esposto a Brera nel 1823, un bozzetto in terracotta è conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Milano.

15 I. Fumagalli, F. Ambrosoli, *Esposizione di opere di belle arti nelle sale dell'I.R. palazzo di Brera*, in “Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati”, t. XC VII, a. XXV (1840), pp. 96-121: pp. 98-100. Su Fraccaroli vedi anche G. Mori, *La forma del fatato Achille. La scultura di Innocenzo Fraccaroli (1805-1882)*, tesi di dottorato, Università di Trento, 2015.

16 Milano, AT, Eredità Poldi Pezzoli, b. 48.

17 *Ibidem*.

18 Le vicende dal contratto in avanti sono narrate in E. Spalletti, *Astianatte precipitato dall'alto della rocca troiana*, in *Lorenzo Bartolini. Scultore del bello naturale* cit., pp. 350-359, n. 69 e in *Museo Poldi Pezzoli. Arazzi. Tappeti. Tessuti copti. Pizzi. Ricami. Ventagli*, Milano, Electa 1987, pp. 208-209.

19 G. Mongeri, *Di Lorenzo Bartolini e del suo gruppo di Pirro e Astianatte*, in “L'Universo illustrato”, 1868, pp. 705-710. La visione della replica in bronzo, che sostituì il gruppo marmoreo deteriorato e poi distrutto, sul terrazzo è oggi sciaguratamente cancellata da una nuova pensilina del sottostante ristorante.

# Annalisa Zanni

## Spigolature tra le opere del XIX secolo al Poldi Pezzoli, fra acquisti e donazioni

L'interesse di Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879) e di sua madre Rosina Trivulzio (1800-1859) verso l'arte italiana contemporanea si esprime con modalità diverse, sostanzialmente entro gli anni sessanta del XIX secolo<sup>1</sup>. Rosina, oltre che disegnatrice e pittrice allieva tra l'altro di Giambattista Gigola (1767-1841), tra gli anni trenta e cinquanta assunse il ruolo di committente di opere presso alcuni importanti artisti che esponevano a Brera (Francesco Hayez, Massimo d'Azeglio, Cesare Pezzi) oltre agli scultori Innocenzo Fraccaroli e al famoso Lorenzo Bartolini, mentore e consigliere durante i suoi soggiorni fiorentini alla ricerca di opere d'arte antiche, a volte coronate da ingannevole successo, come nel caso della cassetta-cofanetto creata con mirabile perizia da un giovanissimo Giovanni Dupré e vendutale come antico lavoro di Benvenuto Cellini...<sup>2</sup> Lorenzo Bartolini divenne anche il suo artista prediletto a partire dagli anni trenta, quando gli commissionò il suo busto ritratto (1828 circa) e la famosa scultura *Fiducia in Dio*, tra la fine del 1833 e gli inizi del 1834, pochi mesi dopo la sua vedovanza (perché servisse da “quotidiana scuola di parentevole pietà e di sentimento del bello”, visibile manifestazione del confidente abbandono nella fede coltivata dalla marchesa dopo il lutto)<sup>3</sup>. A lui infine venne affidato il progetto del gruppo scultoreo *Pirro getta Astianatte dalle mura di Troia* che, dopo numerose peripezie e presentazioni temporanee, fu realizzato sia in gesso che in marmo ma, ancora incompleto alla morte dell'artista, fu esposto nella versione in gesso nella terza sala terrena e in quella in marmo all'esterno, nella loggia di passaggio tra le due ali del palazzo Poldi Pezzoli a partire dal 1861. La scultura in marmo, lasciata all'aperto fino verso la fine del XIX secolo, si ammalorò e si decise infine di far realizzare una copia in bronzo tratta dal gesso nel 1896<sup>4</sup>.

Anche il figlio Gian Giacomo si avvicinava alla produzione dei giovani artisti grazie al “tutoraggio” cui era fatto oggetto da parte di Antonio Gussalli e di Giuseppe Molteni, quest'ultimo direttore dell'Accademia di Brera, oltre che pittore, restauratore, antiquario e consigliere di grandi collezionisti tra cui la famiglia Poldi Pezzoli, di cui era anche il ritrattista ufficiale. In occasione delle esposizioni annuali di pittura a Brera il debuttante

collezionista sceglieva già nel 1846 (appena raggiunta la maggiore età) alcuni dipinti di giovani pittori che partecipavano all'importante concorso milanese: un *Puledro* di Antonio Biglioli, un *Gatto* in marmo di Lorenzo Vela, una scultura in scagliola *Il primo dispiacere* ora a villa dei Cedri a Rancate. La sua attività di mecenate proseguiva sino al 1857, anno nel quale egli acquistava *L'origine della Compagnia della Misericordia* di Eleuterio Pagliano, l'ultima opera dell'Ottocento che si lega ufficialmente al suo nome, che volle sottrarre alle mire dell'arciduca Massimiliano d'Austria. La presenza di quest'opera nel museo non è fortunatamente passata inosservata, seppure esposta in questi anni, come tutta la raccolta della pittura del XIX secolo, a rotazione per mancanza di spazio, ma sempre visitabile su richiesta. Infatti nel 2009 è giunto al museo il suo bellissimo, intenso bozzetto, eseguito dall'artista nel 1857, quale donazione di Solange Zanni Tommasini<sup>5</sup>.

Negli anni successivi il nobile collezionista si volse all'antico, mai comunque dimentico dei suoi amici e collaboratori dei quali acquistava opere varie (ritratti, paesaggi, disegni) come segno di radicata e sodale stima. Egli avrebbe per il futuro servito la causa dell'unità d'Italia fornendo gli esempi di bellezza storico-artistica del passato quali modelli del nuovo linguaggio che avrebbe caratterizzato la nascente nazione italiana, collezionando l'arte del passato.

Dopo l'apertura del museo al pubblico, i successivi acquisti e le donazioni furono quasi tutte nel segno delle epoche del passato, volti ad arricchire gli elementi caratteristici del gusto del nobile collezionista. Ma Giuseppe Bertini, divenuto primo direttore del museo, non aveva mancato di acquisire opere dai suoi amici artisti, nello spirito di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, accettando donazioni di opere quali, fra gli altri, gli acquerelli *Una donna con una rosa in mano* di Eleuterio Pagliano giunto al museo nel 1880 insieme a *Interno di chiesa* di Federico Moja<sup>6</sup>, che si affiancavano alle numerose opere di arte decorativa (in particolare sontuosi tessuti dal XVI al XIX secolo), sua vorace passione. Le sue grandi qualità di ritrattista sono rappresentate nelle raccolte del museo grazie a una serie di opere giunte tramite legati testamentari: a partire dal secondo decennio del Novecento si sono aggiunti il *Ritratto del Cav. Andrea Maffei*, il *Ritratto del dott. Giovanni Frua* e il *Ritratto del Nob. Cavaliere Gian Giacomo Poldi Pezzoli* (uno dei due ritratti eseguiti probabilmente *post mortem* dall'artista), oltre alla *Camera da letto del collezionista* e ad alcune altre opere quale legato testamentario della sua *protégée*, probabile figlia naturale, Camilla Gabba Cavezzali, nel 1917. Oltre a un ritratto di Gian Giacomo bambino eseguito da Molteni (inv. 266) ella donava una collana di perle a sei fili che la Fondazione Artistica vendette nel 1930 acquistando alcuni importanti dipinti. Suo marito, il senatore Bassano Gabba, legava alla sua morte il ritratto di Camilla eseguito da Bertini di cui giungevano nel 1973 un disegno con il *Ritratto di*



1. Giuseppe Bertini,  
*Ritratto di Carolina  
Mezzanotte Peregrini*,  
1887, olio su tela.  
Milano, Museo Poldi  
Pezzoli, inv. 4745

Emilio Visconti Venosta e nel 1997 il *Ritratto di Carolina Mezzanotte Peregrini* eseguito nel 1887 (ill. 1). Quest'ultimo perveniva al museo dopo essere stato recuperato dal Nucleo Tutela Patrimonio Artistico della Lombardia in seguito al furto subito dalla donatrice Grazia Magistretti Calegari, che l'aveva destinato al Poldi quale legato testamentario ma che scelse di consegnarlo immediatamente alla Fondazione, onde evitare ulteriori rischi<sup>7</sup>. Sempre nel 1997 perveniva al museo un bellissimo dipinto del romanticismo storico: si tratta del *Busto di Rebecca*, realizzato nel 1835 e donato da Francesco e Anna Piccolo Brunelli ai quali si deve nel 2003 un altro dono generoso che ha arricchito le testimonianze storiche della famiglia Trivulzio: un disegno realizzato tra il 1803 e il 1804 da Giuseppe Bossi con il ritratto del nobile padre di Rosina, Gian Giacomo Trivulzio<sup>8</sup>.

Camillo Boito, secondo importante direttore del Poldi Pezzoli al volgere del secolo, donava nel 1914 al museo quale suo legato testamentario opere di Antonio Fontanesi, Filippo Palizzi, Filippo Carcano, Giacomo Favretto, a testimonianza del suo ruolo di direttore dell'Accademia di Brera e di attento cultore della produzione di fine Ottocento<sup>9</sup>. Tra i ritratti che si sono aggiunti alla galleria riunita da Bertini e arricchita da Boito e dai suoi successori oggi il museo può annoverare un bellissimo ritratto di Giuseppe Baslini, fornitore e figura chiave del collezionismo dei grandi musei europei, donato dai suoi discendenti in ricordo di Rosa Baslini, sempre eseguito dal grande Giuseppe Bertini, e due acquerelli raffiguranti lui e la moglie Marianna Grandi donati dagli eredi di Filippo Baslini nel 1993 ed eseguiti da Luigi Cavenaghi nel 1870 circa<sup>10</sup>.

È interessante riflettere sulle caratteristiche di queste acquisizioni giunte al museo nel corso del XX secolo, grazie soprattutto ad acquisti e legati dei collaboratori e della figlia naturale del nobile collezionista: si è venuto così a creare un piccolo ma significativo nucleo di opere, in particolare



2. Luigi Scrosati, *Natura morta*, 1865-1869, olio su tela. Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 4738



dipinti, di Giuseppe Bertini e di Giuseppe Molteni che ha permesso di formare un'interessante piccola raccolta di testimonianze storiche di personaggi che avevano affiancato la vita e il progetto di Gian Giacomo Poldi Pezzoli. Tra questi mancava una testimonianza dell'artista-decoratore Luigi Scrosati (Milano, 1814-1869) ma dal 2001, grazie alla donazione di Elda Cerchiari, una piccola natura morta, tipica della produzione dell'ultimo periodo del pittore non più in grado di dedicarsi alla pittura di grandi ambienti per motivi di salute, è giunta a ricordare il ruolo dell'artista nel progetto di casa Poldi Pezzoli (ill. 2, tav. 21)<sup>11</sup>.

Nel 1991 giungeva al museo, quale dono dell'Associazione Amici del Museo Poldi Pezzoli, una splendida miniatura su avorio realizzata nel 1807 da Giambattista Gigola, al quale il museo aveva dedicato una raffinatissima mostra, curata da Fernando Mazzocca, nel 1978. In essa sono raffigurati i figli di Gian Giacomo Trivulzio e Beatrice Serbelloni: Giorgio Teodoro, Cristina, Elena insieme a Rosina, sua allieva: un'importante testimonianza storico-artistica della famiglia e insieme del rapporto che legò Gigola alla famiglia Trivulzio in quel periodo. L'anno scorso ha completato la rappresentazione della famiglia Poldi Pezzoli Trivulzio un delicato *Ritratto di Matilde Poldi Pezzoli bambina*, sorella di Gian Giacomo, eseguito, forse dalla madre Rosa Trivulzio, che era un'artista dilettante, nel 1830-1832 circa (donazione di Alessandro e Alberico Brivio Sforza in ricordo della loro nonna e bisnonna Marianna Trivulzio, inv. 6277). Si tratta del *pendant* del *Ritratto di Gian Giacomo Poldi Pezzoli bambino* eseguito da Giuseppe Molteni intorno al 1830 e appartenente alle collezioni del museo (inv. 266), che ha un'identica cornice da tavolo ricoperta di velluto con applicazioni in bronzo dorato, in cui spicca lo stemma Poldi Pezzoli<sup>12</sup>.

Grazie alla generosità del collezionista Riccardo Lampugnani, il museo riceveva prima in donazione dal 1968 sino al 1985 e poi in legato testamentario nel 1996 splendide testimonianze del XIX secolo appartenute anche al ramo materno della famiglia del donatore, Gargantini Piatti: ben due famosissimi autoritratti di Francesco Hayez, rispettivamente del 1824 con le belve e del 1827 con un gruppo di amici (Giovanni Migliara, Pelagio Palagi, Tommaso Grossi e Giuseppe Molteni) assolutamente straordinari; dello stesso artista quattro preziosi disegni, di cui uno dedicato a Giuseppe Gargantini Piatti, ai quali si è aggiunto recentemente, nel 2017, un ritratto di Ferdinando Ranci Ortigosa eseguito da Hayez nel 1873 e donato dai discendenti dell'effigiato<sup>13</sup>. La collezione Lampugnani è stato un dono prezioso per arricchire significativamente le raccolte dell'Ottocento anche per la grafica: le numerosissime incisioni e i disegni, da Felice Giani a Giuseppe Bezzuoli, da Gaetano Speluzzi a Tommaso Minardi, da Luigi Sabatelli a Giovanni Migliara e a Mauro Gandolfi, si sono aggiunti nel 1996 alle splendide otto vetratine con disegni dei costumi per il ballo organizzato a casa Batthiany nel 1829 su disegni anche di Francesco Hayez e "fermati" sulle vetrate da Giuseppe e Pompeo Bertini intorno al 1840: un vero affresco del romanticismo storico donato al Poldi nel 1968<sup>14</sup>.

Altrettanto ricche di manufatti sono le collezioni di arti decorative, tanto amate da Gian Giacomo Poldi Pezzoli per la sua casa-museo, che iniziò



3. *Velo da sposa*, Belgio, 1819 circa, pizzo ad ago su fondo di rete a fuselli. Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 4644

proprio con la raccolta di armi e armature. Tra i gioielli piace ricordare l'importante nucleo di coralli, "materiale risorgimentale", che promuove ed esalta alcuni centri di lavorazione italiani di altissima qualità quali Torre del Greco e Trapani in particolare. Accanto ad alcune opere del XVIII secolo scelte da Poldi Pezzoli, sono entrate al museo: nel 1995 una sontuosa, spettacolare *parure* in corallo di Torre del Greco, prima prestata alla mostra *Moda.Magia.Sentimento* organizzata dal Poldi Pezzoli nel 1996 e successivamente donata da Angelo Limentani; un bracciale composito con una parte centrale intagliata del Settecento e la fascia ottocentesca donata in ricordo di Maria Brustio Della Noce; una coroncina e un bracciale, entrambi trapanesi della seconda metà dell'Ottocento della collezione di Carlo Borgomaneri giunta al museo nel 2005, un diadema d'oro e corallo della fine del secolo, dono di Pio Gavazzi nel 2008. L'Associazione Amici del Museo è sempre stata generosa nell'acquisizione di manufatti di questo secolo pieno di fascino: a partire dai gioielli (dalla *demiparure* in smalti alla maniera di Wedgwood del terzo quarto del secolo, al bracciale con volti di eroi intagliati in pietre di origine lavica di vari colori, in stile archeologico dell'inizio del secolo). A queste opere, che ben dialogano con le *parures* acquistate da Rosina Trivulzio in un *atelier* di Fortunato Pio Castellani, databili intorno agli anni trenta dell'Ottocento si è recentemente (2013) affiancata, sempre nello stile Castellani ma dell'ultimo quarto dell'Ottocento, un pendente con figura di giovane con cane che reca sul retro un cristallo di rocca che racchiude un fiore, simbolo di una storia di amore spezzata, dono di Francesca Maria Gaetani dell'Aquila Duva.

E poi i meravigliosi pizzi e ricami che sono giunti al museo in donazione a seguito della mostra organizzata al museo Poldi Pezzoli nel 1977 *I pizzi: moda e simbolo*, che ha portato alla luce una serie di raccolte di signore milanesi che custodivano, tramandate dalle loro ave, rarissimi esemplari testimonianza delle qualità sviluppate nel corso dei secoli dal lavoro femminile, anche durante tutto il XIX secolo, Anna Rosselli Baslini, Gina e Carla Camiz, Giovanna Valtolina Moldenhauer, Elena Baslini Valtolina, Riccardo Lampugnani in ricordo della madre, cui si è affiancata Marta Marzotto con la figlia Diamante con un interessante gruppo di ventagli parte dei quali in pizzo, sono solo alcuni dei numerosissimi nomi di generose donatrici alle quali il Poldi Pezzoli deve molto. Piace ricordare nel 1981, grazie alla generosità di Camilla Cederna, il vestitino da battesimo, lavoro milanese del 1815-1830 appartenuto alla sua prozia Camilla Gabba, che probabilmente le era stato donato da Gian Giacomo Poldi Pezzoli. E la delicata raffinatezza del velo di pizzo di forma quadrata, decorato al centro con lo stemma della famiglia Archinto e della famiglia Trivulzio (ill. 3), giunto al museo per volontà delle famiglie Archinto nel 1994: esso era probabilmente appartenuto, quale velo da sposa, a Cristina Trivulzio andata in moglie nel 1819 a Giuseppe Archinto.



4. *Sei coqs montati a braccialeto*, XIX secolo, oro, perle, pietre preziose. Milano, Museo Pezzoli, inv. 5868

Infine, tra i numerosissimi orologi meccanici donati al museo a partire dal 1973, è questa una bella opportunità per ricordare tra gli altri due orologi da tasca del 1869-1876 appartenuti a Gian Giacomo Poldi Pezzoli e donati dal discendente del suo erede Gian Giacomo Attolico Trivulzio nel 2015, anno che vide anche la donazione di chiavi di carica e sei *coqs* (ponti dei bilancieri di tutti gli orologi, che hanno una forma particolare, come la testa di un gallo, da cui il nome, che consente di vedere il bilanciere) montati a braccialeto, donati da Paola Cazzola Zanotelli (ill. 4).

E le donazioni continuano, anche mentre questa breve nota si sta componendo.

I collezionisti hanno raccolto il testimone consegnato loro da Gian Giacomo Poldi Pezzoli oltre centotrent'anni fa che consente a tutti i visitatori di provare oggi lo stesso stupore e meraviglia di quando il museo aprì le sue porte il 26 aprile 1881.

1 Le riflessioni sul collezionismo e mecenatismo di Rosina Trivulzio e Gian Giacomo Poldi Pezzoli si basano principalmente sulle ricerche svolte e sui testi scritti da A. Squizzato (pp. 42-50) e L. Galli Michero (pp. 21-31 e 51-65) nel catalogo della mostra *Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, a cura di L. Galli Michero e F. Mazzocca, Allemandi, Torino 2011.

2 A. Zanni, *Riflessioni su un falso ottocentesco* in M. Ceriana, F. Mazzocca (a cura di), *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, Editoriale Aisthesis, Milano 1998, pp. 341-349.

3 E. Spalletti, scheda, in *Musei e Gallerie di Milano. Museo Poldi Pezzoli. Tessuti. Sculture. Metalli islamici*, Electa, Milano 1987, pp. 206-207, n. 65.

4 *Ibidem*; Squizzato in *Musei e Gallerie di Milano* cit., p. 48.

5 Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, faldone 35, inv. 5803.

6 M.T. Balboni, A. Mottola Molfino, *Donazioni al Museo Poldi Pezzoli 1880/1980*, Arti Grafiche Colombo, Cusano Milanino (Milano) 1980, nn. 4-5; M. Natale (a

cura di), *Musei e Gallerie di Milano. Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Electa, Milano 1982, schede 273 e 289.

7 Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, faldone 13, inv. 4745.

8 Ivi, faldone 13, inv.4751.

9 Cfr. A. Mottola Molfino (a cura di), *Musei e Gallerie di Milano. Museo Poldi Pezzoli. Storia del Museo*, Electa, Milano 1982, pp. 36, 39, 42, 44, 46.

10 Cfr. A. Zanni, *Dedicato a Giuseppe Baslini (1817-1887)*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, Federico Motta, Milano 2000, pp. 270-275.

11 Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, faldone 13, inv. 4738.

12 Cfr. A. Di Lorenzo, F. Giuliani, *L'arte merita più spazio: nuove collezioni per il Museo Poldi Pezzoli*, Silvia Editrice, Cologno Monzese (Milano) 2017, p. 174.

13 Cfr. ivi, p. 172.

14 Cfr. A. Di Lorenzo, G. Mori, A. Zanni, *Riccardo Lampugnani: una collezione milanese donata al Museo Poldi Pezzoli*, Silvia Editrice, Cologno Monzese (Milano) 1997.

Carlo Sisi

“...cose non viste ma vere  
e immaginate all’un tempo”.

Note di egittomania verdiana

La prima rappresentazione di *Aida* al Cairo, il 24 dicembre 1871, offrì al pubblico uno spettacolo teatrale che affrontava originalmente il soggetto storico proponendo una messa in scena lontana dalle convenzioni rappresentative dei fatti antichi – ancora prevalentemente alimentate dalla fortuna dell’opera romantica – e invece aderente a quei principi del vero che dalla metà del secolo avevano portato alla ribalta, anche in teatro, i temi sociali di Alexandre Dumas e di Victor Hugo e, con essi, l’osservazione più analitica dei fatti della storia e l’indagine sulle passioni.

“Au lever du rideau, on se croira véritablement en Egypte”<sup>1</sup> scriverà infatti l’archeologo Auguste Mariette al soprintendente dei teatri del Cairo per rassicurarlo che le aspettative di Draneth Bey, entusiasta ideatore e committente dell’opera, erano state del tutto soddisfatte, poiché la “mise en scène” era effettivamente riuscita “à la fois savante et pittoresque”<sup>2</sup>, vale a dire perfettamente attinente sia ai modelli dell’architettura egizia resi noti in Europa da una pubblicistica erudita e insieme coinvolgente per la ricchezza delle illustrazioni di corredo, sia per la varietà dei costumi e degli ornati che sin dai tempi della campagna napoleonica in Egitto aveva influenzato le arti decorative e fornito materie preziose ed eccentriche all’evasione letteraria. Mariette s’era fatto un nome scoprendo, dopo il 1850, il Serapeo di Menfi e a seguito di questo successo era stato nominato, nel 1858, direttore del Servizio delle Antichità dell’Egitto e del museo di Boulaq: un’esperienza sul campo che avrebbe favorito non soltanto la conoscenza approfondita dell’arte e della civiltà egiziane ma sviluppato altresì la facoltà immaginativa che fu all’origine del racconto di *Aida* e della sua ambientazione archeologica, basata appunto sul contatto quotidiano di Mariette con la scrittura geroglifica, con gli oggetti portati alla luce dagli scavi, ma soprattutto con il panorama del deserto e delle necropoli che la temperie parnassiana di metà secolo aveva eletto a scenario di folgoranti, turbate visioni.

Nella fitta corrispondenza intercorsa – dal luglio 1870 al settembre 1871 – fra Mariette e il Bey si precisa la genesi del progetto scenografico maturato a contatto dei monumenti dell’Alto Egitto e utilizzando

le fonti principali dell'egittologia ottocentesca in vista, appunto, d'una restituzione quanto più possibile fedele agli originali per ottenere quel "color locale" che avrebbe dovuto costituire la novità dell'allestimento scenico rispetto alle soluzioni adottate da precedenti imprese più inclini alla fantasia e all'ecllettismo stilistico, o alle metafore massoniche che avevano attribuito ulteriore mistero alle scenografie di Karl Friedrich Schinkel per il *Flauto magico* di Mozart (1819). Ambientazioni egizie si erano già viste alla Salle Le Peletier di Parigi nel *Moïse et Pharaon* di Gioacchino Rossini (1827), con le scenografie di Pierre-Luc-Charles Cicéri e di Auguste Caron; e ne *L'enfant prodigue* di Daniel-François-Esprit Auber (1850), con le scene di Charles-Antoine Cambon e i costumi di Paul Lormier, frutto di dettagliate ricerche svolte presso le biblioteche e nella Sala egizia del Louvre con risultati, quindi, di maggiore vicinanza ai modelli originali e al meticoloso lavoro di Mariette<sup>3</sup>. Quest'ultimo si era d'altra parte convinto d'aver superato un'egittomania di maniera grazie anche alla singolarità del soggetto da lui stesso proposto all'attenzione del librettista e del compositore italiani, nel quale le forti passioni, non prive di analogie con l'analisi dei sentimenti contemporanei, agivano su uno sfondo vero e immaginato a un tempo come piaceva agli intellettuali del secondo Impero, disgustati dal ritmo del progresso e dalla banalità della vita quotidiana, tentati di conseguenza dal fascino di evasioni colte ed emozionanti. Fra gli altri, Théophile Gautier aveva risposto al lamento del cuore e dei sensi oppressi dal grigio fluire dei giorni riversando nella sua prosa alessandrina la ricostruzione di un Egitto illuminato dai colori che gli esteti d'Occidente amavano anteporre alle crude evidenze del realismo: *Une nuit de Cléopâtre* (1838) e *Le roman de la momie* (1857) corrisposero infatti a quel vagheggiamento di antichissime civiltà che le scoperte archeologiche venivano nutrendo di reperti seducenti ed enigmatici, straordinariamente predisposti al cesello letterario, alla metafora poetica, al prelievo capace di trasferire sulla pagina la perfetta anastilosi di ambienti e costumi sottratti alla filologia e restituiti a una lirica fragranza di vita. La fedele restituzione dei monumenti egizi perseguita da Mariette nel curare la messinscena di *Aida* sembrò corrispondere per certi aspetti a quelle istanze di verità e all'implicita dialettica fra antico e moderno che si manifestava in particolar modo nelle architetture in stile edificate in varie città europee, dalla Egyptian Hall di Londra (1828) al Padiglione degli elefanti dello zoo di Anversa (1855-1856), nei quali la citazione dai monumenti dell'Alto Egitto si iscriveva nel tessuto urbano introducendo temi d'evasione nell'architettura prevalentemente anonima e



1. Girolamo Magnani, *Uno degli ingressi della città di Tebe. Aida*, atto II, scena II, 1871. Milano, Teatro alla Scala

2. Karnak, portale e tempio sud, da *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française*, 23 voll., de l'Imprimerie Nationale, Paris 1809-1818: III (1809), *Antiquité*, tav. 49

funzionale delle città. Lo stesso Mariette aveva edificato una sua *maison de rêve* per dirla con Gautier – quando fu chiamato ad allestire il Parco egiziano all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, per il quale ideò un tempio ispirato ai *mammisi* di Denderah e di File, preceduto da un viale di sfingi e da una porta trionfale che sortì un notevole effetto scenografico e pittoresco apprezzato, fra gli altri, da Victorien Sardou che, a Esposizione conclusa, si assicurò le sfingi per farle trasportare nel suo giardino di Marly-le-Roi<sup>4</sup>. All'interno del tempio erano esposti alcuni capolavori del museo di Boulaq insieme alle riproduzioni della tomba di Ka a Menfi, delle stele di Ti e di Ptahhoep e di altre importanti opere dell'arte egizia selezionate da Mariette per illustrare i progressi delle campagne di scavo: un'idea espositiva che incontrò il favore del pubblico, il quale fu impressionato dalla perfezione dei calchi tratti dagli originali e dalla qualità delle parti dipinte eseguite da un *peintre d'histoire* sotto il diretto controllo dell'esigente archeologo. Tra gli originali, risplendevano i gioielli della regina Ahhotep che destarono l'entusiasmo dell'imperatrice Eugenia e il suo desiderio, inascoltato, di trattenerli a Parigi; dove tuttavia abilissimi artigiani ne seppero conservare la memoria quando fu il momento di lavorare ai costumi di *Aida*, collaborando a un'impresa tenacemente sorvegliata da Mariette il quale si era accollato il compito di fornire ai decoratori e ai costumisti parigini, ritenuti i più abili sul mercato, tutti i sussidi storici e archeologici necessari a garantire, nei minimi dettagli, la veridicità della rappresentazione. L'aver affidato a un pittore di storia il compito di imitare le smaglianti cromie dell'arte egizia segnala, d'altra parte, la consuetudine intrattenuta da Mariette con gli ambienti dell'Accademia in anni in cui la pressione delle poetiche del realismo aveva sollecitato la reazione del versante idealista, il quale farà propria un'arte che non chiedeva la comprensione e il facile assenso ma che si sarebbe concentrata nello sforzo di realizzarsi al di là dei rapporti di vita, in traccia di ineffabili sintonie ricercate appunto nei domini dell'antico identificato ora nel sogno pompeiano, ora nel molle fascino dell'Oriente, ora nella brutale maestà di Cartagine. L'Egitto fa parte di questo laboratorio dell'immaginazione sontuosa e i pittori ne estrarranno tutte le risorse da impiegare nella raffigurazione di storie sacre o nell'evocazione di arcane cerimonie, mossi dalla stessa ansia di penetrare l'enigma d'una civiltà sepolta che gravava le pagine neoegizie di Gautier.

Fra i pittori più inclini alla parafrasi archeologica, Adrien Guignet ambienta il suo *Giuseppe che spiega i sogni al faraone* (1845) nella sala ipostila d'una reggia sfarzosa, dove lo schienale del trono riproduce lo *Zodiaco* di Denderah conservato al Louvre; Edward John Poynter, dipingendo *Israele in Egitto* (1867), rappresenta un soggetto antico facendo ricorso ai repertori della più recente indagine archeologica, per cui assomma in una stessa scena invasa dalla luce del deserto i templi di File, Gourna e Edfu, l'obelisco di Eliopolis e il colosso di Amenofi III a Tebe; Lawrence Alma-Tadema fa ricorso alla sua conclamata conoscenza delle civiltà antiche quando dipinge *Una vedova egiziana* (1872), in cui la precisione dei dettagli conserva ancora l'eco della prosa efrastica di Gautier e dei

neogreci, evocando i suoni e i profumi di una salmodiante cerimonia in un interno denso di citazioni coltissime. Anche in Italia – e con maggiore predisposizione all'affondo sentimentale – i ricordi e le suggestioni d'Egitto trovano spazio in vari ambiti della cultura e del gusto grazie ai documenti riportati in patria da Ippolito Rosellini e da Gerolamo Segato i quali, negli anni della Restaurazione, contribuirono a diffondere la conoscenza dei reperti svelati dagli scavi e, con essi, a favorire quel singolare amalgama di verità storica e di leggenda che sin dalle prime manifestazioni dell'egittomania – si pensi alle incisioni di Giovanni Battista Piranesi o alla fortuna del gusto egizio nell'architettura e negli arredi del neoclassicismo – aveva sedotto letterati e artisti in cerca di evasioni estetiche e spirituali. Ne *La moglie di Putifarre*, dipinto da Domenico Morelli intorno al 1864, il corpo nudo della donna ornato di monili preziosi emerge torpido entro una stanza decorata da figure e geroglifici che non ambiscono a restituire l'immagine didascalica di un luogo d'Egitto ma piuttosto a indagare, alla maniera di Gautier, su un mondo di remote e vaghe allusioni, sostanzialmente infedele al dato della storia per divenire frammento palpitante di un'esperienza poetica sollecitata nell'artista dalla conoscenza di epoche già sontuosamente incrostate di passioni, a volte indicibili. Prima a Milano nel 1865, quindi al Salon di Parigi del 1867, Federico Faruffini esporrà un dipinto altrettanto implicato nella lettura emotiva e torbida del repertorio egiziano, *Il sacrificio d'una vergine al Nilo*, imponente messa in scena dominata in primo piano dal corpo esanime della giovane vittima trasportata dalla corrente del fiume mentre sullo sfondo il coro dei sacerdoti e delle sacerdotesse, posti su un alto stilobate istoriato, accompagna il rito dell'acqua lustrale e il compianto dei parenti quasi prefigurando in immagine il “tripudio dei sacerdoti” e la morte degli amanti mirabilmente contrapposti nella stessa soluzione scenografica che Verdi adotta nel finale di *Aida*.

“Ho letto il programma Egiziano. È ben fatto; è splendido di *mise en scène*, e vi sono due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle”<sup>5</sup>, scriveva il musicista a Camille Du Locle il 26 maggio 1870, dimostrando l'immediata adesione a una storia non convenzionale e anzi feconda di intense passioni che, come Verdi farà sapere a Ghislanzoni, il librettista non avrebbe dovuto subordinare al vincolo del ritmo, della rima: “[...] ma io quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige”<sup>6</sup>.

Un'istanza di metodo che risulta coerente con l'innovazione musicale di *Aida* ma anche con il clima figurativo cui appartengono i quadri egizi di Morelli e di Faruffini, concepiti in anni in cui il predominio del positivismo convinceva gli artisti a rappresentare la realtà senza trascenderla e ad affrontare quindi il soggetto storico con le sollecitazioni della moderna inquietudine. Verdi fu amico e committente di Domenico Morelli e con lui intrattenne una corrispondenza che, a partire dagli anni settanta, copre il momento più sperimentale del compositore e svela il suo sincero entusiasmo nei confronti della pittura dell'artista napoletano, al

quale fra l'altro il musicista confidava le proprie convinzioni estetiche in un serrato dialogo che fa presumere non poche affinità di gusti e sentimenti. Anche per Verdi la varietà dei generi e degli affetti rappresentava la libertà creativa contrapposta ai canoni statici e severi dell'Accademia, e l'ispirazione non poteva che dipendere da un soggetto studiato, cioè tratto dalla memoria storica e letteraria, ma soprattutto sentito, cioè pensato affine alle intermittenze sentimentali d'una vita veramente vissuta. Per fare un esempio, Morelli scriveva al maestro, a proposito del bozzetto di un quadro orientalista al quale stava lavorando:

Alle volte penso che voi non amate la pittura gaia ed io con questo quadro mi spingo in una festa di colori: chi sa se riesco a farveli amare. Figuratevi, il terreno è smaltato di fiori gialli, siamo quasi in riva di un lago azzurro, la gente che si move è gente d'Oriente, la luce è viva, cruda, spietata.

E, forse non a caso, nella stessa lettera del 1873 Morelli dichiarava la sua ammirazione per *Aida*:

Voi non amate i pianisti e io sono debitore ad una pianista gentile perché mi ripete l'*Aida*, e posso comprendere tanta roba che mi era impossibile con la distrazione del teatro. La preghiera nel tempio di Vulcano me la fo ripetere fino alla stanchezza, e mi commove sempre come cosa nuova; anzi, ogni volta che la sento, mi pare di scoprirvi nuove bellezze. Oh! Se si potesse dipingere.<sup>7</sup>

Questa e altre lettere attestano quindi il dialogo costante fra il pittore e il musicista su temi di interesse reciproco rivolti a instaurare l'efficace osmosi fra narrazione musicale e traduzione figurativa, in vista del risultato compiutamente poetico che Morelli riconosceva appunto all'opera egiziana di Verdi e proprio nel momento in cui egli stava lavorando a soggetti, a suo dire, "beduini" i quali piaceranno molto al maestro di Busseto che nel 1876 acquisterà infatti un quadro di notevole suggestione, *Gli ossessi*, (ill.3, tav. 26) ambientato da Morelli nella luce abbagliante di un Egitto che le fotografie di quegli anni facevano ulteriormente conoscere,



3. Domenico Morelli,  
*Gli ossessi*, 1876.  
Milano, Casa di Riposo  
per Musicisti, Fondazione  
Giuseppe Verdi



aggiungendo un'icasticità ignota alle pur fedeli e imprescindibili documentazioni grafiche. Come Verdi, anche Morelli non andò mai nelle regioni del Nilo preferendo dipingere “cose non viste ma vere e immaginate all'un tempo”<sup>8</sup>: perentoria affermazione che intendeva alludere alla convergenza, nell'opera d'arte, di passioni attuali e di fedeltà ai reperti della storia; la stessa, in fondo, che dall'allestimento di Mariette per il Cairo si sarebbe trasmessa alla rappresentazione scaligera di *Aida* del 1872, per la quale gli scenografi e i



4. *Tombe dei faraoni a Tebe*, albumina, 1860-1870 circa. Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Museo Archivio di Fotografia Storica, Fondo Becchetti

costumisti produrranno uno spettacolo archeologicamente ineccepibile, in quanto basato sui reperti tramandati dalle fonti della moderna egittologia. Verdi stesso si premurò di garantire le esigenze di verosimiglianza storica raccomandate dall'archeologo francese (“Mariette m'ha fatto scrivere che possiamo mettere quante sacerdotesse vogliamo”<sup>9</sup>) domandando una fotografia della barca e dell'altare che erano serviti alle scene del Cairo; mentre, nelle fasi della composizione musicale, era andato di persona a visitare il Museo Archeologico di Firenze dove, a detta del musicologo Fétis, doveva essere conservato un flauto egiziano poi rivelatosi un contadinesco “zufolo da famiglia con cinque buchi”.

“S'immagini, se ciò era vero, di quale importanza poteva essere per me”, avrebbe esclamato Verdi, secondo la testimonianza di Italo Pizzi, “Si sarebbe potuto rifare il flauto riducendolo, se impostato in un tono, per esempio di *re*, a quello che sarebbe occorso per me, e avrei scritto un pezzo apposta che avrebbe contribuito molto a rendere il color locale dell'opera”<sup>10</sup>. Un'evocazione musicale che sarebbe scaturita, dunque, da una reliquia di civiltà lontane e il suono avrebbe alimentato l'illusione – grata agli esteti del tempo, ben consapevoli tuttavia di coltivare un'illusione – di possedere, quasi, l'alito, l'essenza di vite trapassate. “Pensando a Voi”, scriveva Morelli a Verdi nel 1880, proprio accentuando l'ansia di un'irrisolta dialettica fra realtà e disinganno, “ il ricordo di certe note, di certi suoni si tramuta in colori, ma questi colori debbono esprimere cose determinate, materiali, e allora perdo la cara visione e succede una battaglia nella quale perdo sempre, e gli avanzi restano sulla tela, senza trasparenza, senza quello che io ho veduto nella mente”<sup>11</sup>.

1 S. Abdoun (a cura di), *Genesis dell'Aida con documentazione inedita*, Istituto di Studi Verdiani, Parma 1971, p. 75.

2 Ivi, p. 4.

3 *Egyptomania. L'Egypte dans l'art occidental 1730-1930*, a cura di J.M. Humbert, M. Pantazzi, C. Ziegler, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre 1994), Spadem/Adapp, Paris 1994.

4 Ivi, pp. 354-357.

5 J. Budden, *Le opere di Verdi. III. Da Don Carlos a Falstaff*, EDT/Musica, Torino 1988, p. 176.

6 A. Oberdorfer (a cura di), *Giuseppe Verdi. Autobiografia*

dalle lettere, Rizzoli, Milano 1951, p. 251.

7 P. Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte. Mezzo secolo di pittura italiana*, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, Roma-Torino 1906, pp. 159-160.

8 Ivi, p. 318.

9 G. Olivero, “*Aida* tra egittologia ed egittomania”, in “Quaderni di Studi Verdiani”, 10, Parma 1994-1995, p. 119.

10 M. Conati, *Verdi. Interviste e incontri*, EDT, Torino 1980, p. 388.

11 Oberdorfer, *Giuseppe Verdi* cit., p. 135.

Luisa Martorelli  
Riflessioni sul dipinto di  
Filippo Marsigli, *Omero che racconta  
al pastore Glauco le cose sofferte nei  
suoi viaggi all'isola di Scio*

L' *Omero che racconta al pastore Glauco le cose sofferte nei suoi viaggi all'isola di Scio* dipinto da Filippo Marsigli (Portici, Napoli 1790-1863), proveniente dalla collezione borbonica di Leopoldo principe di Salerno – e creduto perduto – fu intercettato dalla sottoscritta durante una ricognizione promossa nel 2008 dall'istituto di credito Intesa San Paolo, in occasione di un'attività di censimento sul patrimonio rilevato a quella data. Ebbi modo di sfogliare, allora, l'elenco delle opere degli artisti napoletani e mi colpì l'eccezionale dimensione di un dipinto di Filippo Marsigli, collocato in una filiale di Torino (ill. 1, tav. 25)<sup>1</sup>. Si trattava del celebre dipinto borbonico rimpatriato in Italia, non si sa precisamente in quale data, ma accertato in una vendita romana all'asta di Finarte<sup>2</sup>. Sono riemersi anche i bozzetti preparatori della stessa opera di Marsigli, come un dipinto esitato il 24 marzo 1991 dalla casa d'asta veneziana Franco Semenzato (datato 1818, 24 × 30,6 cm) e una versione di medio formato, di 130 × 160 cm, esposto al Gotha di Parma nel novembre del 2008 da Michele Gargiulo Antichità (ill. 2)<sup>3</sup>. La letteratura ottocentesca ricorda anche una copia “fedele all'originale”



1. Filippo Marsigli,  
*Omero che racconta  
al pastore Glauco le  
cose sofferte nei suoi  
viaggi all'isola di  
Scio*, 1818. Collezione  
Intesa Sanpaolo



2. Filippo Marsigli,  
*Omero che parla al  
pastore Glauco*, 1818  
circa. Collezione privata

del Marsigli<sup>4</sup>, eseguita da Francesco Rispoli, alunno del Real Istituto di Belle Arti, presente alla mostra borbonica del 1835, testimonianza eloquente della fortuna acquisita dall'opera tra i contemporanei.

Il grande dipinto fu realizzato da Marsigli nel 1818, come si rileva da data e firma di suo pugno in basso a sinistra della tela. Era appartenuto alla raccolta del principe Leopoldo di Borbone (1790-1851), fratello di Francesco I di Borbone, che lo aveva acquistato direttamente dal pittore, durante il terzo anno del quinquennio di pensionato romano, a un prezzo di 1000 scudi romani (pari a 1250 ducati napoletani)<sup>5</sup>. Esposto nelle sale del secondo piano del Real Museo borbonico, vi rimane fino al 1857 quando, alla morte di Leopoldo di Borbone, tutta la raccolta sarà ereditata dall'unica figlia del principe, Maria Carolina di Borbone, che aveva sposato nel 1844 Henri d'Orléans, duca di Aumale. La dispersione del quadro e dei 69 dipinti della collezione, scompaginata e venduta a Londra, a causa dei debiti contratti dal duca di Aumale, avviene il 10 gennaio del 1857 e in tale circostanza si perde di vista anche l'altra celebre opera del Marsigli, *La prigionia del conte Ugolino*, eseguita nel 1823 ed esposta alla biennale borbonica del 1826 insieme all'*Omero*<sup>6</sup>.

Il soggetto è desunto da un tema di Tommaso Minardi (Faenza, 1787 - Roma, 1871) eseguito nel 1810, *Omero cieco in casa del pastore Glauco* (Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna) con un'intonazione intimistico-sentimentale, in chiave classicistica, ancora di linguaggio tardo-settecentesco<sup>7</sup>. L'ipotesi di una derivazione dalla matrice romana, come si riscontra nel tema omologo di Nicola Consoni<sup>8</sup>, si esclude per il nostro dipinto che si presenta con una connotazione diversa, non solo per l'impianto compositivo del tutto nuovo, segnato dalla scelta del formato, da verticale a orizzontale, ma per una soluzione concettuale neoclassica più rigorosa, centrata sui modelli della statuaria antica e soprattutto per una sorprendente soluzione naturalistica.

Il soggetto di Marsigli s'impenna sull'incontro tra il poeta Omero e il



3. Lisippo, dall'originale bronzo del IV secolo a.C., *Ercole Farnese*. Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 6001

4. Filippo Marsigli, *Omero che racconta al pastore Glaucos, le cose sofferte nei suoi viaggi all'isola di Scio*, 1818, particolare. Collezione Intesa Sanpaolo

pastore Glaucos avvenuto all'esterno di un'abitazione, dove si trova a passare anche un giovane pastore, amico di Glaucos. Omero è seduto sulla panca, ha le spalle ricurve tipiche di un vecchio e il volto stremato dai disagi delle sofferenze e dell'avanzata cecità. Appare duramente provato. Il gesto della mano accompagna la facile narrazione da cui sembra attratto Glaucos che "s'invaghì della di lui conversazione", come cita il testo greco dell'*Iliade*<sup>9</sup>. Il protrarsi della visita lo condiziona in una posizione stancante e nonostante la fisicità "erculeo"<sup>10</sup> sembra impacciato e si appoggia al muro, aiutandosi col sostegno di una verga (ill. 4). La scena è completata da quel "cane bellissimo che diresti pure ascoltar le avventure del cieco ed errante poeta ed averne più degli uomini pietà compassione e reverenza"<sup>11</sup>, dallo sguardo tenero e dolce.

Non sono pochi i riferimenti alla statuaria classica. È facile riconoscere nella testa dell'*Omero* il prototipo dei Musei Capitolini, in ossequio alla lezione impartita durante gli anni del pensionato romano, ma spicca per novità inventiva il personaggio di Glaucos, ispirato al modello statuario dell'*Ercole Farnese* (ill. 3), nella corporeità delle membra traspunta alle sembianze dell'umile pastore. La posizione lievemente inclinata del corpo e la contrazione dell'avambraccio sinistro e la mano, studiata dettagliatamente nell'apertura delle dita dall'opera attribuita a Lisippo, con la tensione muscolare delle gambe, la sinistra che avanza sulla destra, contrassegnano lo studio attento e puntuale dal capolavoro Farnese.

La realizzazione di questo dipinto riveste non poca importanza perché non solo legittima, con stra-

ordinaria tempestività cronologica, le soluzioni indicate dalla direzione di Michele Arditi in merito alla sistemazione del grande atrio del Real Museo Borbonico, del cortile orientale e del "Portico delle divinità", col vestibolo centrale destinato all'*Ercole Farnese* "che per la sua celebrità meritava i primi riguardi"<sup>12</sup>, ma conferma l'indirizzo di politica culturale della prima restaurazione borbonica. L'ubicazione dell'*Ercole*, finalmente liberato dalle casse che lo avevano negato al pubblico per anni, meritava una scenografia accurata, concepita per esaltarne da più punti di vista la visione, anche da lontano o di traverso della lunghezza del cortile<sup>13</sup> e suggella l'impegno di questa fase di allestimento il compimento della prima *Guida del Museo*, nel 1817<sup>14</sup>.

Il dipinto ispirato al capolavoro Farnese, dopo la sistemazione delle sale di scultura, placava le dispute sul pericolo di dispersione dei capolavori

della celebre collezione, alimentate in un trentennio di polemiche sorte in ambito pontificio e in ambiente accademico romano, quando la collezione Farnese fu trasferita da Roma a Napoli, nel 1786.

La sensibilità del principe Leopoldo di Borbone fu tale da accogliere favorevolmente quest'opera di Marsigli perché ritenuta un'interpretazione moderna dell'*Ercole*. Pertanto dopo la sua realizzazione, fu presto collocata nell'appartamento privato del palazzo, mentre al pianterreno del Real Museo si poteva confrontare il modello statuario ispiratore.

Nel ripercorrere la vasta fortuna critica che ha accompagnato la storia del quadro, il commento di Domenico Morelli desta un particolare interesse: "Tra i nostri migliori artisti di quel tempo, primo era Filippo Marsigli. Egli aveva fatto una vera opera d'arte; il migliore, anzi l'unico quadro che resterà nella storia della pittura del nostro secolo, *Omero che canta e i due pastori*"<sup>15</sup>, interpretando il dipinto come un'anticipazione di quei principi del "verismo storico" assegnati al nuovo modo di fare pittura, di cui Morelli sarà singolare interprete, negli anni cinquanta dell'Ottocento.

1 Il dipinto, a olio su tela, di 240 × 360 cm, ubicato nella filiale San Carlo di Torino, attende ancora un adeguato intervento di restauro e una degna destinazione che lo rende visibile al pubblico. L'opera è stata già pubblicata nel libro di A. Irollo, *Gli artisti. Il mercato. Le mostre. Occasioni e prassi espositive nel Real Museo di Napoli*, Aracne Editrice, Roma 2010, fig. 9.

2 *Asta di dipinti e arredi neoclassici / mobili e oggetti d'antiquariato / dipinti dal XVI al XIX secolo*, Roma 27-28 maggio 1980, lotto n. 98, pp. 34-35.

3 Cfr. L. Martorelli, *La pittura dell'Ottocento tra Accademia, Museo e Collezionismo in I Borbone di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Franco Di Mauro, Napoli 2009, p. 370, ill. 229. Delle vicende di questi bozzetti ne fa una ricostruzione meticolosa C. Napoli, *Le esposizioni di Belle Arti nel Real Museo borbonico dal 1826 al 1859*, Catalogart.it, Genova 2009, pp. 29-31.

4 Di questa replica parla lo scrittore Cesare Malpica che l'aveva vista "nell'abitazione del suo amico": C. Malpica *Pensieri del tramonto. Prose*, Tipografia all'insegna del Salvator Rosa, Napoli 1839, pp. 94-96 e Napoli, *Le esposizioni* cit., p. 96.

5 Cfr. A.S.Na, *Ministero degli affari Interni*, II inv., busta 1966, fasc. 5, anno 1821; A.S.Na, *Casa Reale Ammm.va*, serie *Segreteria di Stato di Casa Reale*, busta 259, fasc. 146, in Napoli, *Esposizioni* cit. p. 30.

6 Cfr. *Catalogo delle opere di belle arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 4 Ottobre 1826*, Stamperia Reale, Napoli 1826, pp. 34, 44; *Catalogue on Saturday*, January 10, 1857, Printed by W. Clowes and Sons, London 1857; cfr. Napoli, *Le esposizioni* cit., pp. 31-32; Don Fastidio (Fausto Nicolini), *La quadreria del principe di Salerno*, in "Napoli Nobilissima", XVI, 1906, pp. 92-94; C. Fiorillo, *Una vendita all'asta nel Real Museo Borbonico*, in "Napoli Nobilissima", XXVII, fasc. V-VI, 1988, p. 171.

7 G. Capitelli, scheda, in *Maestà di Roma. Da Napoleone*

*all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, progetto di S. Susinno, a cura di S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Electa, Milano 2003, p. 143.

8 S. Rolfi, scheda, in *Quadreria. Arte in Italia 1780/1930, tradizione e continuità*, a cura di S. Grandesso, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio), Roma 2001, p. 50, citata da Capitelli, scheda cit.

9 Cfr. G. Ceruti, *La Iliade di Omero*, Presso Tommaso Masi e Comp., Livorno 1805, pp. XXI.

10 Duca di Casarano, *Omero che racconta le sue avventure a Glauco, dipinto di Filippo Marsigli della Quadreria di S.A.R. il principe di Salerno, in Rimembranze storiche ed artistiche della città di Napoli*, pubblicate per cura di Domenico Del Re, Stamperia dell'Iride, Napoli 1846, pp. 101-106, tav. XII: 102.

11 E. Rocco, *Omero e Glauco [di Filippo Marsigli]*, in "Vittoria Colonna", I, 20 febbraio 1845, n. 2, pp. 9-10: p. 10.

12 Cfr. E. Pozzi Paolini, *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico, Mostra Storico documentaria del Museo Nazionale di Napoli, Soprintendenza Archeologica di Napoli*, Napoli 1977, pp. 5-11.

13 A. Milanese, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte", s. III, XIX-XX, 1996-1997, p. 390. Cfr. F. Rausa, *L'Ercole Farnese in Le sculture Farnese / III, Le sculture delle terme di Caracalla. Rilievi e varia*, Electa, Milano 2010, pp. 17-20.

14 Cfr. *Il Regal Museo borbonico descritto da Giovan Battista Finati*, Presso Giovanni De Bonis, Napoli 1817.

15 D. Morelli, *Filippo Palizzi e la Scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*, G. Laterza, Napoli 1915, p. 5.

Ippolita di Majo  
“Il mondo e gli oggetti sono  
in un certo modo doppi”.  
Le immagini di Leopardi  
nelle *Operette morali*

La prima volta che ho visto Fernando Mazzocca la ricordo come fosse ieri. Ero appena laureata ed ero borsista all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli. Fernando aveva i capelli a spazzola, cortissimi, biondo platino, una camicia stretta rosso ciliegia e ci parlava di Canova e Cicognara, fu una lezione straordinaria e in me lasciò un segno profondo. Da allora non ho più smesso di frequentare i suoi testi e di seguire il suo lavoro, anche quando ho cambiato strada e la storia dell'arte ha smesso di essere il mio pane quotidiano. Il testo che segue è stato concepito in occasione della messa in scena delle *Operette morali* di Giacomo Leopardi, per la regia di Mario Martone, nel marzo del 2011. È stato il primo progetto al quale ho lavorato da drammaturga e non da storica dell'arte e proprio per questo mi piace dedicarlo a Fernando, amico e maestro<sup>1</sup>.

Lo spazio reale è quello della biblioteca del padre Monaldo, a Recanati; è quella la scena in cui prendono corpo i fantasmi che accompagnano i giorni e le notti di Leopardi e che popolano le pagine delle *Operette morali*. Sono dèi, spiriti, uomini in carne e ossa, filosofi antichi e moderni: figure larvali e fantasmatiche in cui Leopardi riversa il suo molteplice ingegno, in cui si riflette la potenza creativa delle contraddizioni che animano il suo pensiero dando corpo a una folgorante ironia. Si tratta di un testo che non si può definire teatrale in senso classico, ma che pure è stato pensato come una commedia, in una lingua e con una struttura così vive e moderne da far saltare i riferimenti drammaturgici del secolo in cui è stato scritto per suggerire una profonda consonanza con esperienze teatrali del Novecento.

La scena delle *Operette morali* è un non luogo, uno spazio vago e indefinito come sono i sogni, denso di contenuti, popolato di “sembianze eccellentissime e soprumane”, teatro immaginifico e potente di continue apparizioni di personaggi della fantasia, del mito e della storia. I riferimenti iconografici sono semplici, diretti, presi dai libri, dai dipinti di casa: l'*Iconologia* di Cesare Ripa, gli *Emblemata* dell'Alciato, e poi repertori di ogni genere e illustrazioni di libri di viaggio, pieni di sogni di fuga e di



I. Mario Martone,  
*Operette morali*, Parigi,  
Théâtre de la Ville,  
giugno 2011 (foto  
Giampiero Assumma)

meravigliose scoperte. Quasi mai attinge alle arti visive, sono pochissimi i ricordi figurativi di Giacomo Leopardi nelle *Operette morali*. Per l'immagine di Giove, ad esempio, nella *Storia del genere umano*, può aver contato il "cammeo di giove egioco" a cui accenna nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, una "faccia dignitosa ma serena"<sup>2</sup> che conosceva attraverso la tavola nell'antiporta del volume di Carlo Bianconi, *Riflessioni sopra un cammeo antico rappresentante Giove*<sup>3</sup>. Il personaggio della Natura, nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, deriva invece da un dipinto settecentesco, ancora ben visibile sul soffitto di casa Leopardi, che raffigura proprio "una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva"<sup>4</sup>. Accanto a questo c'è poi l'immagine dei colossi dell'isola di Pasqua vista nel *Voyage autour du monde* di Jean François La Pérouse e alcune medaglie antiche racchiuse nell'austero apparato illustrativo del repertorio settecentesco di Joseph Addison (*Dialogues upon Usefulness of Ancient Medals*, London 1726)<sup>5</sup>, effigi che solo la sua portentosa e fanciullesca capacità immaginativa poteva trasfigurare e animare.

Non ci sono altri riferimenti figurativi diretti nelle *Operette morali*, e non bisogna farsi trarre in inganno anche quando alcuni accostamenti a dipinti o sculture sembrerebbero ovvi. Nella battuta conclusiva del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, quando il folletto ironizzando sulla totale indifferenza della Terra per la scomparsa dell'intero genere umano fa il paragone con l'impassibile contegno tenuto dalla statua di Pompeo di fronte alla morte di Cesare<sup>6</sup>, Leopardi non sta pensando al noto dipinto di Vincenzo Camuccini, che non conosceva, ma alle pagine degli storici antichi, a Plutarco, e forse anche a Voltaire, alla sua tragedia *La mort de César*<sup>7</sup>. E così pure nel *Dialogo della Natura e di un'Anima* l'immagine indimenticabile

dell'Anima giovanetta che chiede inutilmente a sua madre, la Natura, di non destinarla all'infelicità scaturisce dalle impressioni suscitate in lui dalla lettura della favola di Apuleio:

la favola di Psiche, cioè dell'Anima, che era felicissima senza conoscere, e contentandosi di godere, e la cui infelicità provenne dal voler conoscere, mi pare un emblema così conveniente e preciso, e nel tempo stesso così profondo, della natura dell'uomo e delle cose, della nostra destinazione vera su questa terra

e non dalla *Psiche* bellissima e pensosa di Pietro Tenerani, una statua che, al tempo della stesura di quel dialogo, Leopardi non aveva mai vista e che solo più tardi potrà ammirare a Firenze in casa dell'amica Carlotta Medici Lenzoni<sup>8</sup>. Eppure di opere d'arte ne conosceva. Era appena stato a Roma da dove aveva scritto alla sorella Paolina dell'impressione suscitata in lui dall'immensa cupola di San Pietro: "La cupola l'ho veduta io, colla mia corta vista, a 5 miglia di distanza, mentre io era in viaggio, e l'ho veduta distintissimamente colla sua palla e colla sua croce, come voi vedete di costà gli Appennini"<sup>9</sup>.

Al fratello Carlo, invece, aveva scritto come si fa tra ragazzi e forse con la volontà di sminuire un po' ai suoi occhi il fascino di quella avventura romana così lontana da casa: "certo che il parlare a una bella ragazza vale dieci volte di più che girare come io fo, attorno all'Apollo del Belvedere o alla Venere Capitolina"<sup>10</sup>. E poi c'era Pietro Giordani che non faceva che parlargli, e scrivergli, dell'utilità politica del bello e dei campioni delle belle arti del suo tempo. Attraverso la mediazione appassionata e civile di Giordani, Leopardi imparava ad amare Canova e molte altre cose dell'arte contemporanea e di quella antica<sup>11</sup>. Al tempo del suo arrivo a Roma, nel novembre del 1822, Canova era morto da appena un mese, per pochissimo Leopardi aveva mancato l'incontro con quell'uomo "veramente singolare e grande" che stava al pari di Raffaello e di Michelangelo e si batteva per riportare in Italia le opere d'arte saccheggiate dai francesi di Napoleone: "Che ti dirò di Canova?", scrive all'amico Pietro Giordani, "Vedi ch'io sono pure sfortunato, come soglio, poiché quale sperava di conversare intimamente e di stringer vera e durevole amicizia col mezzo tuo, appena un mese avanti il mio arrivo in questa città piena di lui, se n'è morto"<sup>12</sup>.

Percorrendo gli scritti di Leopardi alla ricerca di tracce del suo interesse per le arti figurative, ci si imbatte nei nomi di molti altri degli artisti amati dal Giordani, ci sono Vincenzo Camuccini, Gaspare Landi, Giuseppe Bossi, Andrea Appiani, Pietro Tenerani, ma anche gli eroi dell'arte del passato: Correggio, Raffaello, Michelangelo, Guido Reni, Benvenuto Cellini, e perfino un pittore raffaellesco di seconda fila come Innocenzo da Imola, artista caro al Giordani che gli aveva dedicato ben tre *discorsi*<sup>13</sup>. Scorrendo poi gli "Elenchi di letture"<sup>14</sup> si incontrano i nomi di alcuni tra i principali autori di trattati e scritti d'arte: da Vasari a Bellori, da Algarotti a Orioli, a Cicognara. La scultura lo appassiona decisamente di più della



pittura, forse anche perché per lui il senso della vista è quello vissuto in maniera più dolorosa, legato come è alla malattia e alla sofferenza: “la vista presto si stanca di colori tutti vivissimi, benché e belli e vari”, annota il 3 novembre del 1823<sup>15</sup>. Lo sguardo di Leopardi sull’arte e sugli artisti è sempre di tipo critico, letterario; di Raffaello e Michelangelo, per esempio, lo interessa confrontare la capacità di resa delle anatomie e ragionare sulla considerazione che quest’aspetto della loro opera ha avuto nella letteratura successiva:

È curioso che si riprenda (dagli stranieri particolarmente) Michelangelo per aver troppo voluto dimostrare la sua scienza anatomica nelle sculture, e si dia per regola di nascondere sempre questa scienza nell’arte dello scolpire o del dipingere, ed esser meglio ignorarla affatto che ostentarla (come si dice, mi pare, di Raffaello, che non si curò di studiarla).<sup>16</sup>

In una delle prime lettere a Pietro Giordani, al quale Leopardi aveva mandato da leggere l’*Inno a Nettuno*, un testo che il poeta finge di aver tradotto dal greco, ma che in realtà ha composto lui stesso, c’è un passaggio sul celebre *Cupido dormiente* di Michelangelo usato come metafora per giustificare agli occhi dell’amico l’*escamotage* adoperato e la troppa erudizione di quel testo: “Innamorato della poesia greca, volli fare come Michelangelo che sotterrò il suo Cupido, e a chi dissotterrato lo credea d’antico portò il braccio mancante”<sup>17</sup>.

È un passaggio significativo per la comprensione del suo rapporto con l’antico e con le arti figurative. L’uso letterario dell’aneddoto michelangiotesco serve infatti a Leopardi a costruire il registro meraviglioso su cui fonda, con solida consapevolezza, il mito dell’imitazione dei classici. Come Michelangelo e poi come Canova, il giovane Leopardi, filologo accanito, imita quei testi fino allo spasimo e aderisce a essi con passione per reincarnarne la verità e la bellezza. Gli aspetti teorici del dibattito sulle arti lo interessano in modo particolare e di continuo ne ragiona per iscritto rifiutando di aderire pienamente ai principi dell’estetica neoclassica come a quelli dell’estetica romantica:

pittura, o scultura, o poesia, per bella, efficace, elegante, e pienissimamente imitativa ch’ella sia, se non esprime passione [...] è sempre posposta a quelle che l’esprimono, ancorché con minor perfezione nel loro soggetto. E le arti che non possono esprimere passione, come l’architettura, sono tenute le infime fra le belle, e le meno dilettevoli. E la drammatica e la lirica son tenute fra le prime per la ragione contraria. Che vuol dir ciò? non è dunque la sola verità dell’imitazione, né la sola bellezza e dei soggetti, e di essa, che l’uomo desidera, ma la forza, l’energia, che lo metta in attività, e lo faccia sentire gagliardamente. L’uomo odia l’inattività, e di questa vuol esser liberato dalle arti belle. Però le pitture di paesi, gl’idilli saranno sempre d’assai poco effetto; e così anche le pitture di pastorelle, di scherzi, di esseri insomma senza passione: e lo stesso dico della scrittura, della scultura, e proporzionatamente della musica.<sup>18</sup>

Su questo crinale si colloca la sua sensibilità per il tema dei sepolcri. Piange davanti al sepolcro di Tasso, “coperto e indicato non da altro che da una pietra”, e ne scrive al fratello: “tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l’umiltà della sua sepoltura”<sup>19</sup>.

Guarda alle antiche vestigia e ai solenni monumenti funerari come a testimoni nobili e silenziosi delle “grandi illusioni onde gli antichi erano governati, e l’amor della gloria che in lor bolliva”<sup>20</sup>. Lui stesso, autore a vent’anni della celebre canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, scriverà più tardi due canzoni direttamente ispirate da monumenti sepolcrali di Pietro Tenerani (*Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi* e *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*)<sup>21</sup>. Immagini e ricordi visivi di sculture e monumenti funebri sono anche nelle *Operette morali*, ma qui la funzione dei sepolcri di eternare la virtù e di proporla come monito ai viventi è richiamata in chiave decisamente ironica, rovesciando il canone romantico in favore di un registro schiettamente comico e fantastico. Nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, per esempio, Eleandro discute sarcasticamente “Circa la perfezione dell’uomo”, alla quale non vuole e non può credere, e finisce con l’affermare, con grande ironia e gusto del paradosso, di voler lasciare per testamento la propria “roba ad uso che quando il genere umano sarà perfetto, se gli faccia e pronuncisi pubblicamente un panegirico tutti gli anni; e anche gli sia rizzato un tempietto all’antica, o una statua, o quello che sarà creduto a proposito”<sup>22</sup>.

Nell’incredibile finale del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, invece, il registro comico si nutre di panorami ampi e indeterminati, di elementi naturali incontrollabili e del richiamo fantastico alle sepolture dell’antico Egitto, e così l’Islandese, travolto dall’intensità del suo stesso disperato soliloquio, scompare poco a poco sepolto nella sabbia:

un fierissimo vento, levatosi mentre che l’Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa.<sup>23</sup>

Diverso è il caso del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, un testo indimenticabile per visionarietà, densità argomentativa e ironia. Qui Leopardi pur conoscendo esattamente, attraverso l’*Éloge de monsieur Ruysch* di Fontenelle<sup>24</sup>, il contenuto del gabinetto di curiosità del grande scienziato e imbalsamatore olandese – “si abundant e si riche, qu’ont l’eût pris pour le Trésor d’un Soverain” – non indugia neanche un attimo sulla descrizione di quegli oggetti e di quelle mummie: niente piante rare, niente conchiglie, né rami di corallo o animali strani, niente *mirabilia*, ma solo voci, parole di straordinaria sostanza lirica. La scena è ridotta all’assoluto di una visione interiorizzata, un paesaggio dell’anima, allo stesso tempo macabro e sublime. Sono immagini straordinarie che derivano a

Leopardi dalla cultura erudita e letteraria di cui si è nutrita la sua fantasia di ragazzo, e vengono poi trasfigurate con un procedimento creativo ed emotivo descritto lucidamente negli appunti:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono di una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita [...] che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.<sup>25</sup>

Sono di questa seconda natura le immagini delle *Operette morali*: “doppie”, arcaiche, immagini che rimandano a un altrove fortemente simbolico e a volte perturbante. Rapportarsi a Leopardi vuol dire provare a lasciare lo spazio perché quei paesaggi dell'anima possano ancora affiorare (ill. 1, tav. 35).

1 Cfr. I. di Majo, *La seconda vista. Una riflessione sulla cultura figurativa di Leopardi*, in “Alias”, n. 18, “il manifesto”, 7 maggio 2011, pp. 20-21.

2 G. Leopardi, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, in Idem, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Newton Compton, Milano 1997, p. 1101.

3 In F. Fedi, *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Pacini Fazzi, Lucca 1997, pp. 209-211. Sull'argomento si veda anche C. Vargas, *Leopardi e le arti figurative*, in “Napoli nobilissima”, n. 70, 2013, 3/4, pp. 81-98.

4 Devo la conoscenza di questo affresco a Vanni e Olimpia Leopardi che qui ringrazio.

5 In Fedi, *Mausolei di sabbia* cit., pp. 220-223.

6 G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2008, pp. 162-163: “E il sole non s'ha intonato il viso di ruggine; come fece, secondo Virgilio, per la morte di Cesare: della quale io credo ch'ei si pigliasse tanto affanno quanto ne pigliò la statua di Pompeo”.

7 Cfr. Fedi, *Mausolei di sabbia* cit., p. 31.

8 S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, pp. 40-44, 46, 94-97 (con bibliografia precedente).

9 G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, vol. I, *A Paolina Leopardi*. *Recanati 3 dicembre 1822*, n. 465, p. 576.

10 Ivi, *A Carlo Leopardi*. *Roma 5 aprile 1823*, n. 543, pp. 687-688.

11 Su Leopardi e Giordani: S. Grandesso, *Pietro Giordani a Bologna protagonista del dibattito artistico italiano. Il suo*

*ruolo nell'incontro di Giacomo Leopardi con le arti figurative*, in *Leopardi e Bologna*, atti del convegno di studi per il Secondo Centenario Leopardiano (Bologna, 19-19 maggio 1998), a cura di M. Bazzocchi, Olschki, Firenze 1999, pp. 19-55.

12 Leopardi, *Epistolario* cit., vol. I, *A Pietro Giordani*. *Roma 1 Febbraio 1823*, n. 512, pp. 643.

13 P. Giordani, *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola: discorsi tre di Pietro Giordani all'Accademia di Belle Arti in Bologna nell'estate del 1812*, Giovanni Silvestri, Milano 1819.

14 In Leopardi, *Tutte le poesie* cit., p. 1113.

15 G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di E. Trevi, Newton Compton, Milano 1997, 3 novembre 1823, p. 751 [3823].

16 Ivi, 15 agosto 1820, p. 82 [211].

17 Leopardi, *Epistolario* cit., vol. I, *A Pietro Giordani*. *Recanati 30 Maggio 1817*, n. 66, pp. 106.

18 Leopardi, *Zibaldone* cit., 26 gennaio 1822, p. 482 [2361-2362].

19 Leopardi, *Epistolario* cit., vol. I, *A Carlo Leopardi*. *Recanati 20 Febbraio 1823*, n. 520, p. 654.

20 Leopardi, *Zibaldone* cit., 15 settembre 1823, p. 673 [3435].

21 Grandesso, *Pietro Tenerani* cit., pp. 94-95.

22 Leopardi, *Operette morali* cit., p. 512.

23 Ivi, p. 289.

24 *Oeuvres diverses De M. De Fontenelle, De l'Académie Française*, Nouvelle Edition, corrigée & augmentée, Au dépens de la Compagnie, Amsterdam 1742, IV, pp. 223-235.

25 Leopardi, *Zibaldone* cit., 30 novembre 1828, p. 928 [4418].

Giovanna Capitelli  
Lettere dal Messico.  
Il purismo romano all'Accademia  
di Belle Arti di San Carlo.  
1843-1867

Quando, nel gennaio del 1846, Pelegrín Clavé (Barcellona, 1811 - Roma, 1880) raggiunse Città del Messico per prendere servizio all'Academia de San Carlos come professore di pittura, una delle sue lettere, traboccante di gratitudine, fu per Tommaso Minardi, che l'aveva raccomandato presso Giovanni Silvagni, Francesco Coghetti e Francesco Podesti affinché gli venisse assegnata quella remunerativa cattedra a oltre 10.000 km di distanza da Roma<sup>1</sup>. In un italiano stentato ma fascinoso, il pittore catalano comunicava al mentore le prime impressioni sulla capitale messicana:

La città è grande, le strade large e drite, e possiede molti e belli o pittoreschi edifici di un carattere nuovo, reminiscenze del Arabo e gotici di Spagna ma con ornati del 1600 e 1700; dipinte generalmente sono le faciate ed alcune incrostate di lucide e gaie maioliche, di modo che presentano aspetto allegro: la dolcezza della temperatura a dato alle case una distribuzione interna consentanea e ridente; quasi tutte hanno ampio cortile quadrato, dal quale si innalzano alberi e fiori, di questo parte l'escala che comunica al primo piano, dove un corridoio e terrazzo ridotto a giardino pensile corona il cortile e da molte entrate indipendenti al appartamento, e come tutto il anno la natura non si spoglia di foglie e fiori balsamano l'aria di soave odore, e infonde un carattere dolce ai suoi abitanti. Bella e molto variata è la terra di Fernan de Cortez ma non trovo tanta differenza con il vecchio mondo come me immaginava, nonostante tutto si trova in scala maggiore e se il numero dei suoi abitanti, e i braci impiegate in coltivarla fosino corrispondenti al suo grandore sarebbe un paese di imenze ricchezze; tutto dorme però in questo vasto paese, e solo di tratto in tratto un soffio di vita si accorge. Le ricchezze delle sue miniere di oro e argento li serve di vino embriagante no nutritivo e con la facilità che lo acquistano lo gettano. Il maggior numero delle miniere stanno a mano di speculatori inglesi e alemani e il popolo mira con la maggior indifferenza e apatia trasportare a Europa l'anima della sue montagne. Il popolo messicano non a che pochissime necessità, il clima li permette pasare le notti con iguale piacere sotto un albero come sotto tetto vestito come quasi interamente ignudo. La passione più forte è prendere il Pulche bibita fermentata che ottengono del cuore dell'aloè e che li embriaga. Dei Sig.ri sono amabili e beneducati aperti alle Belle Arti particolarmente alla musica e molte Sig.

re cantano. Quattro o cinque Sig.ri tengono collezione di quadri ma pochi conoscitori si trovano. Pochi pittori vi sono e solo dipingono retrati mediocrementemente. La Academia di Belle Arti detta di San Carlos del nome del suo fondatore il re Carlo terzo è fondazione del Di.bre 1783 con dotazione di 22 mila scudi in detta si insegna Pittura, Scultura e Architettura, Incisione e Matematiche. Li professori erano mandati di Spagna, alcuno di molto talento, ma di principi totalmente setecentisti di questi e delle vicende della nazione che non pagava la dotazione a impedito fiorise detto stabilimento. Nel 1844 il Presidente Santana concede li prodotti de la loteria nazionale a beneficio de la Academia e di allora che si pensò en reformarla e mandare ad Italia per 3 profesori.<sup>2</sup>

La missiva, qui trascritta solo parzialmente, rappresenta una delle prime testimonianze di una vicenda che avrebbe cambiato irreversibilmente la cultura figurativa del Messico, legandola a stretto giro con la scena artistica cosmopolita di Roma per almeno vent'anni<sup>3</sup>.

Con l'arrivo all'Academia de San Carlos della terna di artisti comprendente l'autore della lettera, Manuel Vilar (Barcellona, 1812 - Città del Messico, 1860), allievo di Tenerani, ed Eugenio Landesio (Venaria Reale, 1807 - Roma, 1879), cresciuto nel laboratorio romano della pittura di paese - che avrebbe occupato le cattedre di pittura, scultura e paesaggio - si portava a estreme conseguenze un trasferimento istituzionale di linguaggi e pratiche artistiche, nato sotto il segno del purismo e già cautamente avviato qualche anno prima.

Fortemente voluta dal presidente Antonio López de Santa Anna nel 1843, la riforma dell'Academia de San Carlos di Città del Messico si basava su un deliberato progetto di adesione alla modernità che individuava nella Roma sovranazionale il proprio referente artistico privilegiato. Oltre all'impresa di reclutare i propri professori nella città eterna, solo parzialmente attuata per l'assenza di candidati in incisione e glittica<sup>4</sup>, la riforma prevedeva l'istituzione di un quinquennale Prix de Rome per i suoi allievi. Ai migliori studenti dell'Accademia messicana veniva consentito di svolgere un periodo di studio quadriennale all'Accademia di San Luca e di destinare l'ultimo anno a viaggi italiani e europei.

Le novità impresse all'educazione accademica riguardavano i programmi e i materiali di studio anche a Città del Messico. A tal fine, in sede, l'Accademia si riforniva, peraltro a caro prezzo, di strumenti considerati adeguati alla formazione dei propri allievi *more romano*. Entravano così nelle collezioni accademiche alcuni *exempla* della cultura figurativa della capitale pontificia con i quali agli allievi messicani era proposto di misurarsi. Erano questi dipinti contemporanei, di sicuro pregio e grande scala, di Francesco Podesti, Francesco Coghetti, Giovanni Silvagni, Karoly Markó, sculture anche di dimensioni modeste - ciononostante pervenute con severi danni causati dal trasporto - di Pietro Tenerani e Antonio Solá, gessi dalla statuaria classica, trattati e libri illustrati, icnografie, grafica francese all'avanguardia<sup>5</sup>.

Poco dopo, di rimando, grazie al lavoro dei pensionati messicani a Roma,



1. Tomás Pérez da Natale Carta, *Mentore e Telemaco ricevuti dalla dea Calipso* (dal cartone per Villa Torlonia a Porta Pia), 1849, carboncino, acquerellature nere e bianche su cartone, 3005 x 2650 mm. Città del Messico, Museo Nacional de la Academia di San Carlos, inv. SIGROA 09590

più antichi, come nella prova di pensionato *Caino*, in cui, pur partendo da una riflessione sul tema eroico dell'*Ercole e Lica* di Canova, faceva l'occhiolino al *Caino* "più che al naturale" del napoletano Tommaso de Vivo (1833)<sup>6</sup>. Il talentuoso Juan Cordero, che a Roma rimase per ben nove anni (1846-1855), si appoggiò con convinzione ai consigli di Natale Carta, Tommaso Minardi e Johann Friedrich Overbeck, garantendosi in cambio protezione e visibilità sulla sorvegliatissima pubblicistica delle arti capitolina e persino la nomina a Virtuoso del Pantheon<sup>7</sup>.

Appartengono alla categoria delle opere contemporanee copiate da messicani a Roma due grandi cartoni conservati al Museo Nacional de San Carlos di Città del Messico, che riproducono con finezza di dettaglio due invenzioni di Natale Carta per i cantieri di decorazione pittorica commissionati dalla famiglia Torlonia nel secondo quarto dell'Ottocento<sup>8</sup>.

Tali opere sono significative non solo per ritessere le vicende del trasferimento di modelli in Messico, ma anche per la storia dell'arte a Roma, di cui documentano insieme irreversibilmente perduti. I fragili materiali d'oltreoceano ci consentono inoltre di verificare le strategie di display dei materiali preparatori per le opere di grande formato (affreschi o dipinti mobili) all'interno degli studi dei pittori accademici, dove evidentemente i cartoni restavano esposti per anni; come di certo succedeva alle opere di Natale Carta studiate dai messicani nel suo atelier di palazzo Barberini, e come comprese perfettamente, già molti anni fa, Stefano Susinno<sup>9</sup>.

Il primo cartone, eseguito da Tomás Pérez (Messico, attivo dal 1841 al 1865), pensionato a Roma tra il 1846 e il 1857 e allievo in scultura di Pietro Galli, raffigura *Mentore e Telemaco ricevuti dalla dea Calipso* (ill. 1). È tratto dal disegno preparatorio utilizzato da Natale Carta nel 1842 per la volta di una sala del palazzo di Marino Torlonia a Porta Pia (distrutto nel 1946)<sup>10</sup>; il secondo, di mano di Salvador Ferrando (Tlacotalpan, 1830-1906), pittore pensionato a Roma dal 1849 al 1857, ma che vi abitò

giungevano a Città del Messico copie finissime da dipinti cinque-seicenteschi delle collezioni nobiliari romane (dalla Borghese, dalla Corsini, dai Musei Capitolini) e, fenomeno fin qui rimasto inosservato, riproduzioni di quadri, affreschi e cartoni studiati negli atelier dei loro maestri accademici.

In primo piano, fra i modelli contemporanei utilizzati dagli artisti messicani in formazione, figuravano le opere di Natale Carta e Nicola Consoni. Le prime pattuglie di allievi del continente americano trovarono in questi due maestri dei punti di riferimento molto affidabili, guide sicure nei meandri della scena capitolina. Primitivo Miranda, il primo pensionato messicano a Roma (1841-1845), si misurò con la contemporaneità con la libertà di un apripista, traendo insegnamento da dipinti di poco

fino al 1871, operando anche come fotografo, registra l'invenzione grafica delle *Tre Grazie* (ill. 2), eseguita ad affresco dal maestro siciliano sulla volta della terza stanza (la sala da pranzo) del casino di villa Torlonia a via Nomentana e documentata da un dipinto dello stesso soggetto ora al Museo Regionale di Messina (ill. 3)<sup>11</sup>.

Se nel caso del primo pezzo la composizione di partenza è restituita con mano sicura, e la cultura purista di Carta emerge pienamente compresa, il tratto più debole del secondo denuncia un artista ancora in formazione, che si sta impadronendo, attraverso l'esercizio della copia, del metodo del disegno.

Anche Nicola Consoni, negli anni cinquanta condotto alla fama europea dalla fortuna del cantiere reale di Buckingham Palace, conobbe l'onore di una copia da spedire in Messico, questa volta tradotta in pittura di grande formato. Santiago Rebull (1829-1902), pensionato a Roma dal 1852 al 1858 (esattamente negli anni in cui Consoni è attivo per la corte britannica), riporta verosimilmente con sé a casa modelli per la decorazione d'interni romani<sup>12</sup>.

La serie delle quattro *Baccanti* dipinte sul muro, ora nel cortile del Castello di Chapultepec a Città del Messico per l'imperatore del Messico, Massimiliano d'Asburgo, e nell'Alcázar sostituita da una modesta riproduzione novecentesca<sup>13</sup>, restituisce – seppure sbiaditamente – l'impressione generale dei dipinti realizzati da Consoni per decorare, in omaggio a un malinteso Raffaello, la nuova sala da ballo voluta dal principe Alberto e dalla regina Vittoria nel palazzo di Londra (ill. 4, tav. 24)<sup>14</sup>. Di questa straordinaria decorazione concepita a Roma dal “Raffaello del XIX secolo” sotto la direzione di Ludwig Grüner, smantellata e distrutta nel 1910 a Londra, un'eco postuma, o meglio una riedizione d'autore, aggiornata al gusto di fine secolo, giunse dunque anche in Messico. Per il linguaggio

2. Salvador Ferrando da Natale Carta, *Le tre Grazie* (dal cartone per il casino di villa Torlonia a via Nomentana), 1849 circa, carboncino, acquerellature nere e bianche su cartone, 2570 × 1940 mm. Città del Messico, Museo Nacional de la Academia de San Carlos, inv. SIGROA 06761

3. Natale Carta, *Le tre Grazie, ante 1839*, olio su tela. Messina, Museo Regionale



4. Louis Haghe,  
*La nuova sala da ballo a  
 Buckingham Palace (con  
 le Ore di Nicola Consoni)*,  
 particolare, 1856,  
 acquerello, colore a corpo  
 e matita su carta. Royal  
 Collection, RCIN 919910  
 (courtesy of Her Majesty  
 the Queen Elizabeth II)



pittorico che la contraddistingue, aderente alla magniloquenza asciutta della pittura pubblica praticata a Roma alla metà del XIX secolo, per il rapporto di continuità che intrattiene con la cultura classicista, la serie delle *Baccanti* messicane di Santiago Rebull (da Nicola Consoni) appartiene di diritto all'arcipelago varissimo delle esperienze artistiche che da tempo abbiamo preso a rubricare come una "Roma fuori di Roma"<sup>15</sup>.

1 Sull'argomento si veda (anche per la bibliografia e la documentazione d'archivio): M. Sartor, *L'Accademia de Bellas Artes di Messico e la cultura artistica italiana*, in "Il Veltro", 1997, 40, 5-6, pp. 523-560, cui si deve il primo approfondito scavo sui materiali e sulle personalità in ambito italiano. Su Pelegrín Clavé resta fondamentale S. Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 1966. È in corso di preparazione, a cura di Stefano Cracolici e mia, una mostra dal titolo *Roma en México/México en Roma. Las Academia de Bellas Artes entre Europa y Nuevo Mundo (1843-1867)*, presso il Museo Nacional de San Carlos di Città del Messico, con catalogo edito da Campisano Editore. Questo breve testo va inteso come una mia "lettera pittorica" dal Messico destinata all'amico e maestro carissimo Fernando Mazzocca (da cui il titolo al plurale del contributo *Lettere dal Messico*: la prima missiva è quella di Clavé per Minardi, la seconda è questa mia per Fernando). È stato redatto mentre è in corso la ricerca che sta accompagnando la preparazione della mostra messicana, in una piccola avventura intellettuale condivisa con Stefano Cracolici, interlocutore raffinatissimo e infaticabile compagno di scavo.

2 Lettera di Pelegrín Clavé a Tommaso Minardi da Città del Messico, 30 maggio 1846, Roma, Archivio di Stato, Fondo Ovidi, Carte Minardi, busta 3, int. 31.

3 Come enunciato dagli estremi cronologici qui nel titolo, i rapporti tra Roma e Città del Messico furono

istituzionalizzati con la riforma dell'Accademia de San Carlos nel 1843, e rimasero saldi almeno fino al 1866. La mostra *Roma en México* rappresenterà, lo speriamo, una tappa di riflessione storiografica su questa congiuntura della mobilità artistica transnazionale.

4 Sebbene i messicani desiderassero selezionare a Roma anche gli insegnanti di incisione e di glittica, nessun candidato fece domanda. Dovettero rivolgersi all'Inghilterra e ingaggiare George Periam e James Bagally, cfr. M. Sartor, *Le relazioni fruttuose. Arte ed artisti italiani nell'Accademia di San Carlos di Messico*, in "Ricerche di storia dell'arte", 61, 1997, pp. 7-33, p. 11; nonché J. Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1945*, University of Texas Press, Austin 1962, p. 108, e E. Báez Macías, *Contratos suscritos por la Academia Nacional de San Carlos con los profesores Javier Cavallari, Eugenio Landesio, Santiago Baggally y Jorge A. Periam*, in "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", 13, 50, 2, 6 agosto 1982, pp. 315-328.

5 Le fonti primarie relative al trasferimento di opere sono tutte conservate presso l'Archivio storico della Antigua Academia de San Carlos di Città del Messico, Biblioteca "Lino Picaseno" nella Facoltà di Architettura della Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Un registro molto utile della documentazione relativa agli anni che qui più ci interessano è in E. Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de Artes (1844-1867)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de



México 1976. Fernando Mazzocca fu il primo a imbat-  
tersi in questa vicenda di invii accademici da Roma in  
Messico, quando pubblicò un *Episodio del Diluvio univer-  
sale* di Francesco Coghetti in Gian Alberto Dell'Acqua (a  
cura di), *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, Edizioni Bolis,  
Bergamo 1993, vol. I, pp.102-144.

6 Su Primitivo Miranda si veda da ultimo A.Velázquez  
Guadarrama, *Primitivo Miranda y la construcción visual del  
liberalismo*, Universidad Nacional Autónoma de México,  
Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional  
de Antropología e Historia, Ciudad de México 2012. Si  
veda inoltre la scheda di S. Cracolici in *Roma en México/  
México en Roma. Las Academia de Bellas Artes entre Europa y  
Nuevo Mundo (1843-1867)*, catalogo della mostra a cura  
di G. Capitelli e S. Cracolici (Città del Messico, Museo  
Nacional de San Carlos, 6 dicembre 2018-27 aprile 2019),  
Roma 2018, cat. II.6.

7 Su Juan Cordero si veda E. García Barragán, *El pintor  
Juan Cordero: los días y las obras*, Instituto de Investigaciones  
Estéticas, Ciudad de México 1984 e il più recente S.C.  
del Pilar Lilje, *Juan Cordero: ein Maler im Spannungsfeld  
der mexikanischen Nationenbildung im 19. Jahrhundert*, Diss.  
Univ. Düsseldorf, 2005. Da ultimo sul suo ingresso nei  
Virtuosi si veda V.Tiberia, *La Congregazione dei Virtuosi al  
Pantheon da Pio VII a Pio IX*, Congedo editore, Galatina  
(Le) 2015, ad indicem.

8 Le due opere sono catalogate in R. Kraselsky Masmela,  
J. MacAvock (a cura di), *Colección de Dibujos del Museo  
Nacional de San Carlos*, Museo Nacional de San Carlo,  
Ciudad de México 2010, pp. 188-189 e 232-333 (con  
bibliografia precedente). Saranno entrambe restaurate per  
l'esposizione qui menzionata alla nota 1. Si veda ora in  
merito alle due opere le schede di G. Capitelli, in *Roma en  
México* cit., cat. IV.2, IV.3.

9 S. Susinno, *Scuola, mercato, cantiere: occasioni di far pittura  
nella Roma del primo Ottocento*, in *Il primo Ottocento italiano. La  
pittura tra passato e futuro*, a cura di R. Barilli, catalogo della  
mostra (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1992, pp.  
93-106 ora in S. Susinno, *L'Ottocento a Roma: artisti, cantieri,  
atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Silvana Editoriale,  
Cinisello Balsamo 2009, pp. 143-159. Su Natale Carta, G.  
Barbera, *Pittori dell'Ottocento a Messina*, Di Nicolò, Messina  
2008, ad vocem; E. Tagliatalata, *Natale Carta*, in F.C. Greco,  
M. Picone Petrusa, I. Valente, *La pittura napoletana dell'Ot-  
tocento*, Tullio Pironti editore, Napoli 1993, ad indicem; *Gli  
studi di Natale Carta e Pietro Paoletti*, in "Il Tiberino", a. 5,  
50, 12 ottobre 1839, p. 197; F. Gerardi, *La Piazza Barberini*,  
in "L'Album", IX, 55, 29 ottobre 1842, p. 274, a proposito  
dello studio di Natale Carta, "si ha luogo ad osservare buon  
numero di cartoni delle opere dell'artefice eseguite ad olio  
e a fresco per gli eccellentissimi fratelli Torlonia".

10 Del dipinto con *Telemaco festeggiato a mensa da Calipso*  
parla "Il Panorama. Opera artistico-letteraria", 1846. Sulla  
villa di Marino Torlonia a Porta Pia vedi G. Moroni,  
*Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da san Pietro sino ai  
nostri giorni specialmente intorno ai principali santi...*, ad vocem:  
*Ville di Roma*.

11 Il dipinto originale è probabilmente perduto. Si tro-  
vava sul soffitto della terza stanza del primo casino ("con-  
tiguuo dell'anfiteatro") della villa Torlonia a via Nomentana

(è descritto in *Città e famiglie nobili e celebri dello stato ponti-  
ficio. Dizionario storico del commendatore Pietro Ercole Visconti*,  
tomo II, Tipografia delle scienze, Roma 1847, p. 727, ma  
soprattutto G. Checchetelli, *Una giornata di osservazione  
nel palazzo e nella villa di S.E. il Sig. Principe D. Alessandro  
Torlonia*, C. Puccinelli, Roma 1842, p. 69). Un bozzetto  
raffigurante *Le tre Grazie* di Natale Carta è pubblicato in  
V. Bindi (a cura di), *La scuola di Posillipo. Pinacoteca Civica  
di Giulianova: verismo e realismo della scuola meridionale*,  
Gruppo Editoriale Forma, Torino 1983, p. 83. *La danza  
aerea delle Grazie* (ill. 3) commissionatagli dal cavaliere  
Pietro Vitali, ritrovato in una collezione privata e ora a  
Messina, Museo Regionale; si veda a tal proposito G.E.  
Calapaj, *L'Esposizione di Belle Arti del 1839*, in "Mezzagosto  
Messinese", XXVII, 1960, pp. 28, 30; e G. Barbera, *La pit-  
tura dell'Ottocento in Sicilia, in Ottocento. Catalogo dell'arte  
italiana dell'Ottocento*, n. 21, Mondadori, Milano 1992, p. 36.  
12 In S. Galas Arce, E. Méndez, L. Álvarez y Álvarez de la  
Cadena, *Catálogo. Pinturas que substarán en favor de la Ciudad  
de los Niños "Espíritu de México"*, Galas, Tlalpan, D.F 1950,  
pp. 50-52, cat. 122-129, sono pubblicati (come opere di  
Pierre Paul Prud'hon) quelli che potrebbero essere gli otto  
bozzetti delle *Ore* di Nicola Consoni (e che furono messi  
all'asta per finanziare la fondazione di una scuola privata  
Ciudad de los Niños Espíritu de México). Dalle fotografie  
non è infatti possibile stabilire se questi otto piccoli dipinti  
siano copie di Santiago Rebull o, persino (come sono pro-  
pensa a credere), gli originali del pittore di Ceprano (olio  
su tela, 69 × 53 cm). In questa pubblicazione i bozzetti  
sono correttamente descritti come *Le Ore* e prudente-  
mente indicati come fonte d'ispirazione per le decorazioni  
di Rebull al castello di Chapultepec. Si veda ora la scheda  
di S. Cracolici, in *Roma en México* cit., cat. IV.7.

13 Su questo cantiere della "Roma fuori di Roma" si  
veda da ultimo G. Capitelli, "Tutto presso Raffaele". *Indagini  
nelle lettere di Ludwig Griner a Nicola Consoni*. Londra, Dresda,  
Roma. 1842-1877, in "Ricerche di storia dell'arte", 125,  
2018, pp. 37-49 (*Lettere d'artista. Corrispondenze tra Roma  
e l'Europa dall'età dei Lumi alla Restaurazione*, a cura di G.  
Capitelli e S. Rolfi Ožvald).

14 Le *Baccanti* di Santiago Rebull da Nicola Consoni  
sono purtroppo in condizioni di conservazione molto  
distanti dalle originali poiché soggette a plurimi restauri e  
rifacimenti. Al castello di Chapultepec se ne riconosce la  
discendenza dalla pittura pompeiana ma non dal soggetto  
creduto raffaellesco adottato da Consoni a Buckingham  
Palace. A proposito della decorazione della sala da ballo di  
Buckingham Palace e del suo soggetto si veda I. Miarelli  
Mariani, "Raphael invenit". *Lo strano caso delle "Ore" tra  
XVIII e XIX secolo*, in "Nuovi Annali della Scuola Speciale  
per Archivisti e Bibliotecari", 16, 2002, pp. 67-82 e, anche  
per la bibliografia precedente, il recente Capitelli, "Tutto  
presso Raffaele" cit.

15 G. Capitelli, S. Grandesso, *Roma fuori di Roma*, in  
*Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia, Universale ed  
eterna, Capitale delle belle arti*, progetto di S. Susinno, a cura  
di S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, segreteria scien-  
tifica di G. Capitelli, M. Lafranconi, catalogo della mostra  
(Roma, Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale d'Arte  
Moderna, 2003), Electa, Milano 2003, pp. 589-603.

# Caterina Bon Valsassina Francesco Grandi a Rovigno: una pista istriana per “Roma fuori di Roma”

Nell'estate del 2016, durante una vacanza in Croazia, vidi sul secondo altare a destra della chiesa di Sant'Eufemia a Rovigno una pala d'altare centinata, firmata in corsivo e datata in basso a destra “F. GRANDI 187[?]” (ill. 1-2, tav. 27).

Una foto rapida col cellulare, come un appunto per ricerche future, una telefonata all'amica e collega Giovanna Capitelli con la quale condividere subito il piacere della scoperta di un piccolo tassello di quell'“arcipelago in gran parte sommerso della ‘Roma fuori di Roma’ di Pio IX”<sup>1</sup>, ma il promemoria fotografico rimase lì, fino all'occasione attuale di poter dare un contributo agli studi in onore di Fernando Mazzocca. Giovanna Capitelli illustra efficacemente quanto il mecenatismo pontificio di Pio IX e la circolazione/esportazione dell'arte sacra dell'Ottocento siano stati per tutto il secolo scorso una zona d'ombra degli studi: lo “stile per la chiesa”, sia nella produzione pittorica che scultorea, è stato considerato a lungo non degno di attenzione perché “anti-moderno” e di scarsa qualità, valori, appunto, giudicati negativi per pregiudizi ideologici<sup>2</sup>.

Per questa ragione la ricerca in questo settore, anche per un solo quadro, quando si affronta l'esplorazione di una terra poco conosciuta come in questo caso, assomiglia a uno “scavo archeologico” nelle fonti e negli archivi, dai quali tentare di ricavare brandelli di informazioni, frammenti di dati, tracce a volte minime che vanno ricomposte, interpretate, collegate per riuscire a ricostruire una micro-storia che faccia emergere un lembo di terra di quell'arcipelago sommerso della “Roma fuori di Roma” nella seconda metà dell'Ottocento.

Fino a oggi la “pista croata” degli studi sulla circolazione dell'arte sacra fuori di Roma era ferma alla decorazione ad affresco della cattedrale di Djakovar, nel nord est della Croazia, commissionata dal vescovo Josip Juraj Strossmayer ad Alexander Maximilian e Ludwig Seitz su cartoni di Overbeck, con pale d'altare commissionate a Nicola Consoni, Achille Ansigliani e Achille Scaccioni<sup>3</sup>. Contributi recenti di Vlatka Stagličić Carić hanno iniziato a far luce sulla pittura dell'Ottocento nell'area di Zara, quindi anche sulla pittura di soggetto religioso e destinazione

ecclesiastica<sup>4</sup>, mentre l'Istria sembra una "terra incognita" ancora da esplorare.

La prima citazione delle fonti a stampa sul quadro del Grandi nella chiesa di Sant'Eufemia a Rovigno del canonico roviginate Tomaso Caenazzo nel 1884 (ma pubblicata nel 1930) riporta:

L'altare di S. Pietro apostolo, rinnovato nel 1779 a spese della Scuola dei pescatori, opera del suddetto Mattiuzzi, pure con quattro colonne a rimessi di rosso di Francia. Bello è il parapetto a basso rilievo con figura dell'apostolo ed arabeschi. La Pala, surrogata a quella consunta dall'incendio nel 1876, è pregiato lavoro alla Tiepolo del sig. Francesco Grandi, professore dell'Accademia di S. Luca in Roma, rappresentante la B.V. della Consolazione o della Cintura in alto col Bambino, S. Pietro e S. Paolo, S. Carlo e S. Luigi Gonzaga.<sup>5</sup>

La notizia è confermata senza varianti nella bibliografia successiva<sup>6</sup>, ma è dal fronte archivistico della ricerca, a cura di Annalisa Bristot, che troviamo ulteriori preziose informazioni:

1877 Giugno - Giunse da Roma la nuova Pala dell'Altare di S. Pietro in surrogazione dell'antica distrutta nell'incendio del 21 giugno dello scorso anno 1876. La pittura è dell'illustre Francesco Grandi professore nell'Accademia di S. Luca in Roma e costò franchi 2000 sicché con le spese di trasporto e d'altro furono spediti a Roma 1042 F. - In questa nuova pala si fece collocare anche S. Luigi che non era nella vecchia.<sup>7</sup>

Abbiamo quindi alcuni dati certi: sull'autore Francesco Grandi (Roma, 1831-1891), come provano la firma sul dipinto e le fonti a stampa, sulla data (1877, precisata in base all'iscrizione in basso a destra, pur scarsamente leggibile, e dai documenti), sull'iconografia, modificata rispetto alla pala precedente, sull'importo e sulla motivazione della commissione. Francesco Grandi venne interpellato dalle autorità ecclesiastiche di Rovigno, infatti, perché "professore all'Accademia di S. Luca a Roma", formazione comune a tutti i pittori di Pio IX attivi sia a Roma che "fuori di Roma".

Nell'*Elenco delle opere pittoriche eseguite dal Prof. Francesco Grandi compilato a cura dei nipoti*<sup>8</sup> sono indicati tutti i paesi dove Grandi ha inviato i suoi dipinti, prevalentemente di soggetto religioso, ma anche ritratti. La Croazia però non compare fra le destinazioni estere, né si rintraccia nell'elenco nessun soggetto identificabile con quello della pala roviginate di Grandi. La prima e unica citazione dell'opera nella storiografia contemporanea è nella voce sul pittore romano di Capitelli: "Rovigno (Istria), *Beata Vergine della Consolazione*, tela", senza ulteriori specificazioni<sup>9</sup>.

Il quadro del pittore romano per Sant'Eufemia non fa parte di un progetto complessivo di restauro/abbellimento della chiesa, ma interviene sull'impianto realizzato nell'ultimo quarto del Settecento per sostituire

1. Francesco Grandi,  
*Beata Vergine della  
Consolazione col  
Bambino e i santi Pietro,  
Paolo, Carlo Borromeo,  
Luigi Gonzaga*, 1877.  
Rovigno, chiesa di  
Sant'Eufemia (foto  
Carera, Rovigno)



la pala d'altare precedente bruciata in un incendio, della quale, allo stato attuale della ricerca, non sappiamo l'autore, mentre il soggetto doveva essere lo stesso dipinto dal Grandi con l'aggiunta di san Luigi Gonzaga. Difficile perciò, in questo contesto, individuare una committenza con una strategia programmatica come, ad esempio, era avvenuto per altri luoghi di esportazione del "made in Rome" per l'arte sacra come la chiesa di Sant'Ignazio in Cile, progetto al quale partecipò anche Francesco Grandi<sup>10</sup>.

Va ricordato che Rovigno dipendeva dal vescovo di Parenzo e Pola,

anche se Caenazzo testimonia di un interesse specifico di Pio IX per la chiesa di Sant'Eufemia, che rientrava a pieno titolo nella politica papale di recupero del culto dei primi martiri del cristianesimo<sup>11</sup>, ma il dato è insufficiente per capire se esisteva una committenza ecclesiastica per la chiesa roviginate collegata con Roma e con un programma di politica culturale. L'unica, al momento, flebilissima traccia è la notizia che alla fine degli anni settanta dell'Ottocento –



– cioè all'epoca dell'invio della pala del Grandi per Sant'Eufemia – un altro pittore allievo dell'Accademia di san Luca, quindi di formazione romana, Giuseppe Dalpozzo da Tolmino (Slovenia), aveva eseguito nel 1878 “due ovali in tela” per l'oratorio della Beata Vergine del Pianto o dei Sette Dolori su suggerimento del cappellano don Antonio Sponza<sup>12</sup>. L'unico esempio autentico della “Roma fuori di Roma” in terra istriana sembrerebbe proprio il dipinto di Francesco Grandi per Sant'Eufemia. Alla fine degli anni settanta Grandi, nominato accademico di San Luca nel 1870<sup>13</sup>, direttore della Scuola del Mosaico vaticana dal 1872, era artista già affermato in tutti i cantieri di pittura sacra della Roma di Pio IX, dal ciclo di San Paolo fuori le mura (1854) a quello di San Lorenzo fuori le mura (1869-1870, distrutto dal bombardamento del 1943, ma noto dai bozzetti conservati all'Accademia di San Luca, al Museo di Roma, e dal cartone alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Le affinità fra la pala roviginate e le opere del pittore romano sia a Roma che fuori di Roma in quello stesso giro di anni, fra il 1876 e i primi anni ottanta, sono soprattutto nell'impostazione generale della narrazione della scena sacra con la messa a punto di un linguaggio capace di coniugare tradizione e innovazione che farà affermare ai suoi contemporanei: “I giovani artisti [...] prediligono il Grandi e lo antepongono al Mariani, perché essendo verista fece quadri che meraviglia anche i suoi avversari”<sup>14</sup>.

La composizione costruita sulla diagonale della pala di Rovigno, il dettaglio scenografico del cappello cardinalizio in evidenza richiama i due dipinti del Grandi per la chiesa di Sant'Ignazio a Santiago con *San Francesco Borgia davanti al Santissimo* e *Visione di sant'Ignazio di Loyola*, entrambe eseguite intorno al 1870-1871<sup>15</sup>. La capigliatura scompigliata, quasi caravaggesca, del Bambino ricorda quella del ragazzino seminascosto sotto il manto rosso fuoco della *Carità* in uno dei tre ovati ad affresco nel catino absidale di San Lorenzo in Damaso a Roma (1870), ma anche quella dell'angelo che regge l'ostensorio nel *San Francesco Borgia* citato sopra<sup>16</sup>. Il volto della Vergine, che Caenazzo definisce “alla Tiepolo”, esce in effetti dal repertorio di volti femminili raffigurati dal Grandi nella sua consueta produzione di arte sacra. Ma il richiamo a Tiepolo, esemplato dalle pennellate liquide e morbidissime dei capelli e del volto della Madonna, può essere stato per Grandi non più di una

2. Francesco Grandi, *Beata Vergine della Consolazione col Bambino e i santi Pietro, Paolo, Carlo Borromeo, Luigi Gonzaga*, 1877, particolare dell'iscrizione in basso a destra con la firma e la data. Rovigno, chiesa di Sant'Eufemia (foto Carera, Rovigno)

generica suggestione, un omaggio stilistico alla chiesa e alla città che avrebbe accolto il quadro, fortemente dominata per secoli dalla cultura artistica veneziana, certamente non una citazione, dato che la pala per Rovigno era stata spedita da Roma.

Questo contributo si propone come la prima tappa dell'esplorazione in Istria dell'esportazione all'estero dello stile per la chiesa sotto il pontificato di Pio IX, felicemente definito "Roma fuori di Roma"<sup>17</sup>, che ha aperto per l'arte sacra dell'Ottocento una nuova "sequenza formale"<sup>18</sup>, già densa a oggi di risultati significativi per il Cile, Malta e Istanbul.

1 G. Capitelli, con un contributo di I. Sgarbozza, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Viviani, Roma 2011, pp. 10-13, 149-193, in particolare p. 151.

2 Ulteriore contributo sul tema è nel volume G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità*, Campisano Editore, Roma 2012, realizzato grazie al contributo PRIN 2008 del MIUR. La ricerca e il volume, insieme a Capitelli, con un contributo di Sgarbozza, *Mecenatismo* cit., costituiscono un fondamentale avanzamento nella conoscenza "di questioni storiografiche per lo più sottovalutate se non rimosse" (L. Barroero, *Introduzione*, ivi, p. 12), riferimento indispensabile per ricerche future.

3 Capitelli, con un contributo di Sgarbozza, *Mecenatismo* cit., p. 151 nota 122 e p. 302: l'autrice cita un contributo di D. Damjanović del 2008 su una pala di Nicola Consoni per la cattedrale di Djakovar. Per la figura di Strossmayer come collezionista e sull'artista romano Achille Scaccioni, uno dei pittori di Pio IX attivo nella chiesa di San Paolo fuori le mura, scelto dal vescovo croato durante i suoi soggiorni romani come consulente per gli acquisti di opere d'arte antica sul mercato romano, si vedano i contributi di I. Pasini Tržec, L. Dulibić, *Formazione di collezione di opere d'arte del vescovo Josip Juraj Strossmayer. Contributo del pittore e restauratore Achille Scaccioni*, in "History of Collections, Collecting and Collections, Museum Collection History", V, XLVII, 2001, pp. 120-139; I. Pasini Tržec, L. Dulibić, *Bishop Josip Juraj Strossmayer and the founding of art history studies in Croatia*, in J. Malinowski (a cura di), *History of Art history in central, eastern and south-eastern Europe*, Society of Modern Art & Tako Publishing House, Torun 2012, vol. I, pp. 73-79, con bibliografia precedente.

4 V. Stagličić Carić, *Painting of the 19th Century in the Zadar area*, tesi di dottorato, Università di Zagabria 2012. Ringrazio Vlatka Stagličić per avermi messo a disposizione un estratto della sua tesi. I pittori italiani presenti

dalla metà alla fine dell'Ottocento nell'area sono Jakob Miani, Giovanni Squarcina, Francesco Saghetti-Drioli (l'unico di formazione romana, oltre che veneziana), Antonio Zuccaro, Antonio Paoletti, Giovanni Smirich, Antonietta Bogdanović Cettineo.

5 B. Benussi, *Le chiese di Rovigno del Can. Tomaso Caenazzo*, Cedam, Padova 1930, p.28: Giovanni Mattiuzzi da Udine, oltre all'altare di San Pietro, aveva eseguito sempre nel 1779 anche l'altare di San Francesco nella stessa chiesa, mentre la pala raffigurante le *Stimmate di san Francesco* "è pittura egregia di Giov. Battista Mengardi padovano" (1738-1796). La data del 1884 della redazione del testo del Caenazzo è specificata a p. 135. Gli scritti del canonico Tomaso Caenazzo (Rovigno, 1819-1901), rivisti e completati dal nipote Tomaso Caenazzo (Rovigno, 1881 - Trieste, 1962), esempio del filone dell'erudizione locale ottocentesca, forniscono ulteriori preziosi dati sulla storia di Rovigno, per secoli sotto la Repubblica di Venezia, della quale aveva seguito le sorti, dal "turbine napoleonico" (durante il quale venne soppressa la confraternita di San Pietro dei Pescatori istituita nel 1566), alla Restaurazione, a seguito della quale era diventata parte dell'impero austroungarico.

6 J. Batelija, *Bastina svetoga Augustina u Istri*, Postulatura blaženog Alojzija Stepinca, Zagreb 2007, pp. 161-162, fig. 108 (con bibliografia precedente): "Sull'altare della Signora della Consolazione c'era un dipinto della Beata Vergine Maria della Consolazione rinnovata nel 1779. Quel quadro è andato a fuoco e nel 1876 ha dipinto un nuovo quadro Francesco Grandi, professore all'Accademia di S. Luca a Roma". La traduzione dal croato della citazione è di Maria e Drago Smit, che ringrazio.

7 Trieste, Biblioteca del Seminario Vescovile, Fondo Archivistico Caenazzo, fondo 1, Archivio Tomaso Caenazzo, vol. I, *Zibaldone alfabetico*, contiene fascicoli manoscritti in ordine alfabetico legati con fascette cartacee contrassegnate con lettere maiuscole progressive, fasc. P, ad vocem *Pale d'altare*, ff. 11 e 11b; vol. II, *Memorie cronologiche sacre e profane*, cartella con carte sciolte redatte in

ordine cronologico da Caenazzo senior (ff. 25-34), carta 47v, f. 31: "1779 In quest'anno fu eretto l'altare di S. Pietro Apostolo nella Collegiata di marmo fino di Carrara e di bel Rosso di Francia con la pala di buona pittura [...]" (la sottolineatura è mia). Si veda anche Inventario Fondo archivistico Caenazzo, riordinato dalla Cooperativa degli Archivistici-Paleografi di Trieste, 1990, conservato nella medesima biblioteca e scaricabile dal web.

8 Si tratta di un fascicolo dattiloscritto di 17 pagine non numerate, compilato a cura dei nipoti citato per la prima volta in S. Gnisci, *Grandi Francesco*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 voll., Electa, Milano 1991, vol. II, pp. 858-859.

9 G. Capitelli, *Grandi, Francesco*, in *Saur allgemeines Künstlerlexikon die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, De Gruyter, Munchen 2008, vol. 60, pp. 348-353.

10 G. Capitelli, *I Gesuiti e le arti nell'Ottocento. I pittori di Pio IX' nella chiesa di Sant'Ignazio a Santiago del Cile*, in G. Capitelli, M. Carroza, S. Cracolici, F. Guzman, J.M. Martinez, *Arte en la Iglesia de San Ignacio Santiago de Chile*, Ril editore, Chile 2017, pp. 91-111, con bibliografia precedente.

11 Benussi, *Le chiese di Rovigno* cit., p. 58.

12 Ivi, pp. 64-67, in particolare p. 66.

13 F. Ceccarelli, *Il pittore Francesco Grandi nella sua attività di caricaturista*, in "Strenna romanista", VIII (1947), pp. 151-155, in particolare p. 151.

14 M. Romeo, "Roma fuori di Roma a Vercelli": *Francesco Grandi nella cappella di sant'Eusebio*, in corso di stampa.

15 *Arte en la Iglesia* cit., pp. 45-46, figg. 26, pp. 51-55, figg. 36, 37, dopo il restauro.

16 Capitelli, con un contributo di Sgarbozza, in *Mecenatismo* cit., p. 129, fig. 78.

17 La definizione compare per la prima volta in G. Capitelli, S. Grandesso, *Roma fuori di Roma*, in *Maestà di Roma, Universale ed Eterna, Capitale delle Arti*, progetto di S. Susinno, a cura di S. Pinto con L. Barroero, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003), Electa, Milano 2003, pp. 589-600.

18 C. Bon Valsassina, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: una proposta di classificazione*, in G. Capitelli, C. Mazzarelli (a cura di), *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 211-223, in particolare pp. 215-216.

# Antonella Mampieri

## Severino Bonora, un collezionista bolognese di arte contemporanea

La bella scheda che Cecilia Ghibaudi dedica alla *Ruth* nel catalogo *Francesco Hayez* ha il merito di focalizzare l'attenzione anche sul committente, il bolognese Severino Bonora<sup>1</sup>. La Ghibaudi approfondisce questa figura, sia attingendo all'opuscolo commemorativo di Gaetano Giordani, pubblicato un anno dopo la morte di Bonora<sup>2</sup>, sia citando brani delle lettere del collezionista al pittore.

La *Ruth*, che viene legata da Severino Bonora al Comune di Bologna nel 1866<sup>3</sup>, era certamente la perla di una collezione significativa, che si distingueva per la sua omogeneità e per un preciso disegno organizzativo. Nato da una famiglia agiata, trasferitasi a Bologna dalla provincia per meglio provvedere all'educazione dei tre figli maschi, a differenza dei fratelli, che compirono studi di tipo economico e agrario, Severino affiancò a quella che era una formazione necessaria studi umanistici e artistici, frequentando per due anni i corsi di ornato, paesaggio e filosofia dell'Accademia di belle arti<sup>4</sup>.

Al termine degli studi inizia quella esperienza di viaggiatore che lo accompagnerà per il resto della vita (1825-1866). Come in una sorta di Grand Tour, allargato e ininterrotto, che si ripeteva ogni anno dalla metà di aprile al mese di ottobre, Severino, assieme a giovani artisti senza mezzi che lo accompagnavano a sue spese, visita la Germania, l'Austria, la Svizzera, la Francia e l'Inghilterra, ma anche Costantinopoli, la Terra Santa e la Russia. I numerosi album-taccuini che ne ricava, illustrati con un tratto nitido e pulito, a volte acquerellati, testimoniano e documentano i percorsi, le cose viste e le successive riflessioni, estetiche e architettoniche<sup>5</sup>.

A questa attività di viaggiatore si affianca la creazione di una collezione che aveva sede nell'abitazione di Bologna, in via di Mezzo San Martino, dove Severino arriva a costituire un vero e proprio museo di arte contemporanea. Membro onorario dell'Accademia di belle arti di Bologna almeno dal 1844<sup>6</sup>, Bonora partecipa attivamente alle esposizioni annuali acquistando opere, scelte tra quelle di giovani artisti da incoraggiare e sostenere o commissionandole appositamente, ma è anche a Milano per le esposizioni di Brera e visita gli studi di artisti di



fama, tra questi Adeodato Malatesta, al quale commissionerà nel 1845 l'*Agar*<sup>7</sup>, e Francesco Hayez. La sua personalità di uomo colto, sensibile e attento alle novità filosofiche e letterarie emerge dalle pagine dei pochi scritti superstiti<sup>8</sup>. Sono frammenti di una ben più ricca produzione intellettuale (epistolari, diari di viaggio, scritti di estetica e di riflessione sulle arti, in particolare sull'architettura) derivata certo anche dalle sue frequentazioni. Severino fu membro dei consigli comunale e provinciale di Bologna, amministratore del Ricovero di mendicizia e assunto della Fabbriceria di San Petronio.

Dalle pagine del Giordani e dalle sue lettere a Malatesta apprendiamo che era affetto da epilessia e che ogni crisi severa gli lasciava "sempre un mal essere, uno scoraggiamento, che mi portano ad una totale indifferenza della vita"<sup>9</sup>. Una malattia invalidante che lo spinse a informarsi su terapie alternative. Sappiamo per esempio che riponeva grande fiducia nel potere terapeutico del viaggio, anche se nel 1845 fu quasi vicino alla morte in occasione di una crisi particolarmente violenta avvenuta in Terra Santa. Un interesse che è dimostrato dalla presenza di volumi di medicina, in particolare sulle patologie nervose e sulle loro cure, nella sua biblioteca<sup>10</sup>. Bonora aveva elaborato un progetto collezionistico di stampo etico-morale, dimostrazione diretta delle sue personali opinioni in fatto di arte. Convinto che i tempi moderni non potessero offrire agli artisti molte occasioni, come era invece avvenuto nel passato, quando i grandi principi e la devozione religiosa avevano promosso commissioni e cantieri di ampio respiro, accantonava ogni anno una somma di denaro dalle sue rendite e la investiva in un'opera d'arte<sup>11</sup>. Le cronache delle esposizioni artistiche e industriali di Bologna segnalano spesso episodi di questo tipo<sup>12</sup>. Nel 1850 l'interesse di Bonora sembra rivolgersi a temi orientalisti. Eccolo quindi proporre a Malatesta una scena con Crociati o anche "una beduina", magari ispirata ad alcune illustrazioni di costumi arabi della sua collezione, che invita il pittore a visionare personalmente. Sarà proprio Hayez, invece, a raccogliere l'idea della bella beduina, con la *Ruth*, esposta a Bologna nel 1853<sup>13</sup>.

Se la *Ruth* e l'*Agar* saranno i punti chiave della collezione Bonora, per la fama dei loro autori e per la indubbia qualità pittorica, vale tuttavia la pena di considerare l'intera raccolta così come ce la presenta l'inventario *post mortem* dello stato patrimoniale di Severino Bonora che descrive stanza per stanza l'interno della sua casa bolognese, permettendo di svolgere anche qualche riflessione sui rapporti iconografici tra le opere, che costituiscono un vero e proprio progetto, espositivo e di committenza<sup>14</sup>. La collezione di circa cinquanta dipinti ricordata dal Giordani non è descritta al completo dal pittore Napoleone Angiolini, incaricato dell'inventario delle opere d'arte, e mancano le sculture, che pure, a detta del biografo, dovevano essere presenti<sup>15</sup>. I dipinti risultano esposti in quattro stanze successive, prospettanti sulla via principale. La prima, posta a destra dell'ingresso, contiene quattro dipinti, due prospettive del pittore Domenico Ferri<sup>16</sup>, e due quadri di storia, *Giulietta e Romeo* e *La sonnambula di Dresda*. Il primo soggetto, di chiaro gusto romantico, è opera di un



1. Giulio Cesare Ferrari, *Linda di Chamonix*, 1857, olio su tela. Collezione privata

giovane artista bolognese, Girolamo Dal Pane ed è ben noto, anche se attende di essere identificato, dato che è ricordato in una lettera di Bonora ad Hayez. Qui, lasciando il pittore libero di scegliere un soggetto di suo gusto, lo prega di evitare *Romeo e Giulietta* che già possiede, opera di un giovane artista bolognese<sup>17</sup>. *La sonnambula*, dipinta da Clemente Alperi, è una storia romantica e allo stesso tempo scapigliata, che ha al centro una figura femminile a lume di notte<sup>18</sup>. Nella seconda stanza, oltre alla *Ruth* di Hayez e all'*Agar* di Malatesta con la valutazione massima, pari a 600 lire ciascuno, troviamo due dipinti a *pendant* raffiguranti le *Tre Arti dell'Immaginazione* e le *Tre Religioni in Europa*, valutati 250 lire. Entrambi i dipinti sono attualmente conservati presso le Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna con un'attribuzione comune a Alessandro Guardassoni, amico e allievo di Malatesta<sup>19</sup>. Se altri due dipinti esposti in questa sala, raffiguranti una *Bagnante* e un *Cieco*, opera rispettivamente di Andrea Besteghi<sup>20</sup> e Ippolito Bonaveri, sono ancora da individuare, ben tre tele, tutte di formato verticale e analoghe per dimensioni, sono emerse in una collezione privata. Si tratta del *Francesco Ferrucci* di Cesare Masini, del *Dolore di una madre* di Massimiliano Lodi e della ben più celebre, e finora ritenuta dispersa, *Linda di Chamonix* di Giulio Cesare Ferrari<sup>21</sup>. Quest'ultimo dipinto, esposto a Brera nel 1857 e successivamente a Firenze, all'Esposizione Nazionale del 1861, dove riscosse un notevole successo, era finora noto solo grazie all'illustrazione che compare nelle "*Gemme*"<sup>22</sup>. Bonora sceglie un episodio romantico, ispirato a un'opera lirica contemporanea. Non manca alcun elemento alla trattazione melodrammatica: il candore fragile della fanciulla, il paesaggio aspro ed essenziale della montagna, lo sfinimento vicino alla meta e il dubbio continuo di una incombente infelicità (ill. 1, tav. 22). Il dipinto fatto realizzare da Bonora era il suo orgoglio, come scrive a Malatesta che di Ferrari era stato il maestro<sup>23</sup>, perché dimostrava la rapida maturazione artistica del giovane pittore, anche nella bella resa di luce. Nella recensione delle "*Gemme*" la *Linda* è accostata all'*Innominato* e al *cardinal Borromeo* di Alessandro Guardassoni, esposto nella stessa occasione e anch'esso protagonista dell'esposizione.

Entrambe le opere si prestavano a una riflessione sulle arti come strumento di trasmissione di idee morali, cristiane, patriottiche, secondo un pensiero condiviso da Bonora e largamente partecipato con il circolo di artisti e intellettuali che frequentava la sua casa e soprattutto la sua raccolta di opere d'arte, incisioni, e la biblioteca, messi a disposizione degli studiosi e di coloro che non potevano permettersi materiali così aggiornati e rari.

Il *Francesco Ferrucci* di Masini, esposto a Bologna nel 1857<sup>24</sup>, presenta anch'esso un formato verticale, piuttosto raro per i dipinti di storia di questo periodo, con figure quasi grandi al vero: il formato preferito e richiesto da Bonora e successivamente da Carlo Alberto Pizzardi per il suo *Salone del Risorgimento*, in cui saranno coinvolti alcuni degli stessi artisti<sup>25</sup>. L'azione si esaurisce nel primo piano, dove le figure giganteggiano anche nel loro valore morale. Indubbio protagonista del dipinto è lo scintillio dell'armatura completa che riveste l'eroe da capo a piedi (ill. 2).

Al *Dolore di una madre*, presentato all'Esposizione di Bologna nel 1863, commissionato da Bonora al ferrarese Massimiliano Lodi<sup>26</sup>, corrisponde invece un'ambientazione più intima e di decisa adesione al gusto del romanzo sentimentale della seconda metà dell'Ottocento. La donna seduta ai piedi del letto dove giace il suo bambino malato, forse morente, è la piangente moderna, la martire laica in abiti contemporanei che riflette sulla immutabile eternità del dolore (ill. 3).

La terza stanza ospitava a confronto due momenti della vita del committente, la *Malattia in Terra Santa*, affidato a Gaetano Serrazanetti, ancora da individuare, che illustrava l'episodio citato di un attacco epilettico di Bonora durante un viaggio in Oriente<sup>27</sup> e *Severino Bonora che intrattiene tre fanciulle nel parco di Pillnitz*, forse il capolavoro Biedermeier di Antonio Muzzi, dove compare il ritratto del collezionista forse intento, come indurrebbero a pensare i volti compresi delle trepide ascoltatrici, a narrare proprio l'episodio di viaggio illustrato sulla parete vicina<sup>28</sup>. La quarta stanza ospitava paesaggi, tra



2 Cesare Masini,  
*Francesco Ferrucci*, 1857,  
olio su tela. Collezione  
privata

3 Massimiliano Lodi,  
*Il dolore di una madre*,  
1863, olio su tela.  
Collezione privata

cui un drammatico *Temporale* di Orazio Campedelli<sup>29</sup>, contrapposti a due dipinti di figura di Rossi ancora da identificare: una *Derelitta*, forse un piccolo formato, dato il prezzo contenuto di 75 lire, e le *Tre sorelle*, valutato invece 100 lire.

La collezione era completata da una ricca serie di 210 litografie, da tre incisioni e da una biblioteca di 135 volumi, valutati nell'insieme più di 900 lire. Alle guide di regioni e di città, fondamentali per la preparazione dei viaggi, si alternano romanzi moderni, per lo più illustrati, trattati di medicina, filosofia ed estetica, ma anche volumi di storia dell'arte, spesso *in folio*, con tavole di pregio. L'interesse è concentrato sull'architettura gotica, avvertita come la più consona allo spirito cristiano-cattolico del proprietario, di chiaro indirizzo neogotico, ma anche sull'Oriente. Solo a una rapida scorsa all'inventario la personalità di Severino Bonora e le linee guida del suo progetto di collezionista di arte contemporanea, di promotore delle arti, di cultore della letteratura, del teatro e dell'opera lirica emergono con evidenza.

1 C. Ghibaudi, in *Francesco Hayez*, a cura di F. Mazzocca, catalogo di mostra (Milano, Gallerie d'Italia), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, p. 284, n. 91. Questo intervento si propone come una rapida ricognizione sull'argomento, in attesa di una trattazione più distesa e completa, che è in preparazione. Sono grata per l'aiuto a William Baietti, Carla Bernardini, Cristina Bersani, Alessandra Borgogelli, Giampiero Cammarota, Paola Foschi, Elisabetta Landi, Graziella Martinelli Braglia, Francesca Valli, Alessandro Zacchi.

2 G. Giordani, *Severino Bonora, amatore di belle arti, socio di varie accademie in Italia*, Stabilimento Tipografico Monti, Bologna 1867.

3 Archivio Storico Comunale di Bologna, da ora ASCBo, Comune, Atti della Giunta, 1866, "REGNO d'ITALIA/N° d'ordine 116 / Giunta Municipale di Bologna / Questo giorno di Giovedì venti / 20 / del mese di Settembre dell'anno milleottocessantasei / 1866 / N° 10 / Bonora Severino / dono del Quadro la Ruth dipinta da Hayez. / Prot. 8211/ 8933/ O.G. 896 / Il Signor Assessore prefato rende d'atti due lettere del Signor Direttore del Demanio l'una e del Signor Dottor Stagni Notaro l'altra, colle quali è partecipata al Comune la disposizione testamentaria del fu Signor Severino Bonora a prò del Comune stesso del quadro dipinto da Hayez e rappresentante la Ruth. La Giunta prende nota del dono disponendo che sia eseguita la comunicazione al Consiglio per gli effetti di cui art. 87553 della vigente Legge Comunale".

4 M. Giumanini, *Tra disegno e scienza: gli studenti dell'Accademia di belle arti di Bologna, 1803-1876*, Minerva, Bologna 2002, p. 72.

5 Gli album di disegni ricordati da Giordani sono stati dispersi sul mercato. Un ricco lotto era esposto alla Mostra dell'antiquariato di Bologna nel 1986 (E. Landi,

*Paesaggi tra realtà ed "ideale". Disegni di un inedito artista ed apolide viaggiatore emiliano, Severino Bonora (1801-1866)*, in *La Mostra Bella*, Grafica Editoriale, Bologna 1986). Ne sopravvive solo uno completo presso la CARIM di Rimini, che illustra un viaggio in Romagna e alcuni pensieri architettonici ideali, oltre a tre fogli sciolti con leggera acquerellatura presso le Collezioni d'Arte e di Storia della Cassa di Risparmio di Bologna.

6 *Discorsi letti nella grande aula della Pontificia Accademia di belle arti in occasione della solenne distribuzione de' premi: il giorno 17 ottobre 1844*, Tip. governativa alla Volpe, Bologna 1845, p. 56.

7 F. Mazzocca, in *Modelli d'arte e di devozione. Adeodato Malatesta (1806-1891)*, Skira, Milano 1998, pp. 166-167, n. 173.

8 Due lettere di Bonora indirizzate a Francesco Hayez sono conservate presso la Biblioteca Braidense di Milano (Hayez II B, 47 e 48), mentre il nucleo più consistente di quelle ad Adeodato Malatesta si trova presso la Biblioteca Poletti di Modena. Ringrazio la direzione della Biblioteca Poletti per aver messo a mia disposizione le scansioni di questo materiale.

9 Modena, Biblioteca Poletti, Fondo Malatesta (da ora BPMo, FM), Lettera di Severino Bonora a Adeodato Malatesta, 7 dicembre 1854.

10 Archivio di Stato di Bologna (da ora ASBo), Notarile, Stagni Cesare, 43/307. Tra questi il volume di Pacinotti sulle *Malattie nervose* (1834) e i due di Zimmermann *Sulla Solitudine* (1834) e *Sull'esperienze della medicina* (1830).

11 BPMo, FM, Lettera di Severino Bonora ad Adeodato Malatesta dell'11 novembre 1843. Giordani ricorda che il fine di Bonora era quello di costituire una raccolta che dimostrasse lo stato attuale dell'arte in Italia, e non solo a Bologna, quando questa veniva favorita da un ricco

committente e la definisce “un museo moderno”.

12 *Discorsi letti cit.*, p. 50. Nel 1844 si espone un paesaggio di “Helff Giuseppe Luigi tirolese una veduta esterna della città di Bologna a panorama presa da un punto elevato fuori di Porta san Mammolo e Saragozza colorita all’acquerello per commissione del sig. Severino Bonora Accademico d’onore”. Nel 1846 Bonora acquisterà invece un’opera esposta, un *Cieco* del pittore bolognese Ippolito Bonaveri (*Relazione degli atti della Pontificia bolognese Accademia di belle arti nel biennio 1845-46 letta dal professore segretario Cesare Masini in occasione della solenne dispensa de’ premi il di 29 ottobre 1846*, s.n., Bologna 1847, p. 89. Per Bonaveri *I Concorsi Curlandesi*, a cura di R. Grandi, catalogo di mostra (Bologna, marzo-maggio 1980), Grafis, Bologna 1980; S. Babini, *Ippolito Bonaveri dalla formazione bolognese all’insegnamento a Lugo*, in “*Rumagna*”, 8, 1983-1984, pp. 105-108). L’anno successivo è la volta di “Alberi prof. Clemente, cattedratico di pittura - La Sonnambula di grandezza al naturale, figurata come apparve sui tetti delle case in tempo di notte a Dresda nel 1833, dipinta ad olio per commissione del sig. Severino Bonora, socio onorario di questa Pontificia Accademia di Belle Arti” (*Relazione dell’anno accademico 1847 letta da Cesare Masini professore-segretario della Pontificia bolognese Accademia di belle arti in occasione della solenne dispensa de’ premi il di 18 novembre 1847*, s.n.t., Bologna 1848, p. 61).

13 *Relazione di Cesare Masini professor-segretario della Pontificia bolognese Accademia di belle arti per la distribuzione de’ premi l’anno 1854*, Tipi Governativi alla Volpe, Bologna 1854, p. 61.

14 ASBo, Notarile, Stagni Cesare, 43/307 cit.

15 Giordani, *Severino Bonora cit.*, pp. 25-26, ricorda come i dipinti commissionati da Bonora per la sua collezione avevano come soggetto episodi della sua vita che si erano rivelati particolarmente formativi o in generale appartenenti “a questo pellegrinaggio mondiale, che si chiama umana vita”, tratti da fatti veri riportati dalle cronache o da opere, musicali o letterarie. I dipinti si prestavano alla riflessione “di sapienza e moralità” e per questo dovevano essere essenziali e privi di dettagli eccessivi. L’altro gruppo di soggetti era rappresentato da vedute dei luoghi visitati nei suoi viaggi.

16 Su D. Ferri, pittore e scenografo attivo a Parigi, Londra, Napoli e Milano, R. Grandi, in *Dall’Accademia al Vero. La Pittura a Bologna prima e dopo l’unità*, a cura di R. Grandi, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d’Arte Moderna, 1983), Grafis, Casalecchio di Reno 1983, pp. 127-130; T. Calori, *Il molinellese Domenico Ferri*, Grafiche BIME, Molinella 2012; V. Rubbi, *Il soggiorno parigino di Domenico Ferri, dalla scenografia alla pittura*, in S. Frommel (a cura di), *Crocevia e Capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp. 513-525; V. Rubbi, *Francesco Cocchi, Domenico Ferri: l’eredità di Antonio Basoli “Maestro” di scenografia*, Minerva, Argelato 2017.

17 Su G. Dal Pane si veda D. Benati, in *I Concorsi cit.*, p. 102.

18 Per C. Alberi si veda R. Grandi in *I Concorsi cit.*, pp.

70-71; E. Farioli in *Dall’Accademia cit.*, pp. 84-87.

19 C. Poppi, in *Alessandro Guardassoni: l’avanguardia impossibile*, a cura di C. Poppi, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Saraceni, 2006), Bononia University Press, Bologna 2006, p. 36, n. 4 a-b.

20 Su Andrea Besteghi, pittore e incisore, professore di pittura all’Accademia di Ravenna si veda D. Benati, in *I concorsi cit.*, p. 100; E. Farioli, in *Dall’Accademia cit.*, pp. 115-116.

21 I tre dipinti sono tutti eseguiti a olio su tela. La *Linda di Chamonix* misura 193 × 131 cm, il *Francesco Ferrucci* 210 × 170 cm e *Il dolore di una madre* 192 × 130 cm.

22 L. Toldo, in *Le “Gemme d’arti italiane”*, XII, 1859, Tipografia P. Ripamonti Carpano, Milano-Venezia, p. 1. Giordani ricorda il dipinto tra quelli prediletti da Bonora e tra i più fortunati dell’autore, al quale ne vennero chieste varie repliche.

23 BPMo, FM, Lettera di Severino Bonora ad Adeodato Malatesta, Bologna 7 dicembre 1854. Su G.C. Ferrari si veda I. Conti, *Notizie sulla vita e sulle opere del pittore Giulio Cesare Ferrari*, in “*Strenna Storica Bolognese*”, LXIII, 2013, pp. 103-114.

24 G. Bellentani, *Le esposizioni e premiazioni di B A e industria in Bologna*, Tipografia delle Scienze, Bologna 1857. Su C. Masini si veda A. Borgogelli, in *I Concorsi cit.*, pp. 94-96 che lo cita con il titolo *Francesco Ferrucci commissario della Repubblica Fiorentina*; Eadem, in *Dall’Accademia cit.*, pp. 107-109.

25 C. Collina, *Il “Salone del Risorgimento” di Luigi Pizzardi mecenate. Nascita di una galleria privata, in Collezionisti a Bologna nell’Ottocento. Vincenzo Valorani e Luigi Pizzardi*, a cura di C. Poppi, catalogo della mostra (Bologna, Collezioni Comunali d’Arte, 1994), Grafis, Casalecchio di Reno 1994, pp. 67-77.

26 *Atto verbale della sessione del Corpo accademico delle belle arti dell’Emilia per la esposizione e premiazione triennale in Bologna*, s.l., s.n.t., 1863, p. 26.

27 Su G. Serrazanetti cfr. D. Benati, in *I Concorsi cit.*, pp. 96-97; E. Farioli in *Dall’Accademia cit.*, pp. 112-115.

28 G. Martinelli Braglia, *La pittura dell’800 in Emilia Romagna*, in *Storia della Pittura Italiana, L’Ottocento*, 2 voll., Electa, Milano 1991, vol. I, pp. 258-259, n. 373; A. Zacchi in *Figure*, a cura di M. Faietti e A. Zacchi, catalogo della mostra (Bologna, 1998), Electa, Milano 1998, pp. 366-367, n. 137; Idem, in G.P. Cammarota, J. Bentini, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani (a cura di), *Catalogo Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 5. Ottocento e Novecento*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 94-95, n. 84 a-c.; C. Albonico, *I disegni di Antonio Muzzi*, in “*Aperto*”, 3, 2016, pp. 137-171. Qui le tre fanciulle vengono identificate con Augusta Tanari e le due sorelle Malvezzi de’ Medici. Cfr. anche E. Gottarelli, *Il pittore accademico Antonio Muzzi a Bologna e Pietroburgo*, in “*Il Carrobbio*”, V, 1979, pp. 229-242; A. Borgogelli, in *Dall’Accademia cit.*, p. 100 dove il dipinto è ricordato come *Il racconto*.

29 Su O. Campedelli si veda R. Grandi, in *Dall’Accademia cit.*, pp. 98-100.

# Barbara Agosti

## Notiziole di storia dell'arte nelle memorie di Giuseppe Manfroni, commissario di Borgo

1. Ettore Ferrari,  
*Monumento  
commemorativo di  
Vittorio Emanuele II*,  
1880-1887. Venezia, riva  
degli Schiavoni, veduta  
frontale, sul basamento  
*Venezia liberata dalla  
tirannia austriaca* (lato  
corto) e *Simboli della  
liberazione di Roma dal  
governo pontificio* (lato  
lungo) (Foto storica  
Studio Carlo Naya,  
archivio Giulio Archinà,  
1887 circa)



Le memorie di Giuseppe Manfroni, commissario di pubblica sicurezza responsabile della zona di Borgo durante i pontificati di Pio IX e di Leone XIII, integerrimo e diligentissimo funzionario del governo sabauda incaricato della strenua opera di mediazione quotidiana nei difficili rapporti con il mondo vaticano, sono una pregevole fonte storica, capace peraltro di restituire con grande vividezza un ideale di laicità dello Stato neppure immaginabile per chi è nato nel Novecento, dopo i Patti Lateranensi<sup>1</sup>.

Dal diario di servizio del Manfroni, che copre l'arco temporale 1870-1903 circa, si può estrarre anche qualche informazione di interesse storico-artistico.

Per esempio, a proposito del celeberrimo monumento di Vittorio Emanuele II inaugurato a Venezia nel 1887 (ill. 1, tav. 33), episodio emblematico della propaganda e della politica monumentale postunitaria, il commissario fornisce sulle sue vicende esecutive e implicazioni politiche alcune utili precisazioni, non rastrelate, mi pare, dalla copiosa bibliografia esistente sull'argomento.

Come è noto, il progetto era nato poco dopo la morte del re, nel 1878-1879, e attraverso un concorso e il vaglio di un comitato fu affidato nel 1880 a Ettore Ferrari<sup>2</sup>. Il trentunenne artista romano, di provata fede mazziniana e repubblicana, aveva allora scarsa esperienza nella pratica della scultura monumentale, e proprio questo impegno avrebbe segnato un punto di svolta nella sua carriera, garantendogli numerosissime commissioni di statue pubbliche innalzate in onore dei protagonisti del Risorgimento in tante città italiane. La messa in opera sulla banchina di riva degli Schiavoni e la presentazione del monumento davanti a Umberto I e alla regina Margherita il 1° maggio 1887 furono

lungamente preparate e molto chiacchierate dalla stampa, che registrò con scandalo il rifiuto dello scultore, fervente antimonarchico, di incontrare i sovrani<sup>3</sup>.

Manfroni conferma l'attendibilità di un'informazione che all'opinione pubblica del tempo fu possibile solo fiutare ma non accertare perché immediatamente tacitata, ovvero che all'invenzione elaborata dal Ferrari erano state imposte *in extremis* varianti volte a smorzare l'enfasi fieramente ostile alla sovranità temporale del papato che in origine la scultura comportava. Il programma iconografico del monumento prevedeva infatti paritariamente la celebrazione del "padre della patria" in quanto liberatore di Venezia dal dominio austriaco con il plebiscito del 1866, e insieme di Roma dalla tirannia pontificia nel 1870. Stando al referto del commissario Manfroni, nella versione dell'opera consegnata dal Ferrari e collocata a Venezia nell'ubicazione definitiva, la statua equestre presentava, calcate dagli zoccoli del cavallo reale, la tiara e le chiavi papali. A seguito di subitane proteste da parte del patriarca, Domenico Agostini, giunte fino a Roma, fu disposta l'eliminazione di tali elementi, facendo passare l'operazione sotto massimo silenzio per evidenti ragioni di ordine diplomatico:

Da alcuni si è tentato di negare il fatto; ma io ho potuto vedere nella fonderia N... [è la fonderia di Alessandro Nelli in via Manara<sup>4</sup>] le tracce evidentissime della fusione di quei due attributi della podestà papale; e so da chi, e quando e come fu eseguita la rimozione di essi dal monumento già eretto sulla Riva degli Schiavoni.

Così si spiega il contegno dello scultore, che alla cerimonia dell'inaugurazione (il primo maggio) ha rifiutato, quantunque presente, di comparire dinanzi al Re.<sup>5</sup>

Il commissario si spingeva poi a connettere a questo pronto intervento di censura l'atteggiamento più conciliativo mostrato da Leone XIII

2. Ettore Ferrari, *Simboli della liberazione di Roma dal governo pontificio*, particolare del Monumento commemorativo di Vittorio Emanuele II, 1880-1887 (foto © Giovanni Dall'Orto 2007)



nell'allocuzione tenuta nel concistoro del 23 maggio, in cui aveva auspicato la composizione del "funesto dissidio" con il Regno d'Italia.

Certamente l'eliminazione delle insegne pontificie aveva reciso il nesso immaginato dallo scultore tra la statua del sovrano a cavallo in atto di spronare alla battaglia e la "natura morta" bronzea formata in basso (ill. 2), lungo uno dei lati lunghi del basamento, dallo scudo con la lupa capitolina, la lancia, lo stendardo con la data 1870 e il ramo di alloro, lasciando isolati e privi di collegamento con il gruppo principale questi riferimenti alla lotta contro la sovranità territoriale del pontefice intesa come motore del processo unitario, e alla breccia di Porta Pia come suo indispensabile traguardo. Protagonista unica restava così Venezia, rappresentata soggiogata sul retro e liberata sulla fronte del monumento, e insieme all'allegoria della città gli immancabili leoni, carissimi al repertorio risorgimentale, l'uno che "rode le catene ed è terribile nella sua posa", l'altro "pur fiero, ma per la vittoria conseguita. Con una delle zampe esso straccia il Trattato del 1815; l'altra la tiene sulla Tavola del plebiscito del 1866"<sup>6</sup>.

Il memoriale del Manfroni trasmette poi molte notizie sulla presentazione al pubblico, tenutasi in Campo dei Fiori il 9 giugno 1889, del monumento di Giordano Bruno, eseguito dallo stesso scultore, la cui inaugurazione fu un'imponente prova di forza anticlericale, accompagnata da provvedimenti di ordine pubblico seguiti con scrupolosa attenzione dal commissario di Borgo<sup>7</sup>.

Di grande interesse, ma di più arduo riscontro, è ancora un episodio raccontato tra i ricordi della primavera 1891. Manfroni attesta come un'esplosione avvenuta il 23 aprile di quell'anno, inizialmente scambiata per un attentato di matrice anarchica e poi subito rivelatasi effetto dello scoppio dell'enorme polveriera di Monteverde, avesse arrecato gravissimi danni alla porta bronzea del Filarete della basilica di San Pietro:

Lo scoppio della polveriera fuori porta Portese (23 aprile 1891) ha fatto temere per un istante che si trattasse d'un attentato anarchico contro il Vaticano e che fosse scoppiata la famosa mina, di cui tanto si era minacciato il Papa in lettere anonime, provenienti anche dall'estero [...] Il ministro [Giovanni] Nicotera ha mandato da me un alto funzionario del ministero, ordinandomi di accompagnarlo in Vaticano [...] per avere notizie sulle conseguenze dell'esplosione ed offrire i servizi del governo nel caso in cui vi fossero feriti o danni materiali.<sup>8</sup>

Il sopralluogo svolto personalmente dal commissario comprese anche la basilica,

dove abbiamo constatato lo strano effetto prodotto dallo spostamento dell'aria sul portone centrale; foderato di bronzo, e chiuso con un catenaccio colossale, esso è tutto contorto; alcuni dei magnifici bassorilievi artistici sono guastati irrimediabilmente. Il Papa ha fatto chiudere la basilica per le riparazioni più urgenti: si sono raccolte ventiquattro carrette di vetri rotti!<sup>9</sup>



L'accadimento è ben noto, e un primo provvisorio bilancio, per difetto, di perdite, danni e costi stimati per le riparazioni era fornito sulle pagine della rivista "Cracas. Diario di Roma":

Nel Palazzo Vaticano i danni delle opere d'arte e delle invetriate distrutte superano le 450.000 lire; occorreranno L. 200.000 a riparare i danni della Basilica, fra cui lagrimevole jattura il trasparente dello Spirito Santo, opera del BERNINI, raggiante di sopra alla famosa Cattedra di San Pietro [...].<sup>10</sup>

Tra le drammatiche conseguenze dell'esplosione è infatti accertata la distruzione della vetrata dipinta con la colomba dello Spirito Santo attraversata dalla vera luce del cielo che Gian Lorenzo Bernini aveva concepito come spettacolare culmine illusionistico della cattedra di San Pietro, oggi sostituita da un rifacimento dell'originale<sup>11</sup>. Invece, nonostante sia indiscutibile il riferimento di Manfroni agli illustri battenti bronzei del Filarete, la notizia di danni e interventi di restauro affrontati dall'antica porta della basilica sembra ignota agli studi che la riguardano, e meritevole di nota<sup>12</sup>.

1 Sulla soglia del Vaticano 1870-1901. Dalle memorie di Giuseppe Manfroni, saggio introduttivo di A. C. Jemolo, Longanesi, Milano 1971.

2 E. Passalupi Ferrari, *Ettore Ferrari tra le Muse e la politica*, Edimondi, Città di Castello 2005, pp. 65-67, pp. 115-117.

3 Per un profilo dello scultore e del suo impegno politico: E. Guidoni, *Il gesto della Rivoluzione. Il Bruto di Ettore Ferrari e la linea «mazziniana» della scultura italiana*, in *Ettore Ferrari 1845-1929*, a cura di B. Mantura, P. Rosazza Ferraris, catalogo della mostra (Latina, Palazzo della Cultura, 10 dicembre 1988-30 gennaio 1989), Mondadori, Milano 1988, pp. 15-23; A.M. Isastia, P. Roccasecca, ad vocem *Ferrari, Ettore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1996, pp. 550-555; L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Electa, Milano, 2018, pp. 192-194, 210-211.

4 E. Colle, *Storicismo*, in E. Colle, A. Griseri, R. Valeriani, *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori dal Seicento all'Ottocento*, Electa, Milano 2001, pp. 301-329: 323-324.

5 Sulla soglia del Vaticano, cit., pp. 621-622.

6 La citazione è dalla cronaca dello scoprimento del monumento nella "Gazzetta di Venezia", 1° maggio 1887, p. 2. Sulla diffusione dei leoni nell'iconografia della scultura del Risorgimento: F. Mazzocca, *L'immagine di Garibaldi da Lega a Guttuso. I percorsi di un mito universale*, in *Garibaldi, il mito da Lega a Guttuso*, a cura di F. Mazzocca, A. Villari, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 17 novembre 2007-2 marzo 2008), Giunti, Firenze 2007, pp. 16-35: 35.

7 Sulla soglia del Vaticano cit., pp. 625, 634, 643, 645-649. Sull'origine della scultura: E. Passalupi Ferrari, *Il monumento a Giordano Bruno in Campo de' fiori di Ettore Ferrari*, Associazione Culturale Ettore Ferrari, Roma 2009.

8 Sulla soglia del Vaticano cit., pp. 658-659.

9 Ivi, p. 659.

10 La notizia compare nella rubrica *Cose nuove. Cronaca della capitale*, "Cracas. Diario di Roma", CXXXVI, n.s.V, 2, 193, 2 maggio 1891, pp. 26-28.

11 L'esecuzione della vetrata originale per mano di Giovanni Paolo Schor è documentata nel 1666 (R. Battaglia, *La cattedra berniniana di San Pietro*, Reale Istituto di Studi Romani, Roma 1943, pp. 51-52 e 180, n. 191). Alla letteratura specialistica odierna risulta che la vetrata attuale sia un rifacimento, ma non di che epoca (cfr. A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, Banca Monte dei Paschi di Siena, Siena 1998, p. 122, nota 192; A. Sutherland Harris, *La Cattedra di San Pietro in Vaticano: dall'idea alla realizzazione*, in *Bernini a Montecitorio. Ciclo di conferenze nel quarto centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma*, a cura di M.G. Bernardini, Camera dei Deputati, Roma 2001, pp. 115-128: p. 128, nota 34: i vetri "dovettero essere rifatti parecchie volte dopo il 1666").

12 Un'accurata ricostruzione della storia di quest'opera è fornita da M. Beltramini, *Antonio Averlino detto Filarete (1400 ca - post 1466), Porta (1433-1445)*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Panini, Modena 2000, *Schede*, pp. 480-487, in particolare p. 483 per le vicende storiche e conservative.

# Gioacchino Barbera

## Un dipinto murale di Ettore Ximenes a Nicosia

1. Ettore Ximenes,  
*L'incoronazione della  
Vergine con il clero e il  
popolo di Nicosia*, 1903,  
tempera rifinita a cera su  
muro, veduta d'insieme.  
Nicosia, chiesa di Santa  
Maria Maggiore

Forse non tutti ricordano che Ettore Ximenes (Palermo, 1855 - Roma, 1926)<sup>1</sup>, di certo uno degli artisti più rappresentativi di una felice stagione della scultura civile monumentale italiana tra fine Ottocento e primo Novecento, a margine della preminente attività di scultore di tanto in tanto si dedicava anche alla pittura, come attestano le esuberanti decorazioni della sua casa-studio a Roma, il cosiddetto villino Ximenes<sup>2</sup>, e soprattutto i non pochi ritratti a pastello di pungente realismo e garbata eleganza.

È curioso però come sia passato sotto silenzio – nonostante l'illustrazione a tutta pagina, ma senza una riga di commento nella sontuosa monografia di Ugo Fleres<sup>3</sup>, o menzionato appena nella letteratura locale<sup>4</sup> e in studi più recenti<sup>5</sup> – un grande dipinto murale (impropriamente citato come affresco,

si tratta in realtà di una sorta di encausto, con colori a tempera rifiniti a cera) che raffigura *L'incoronazione della Vergine con il clero e il popolo di Nicosia* (ill. 1-3, tav. 28), eseguito nel 1903 da Ximenes nella calotta absidale della chiesa di Santa Maria Maggiore di Nicosia, un piccolo e vivace paese nel cuore della Sicilia, in provincia di Enna. Il fortunato ritrovamento di alcuni cartoni preparatori (ill. 4-5) e di molte pezze d'appoggio documentarie nell'archivio della chiesa in questione ci consente ora di ricostruire nei dettagli le vicende di quest'insolita committenza<sup>6</sup>.





Sappiamo che Ximenes si era già recato a Nicosia nel 1899, insieme all'architetto Giuseppe Patricolo, entrambi in qualità di componenti della ministeriale Giunta Superiore di Belle Arti, per vigilare sui lavori di smontaggio e ricollocazione dell'imponente "Cona" marmorea di Antonello Gagini nell'abside della chiesa di Santa Maria Maggiore. Tra il 1900 e il 1901 vennero demoliti gli stucchi tardosettecenteschi, ritenuti non conformi alla severa monumentalità rinascimentale delle sculture gaginiane che ornavano la calotta absidale, rimasta quindi priva di decorazioni.

Deliberato che quel grande spazio doveva essere comunque "abbellito", i canonici del capitolo, nel 1902, prendono contatti dapprima con Giuseppe Sciuti, in quegli anni all'apice di una fortunata carriera, il quale chiese un compenso di venticinquemila lire, troppo esoso per le loro possibilità economiche. Subito dopo entra in scena Ximenes, che si offre di eseguire la decorazione a titolo gratuito, fatte salve ovviamente tutte le spese dei materiali occorrenti e del suo viaggio e soggiorno a Nicosia. Dalle carte d'archivio non si evince bene da chi venne proposto il soggetto del dipinto murale, anche se tutto lascia pensare che sia stato lo stesso capitolo a suggerire il tema dell'incoronazione della Vergine, a cui la chiesa è dedicata, alla presenza del clero e del popolo di Nicosia.

Come di consueto, l'artista ne elaborò un bozzetto, oggi disperso, per l'approvazione del capitolo e fra maggio e agosto del 1903 si fece spedire a Roma le misure del catino absidale (circa 10,50 metri di base e 3,85 di altezza), una campionatura degli abiti dei contadini nicosiani e le fotografie di alcuni personaggi (il vescovo monsignor Ferdinando Fiandaca nominato da poco, il sindaco Giovanni Cirino, i canonici del capitolo e il mazziere della confraternita di Maria Santissima Assunta, chierichetti, nobili, contadini...) che avrebbero dovuto essere effigiati nel registro inferiore, realizzate per l'occasione da Enrico Catanzaro.

Finalmente il 4 ottobre 1903, accolto con tutti gli onori alla stazione di

2-3. Ettore Ximenes,  
*L'incoronazione della  
Vergine con il clero e il  
popolo di Nicosia*, 1903,  
tempera rifinita a cera  
su muro, particolari.  
Nicosia, chiesa di Santa  
Maria Maggiore

Leonforte, il commendatore Ximenes – come viene sempre menzionato nei documenti – arriva a Nicosia per eseguire il lavoro, accompagnato dalla moglie Gabriella Sebregondi e dal figlio Renzo, dove rimarrà fino al 2 novembre, ospite del barone Giovanni Speciale La Nova, che gli mette a disposizione la servitù. In poco meno di un mese, a tappe forzate, riesce a portare a termine la decorazione e trova anche il tempo per tenere un'apprezzata conferenza il 30 ottobre, nella sede della Società Operaia, dal titolo *L'ambiente dell'arte nel XIX secolo e l'arte applicata all'industria*, auspicando l'apertura a Nicosia di una scuola di ceramica<sup>7</sup>.

Sarà lui stesso – che orgogliosamente si firma, in basso a sinistra, “Ettore Ximenes scultore, dipinse in Nicosia l’anno 1903” – a chiarire il senso e le ragioni, e in qualche modo anche i limiti, di questa impresa in una lettera di ringraziamento al capitolo (su carta intestata del Ministero della Istruzione-Giunta Superiore di Belle Arti), che vale la pena di trascrivere qui per intero:

Nicosia 1° Nov. 1903

Mi è grato consegnare all'Eccellentissimo Capitolo della Basilica di S. Maria in Nicosia il dipinto da me eseguito in encausto raffigurante l'incoronazione della Vergine con popolo, clero e rappresentanza ufficiale cittadina, in contemplazione.

Il detto lavoro viene da me offerto gratuitamente al detto Capitolo ringraziandolo di avermi porto l'occasione di dipingere amando la pittura quanto l'arte che professo da trenta anni.

L'opera mia ha il solo merito di essere quella di un artista non esercitato a dipingere e che venne eseguita nello spazio di tempo di venti giorni compresa l'esecuzione dei cartoni eseguiti senza quella calma che occorre per fare un'opera perfetta.



4-5. Ettore Ximenes, *L'incoronazione della Vergine con il clero e il popolo di Nicosia*, 1903, cartoni preparatori. Nicosia, chiesa di Santa Maria Maggiore, archivio

Comunque il lavoro mio parlerà di me e della mia qualità di improvvisatore. Se il mio povero nome resterà duraturo alla storia quanto i miei bronzi ed i miei marmi, darà alla città di Nicosia, che ho imparato ad amare con affetto di figlio, un esempio del come la mia mania di fare, per imparare quello che non so, sia grande!

Per questo mi si perdoneranno tutte le imperfezioni che derivano dalla fretta, ma che sono da me con occhio sicuro e chiaro rimarcate.

Non si anatomizzi adunque l'opera mia, ma si guardi attraverso la distanza che mitiga ed attenua. Quando poi si ricorderà con quale entusiasmo vi lavorai, trascurando il sonno, che tanto giova alla mia salute, si amerà la pittura quanto si ama ogni manifestazione che all'arte si riferisce.

Accolga l'Eccellentissimo Capitolo il mio saluto deferente, Ettore Ximenes.<sup>8</sup>

Se in alto, al centro, il gruppo della Vergine incoronata da Gesù Cristo in una gloria di putti festanti sembra risolto in modo più convenzionale, è nel registro inferiore che, con un gusto narrativo di sapore mondano, Ximenes impagina una scena affollata di figure, allineate come su un proscenio e in gran parte ispirate a persone viventi, rappresentate con scrupoloso realismo non privo di affettuosa ironia (si notino, ad esempio, la posa spavalda del sindaco o la rappresentazione ieratica e solenne del clero, o ancora l'interesse quasi etnoantropologico per i costumi di nobili e contadini). Utilizzando una tavolozza dai toni squillanti, stesa a pennellate veloci e compatte, l'artista ci offre qui una vera e propria galleria di ritratti, fissati per sempre come nella foto di gruppo di un piccolo mondo di paese agli albori del nuovo secolo.

1 Per Ettore Ximenes si rimanda a U. Fleres, *Ettore Ximenes, sua vita e sue opere*, con prefazione di A. Venturi, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1928; vedi anche F.P. Campione, *Ximenes Ettore*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. III. Scultura*, a cura di B. Patera, Edizioni Novecento, Palermo 1994, pp. 358-360; A. Barricelli, *Ettore Ximenes, una vita per la scultura*, supplemento a "Kalós", VII, 2, marzo-aprile 1995.

2 A.M. Affanni, *Il Villino Ximenes a Roma*, Beta Gamma Editrice, Viterbo 1999.

3 Fleres, *Ettore Ximenes* cit., tav. fuori testo, s.n.

4 S. Gioco, *Nicosia Diocesi. Erezione, comuni, monumenti*, Libreria Editrice Musumeci, Catania 1972, fig. pp. 320-321; L. La Vigna (a cura di), *Nicosia. Ritorno al passato*, Nicosia 1988, p. 73.

5 G. D'Urso, F. Costa (a cura di), *La basilica di Santa Maria Maggiore in Nicosia*, Nicosia 1995, p. 15; M.K. Guida, "Una carovana di artisti nel deserto...". Pittori e opere nella Sicilia centrale fra secondo Ottocento e primi anni del Novecento, in *Arte al Centro. Ricerche sul patrimonio culturale della Sicilia centrale 1861-2011*, Edizioni Polistampa,

Firenze 2015, pp. 6-25: p. 16, fig. 19; G. Bongiovanni, *Pittura palermitana del secondo Ottocento nella Sicilia centrale*, ivi, pp. 26-37: p. 35.

6 I dieci cartoni preparatori a grandezza naturale, a carboncino e con tracce di colore, e tutti i documenti relativi all'opera di Ximenes (relazioni, ricevute di pagamento, corrispondenza varia) si conservano nell'archivio della chiesa di Santa Maria Maggiore di Nicosia, in particolare nei faldoni miscelanei 77/B, 79, 82, 84 e 85, che comprendono gli anni 1899-1903. Sono grato al parroco, padre Gaetano Giuffrida, per avere agevolato le mie ricerche, ma un ringraziamento speciale va all'amico Santino Barbera, che anni fa ha riordinato l'archivio, segnalandomi i cartoni e i documenti su Ximenes ed elaborando un primo studio dattiloscritto sulle vicende del dipinto murale nicosiano che mi è stato di grande utilità.

7 Si veda *Ettore Ximenes a Nicosia*, in "Corriere di Catania", XV, 302, 1 novembre 1903.

8 Archivio della chiesa di Santa Maria Maggiore di Nicosia, faldone 77/B, *Miscellanea*, fasc. 7.

Elena Lissoni  
“La grande arte decorativa”  
tra committenze pubbliche  
e spazi privati.  
Giulio Aristide Sartorio e villa  
Locatelli a Milano (1922–1923)

Il 19 luglio del 1922 Giulio Aristide Sartorio scriveva all'imprenditore milanese Giovanni Locatelli:

Ho ricevuta la sua gentilissima. In questo momento sono libero, però in procinto di prendere un impegno per una decorazione. Se Lei si affretta io potrò invocare per lei la precedenza, e destinare per principio dell'altra una data posteriore. Io sarò ben lieto di assecondarla, e, come sempre, eseguirèi la sua decorazione con il massimo impegno.<sup>1</sup>



1. Giulio Aristide Sartorio, *Risveglio*, 1923, tempera cerosa su tela, 178,4 × 396 cm. Milano, Collezione Fondazione Cariplo-Gallerie d'Italia



2. Giulio Aristide Sartorio, *Sagra*, 1923, tempera cerosa su tela, 180,5 × 398,5 cm. Milano, Collezione Fondazione Cariplo-Gallerie d'Italia

Industriale metallurgico<sup>2</sup> e azionista della Società Anonima del Sindacato Agrario di Milano dal 1930, Locatelli fu una particolare figura di collezionista, estraneo ai circoli consueti della committenza imprenditoriale lombarda. Grande ammiratore di Sartorio, non solo gli affidò la decorazione della sua villa, ma durante la prima metà degli anni venti acquistò anche vari suoi dipinti, alcuni dei quali erano apparsi alla mostra personale dedicatagli dalla Galleria Pesaro nel 1921. Dopo le esposizioni allestite presso la Galleria Centrale d'Arte nel dicembre del 1917 e nel Ridotto della Scala l'anno seguente, questa terza rassegna milanese costituiva una nuova e importante occasione di promozione per il pittore, la cui fama era legata alla straordinaria impresa decorativa per il Fregio del Parlamento, eseguita tra il 1908 e il 1912. Un'intera sala, infatti, era occupata da dieci studi per quel Fregio<sup>3</sup> che, stando alla pubblicistica dell'epoca, sarebbero stati acquistati dal "genialissimo artista milanese del legno"<sup>4</sup> Eugenio Quarti per una non meglio identificata decorazione privata<sup>5</sup>.

All'interno di questo contesto Giovanni Locatelli maturò la decisione di affidare a Sartorio la decorazione per la sua casa in stile Liberty, situata in via Giovannino de' Grassi a Milano. Di questo episodio si conoscevano finora soltanto due quadri di dimensioni monumentali, *Risveglio* e *Sagra*, entrambi firmati e datati 1923 (ill. 1; ill. 2, tav. 29). Trasferiti nel secondo dopoguerra ad Arena Po, nella tenuta agricola della famiglia, i dipinti nel 1992 confluirono nella Collezione di Fondazione Cariplo, e dal 2011 sono esposti in Gallerie d'Italia a Milano<sup>6</sup>.

Riprendendo l'ipotesi di Gloria Raimondi<sup>7</sup>, Sergio Reborà ha proposto di identificare "in essi due pannelli appartenenti al monumentale fregio decorativo [...] per l'Esposizione Nazionale di Milano del 1906", rimaneggiati dall'autore in un secondo tempo per destinarli a villa Locatelli<sup>8</sup>. Del tutto priva di riscontri documentari, tale ricostruzione è smentita dalle quindici lettere di Sartorio ritrovate

3-4. Giulio Aristide Sartorio, *Putti*, 1922, tempera cerosa su tela, 92 x 110 cm. Collezione eredi Locatelli



5. Giulio Aristide Sartorio,  
*Fotografie di studio.*  
Archivio G.A. Sartorio



nel corso della presente ricerca, dalle quali emerge con chiarezza che le tele furono dipinte appositamente per l'imprenditore milanese nel 1923. Con le carte d'archivio, che documentano tutte le fasi del progetto decorativo della casa, sono state rintracciate presso gli eredi del committente anche le sei sovrapporte che in origine decoravano l'atrio, insieme a *ex libris*, xilografie e alcuni dipinti che rappresentano i luoghi visitati da Sartorio durante il viaggio in Medio Oriente del 1919, tra i quali *La trita sul grano nel Basso Egitto*<sup>9</sup>.

In una breve lettera del 22 agosto 1922 Sartorio annunciava di aver iniziato a dipingere le sovrapporte, precisando che “il primo pannello [...] contiene tre figure” e “tre figure conterranno ciascuno degli altri” (ill. 3)<sup>10</sup>. In seguito, acconsentendo alla richiesta del committente, il pittore adottò “composizioni più serrate e più intense” e introdusse “sull'ultimo pannello [...] un quarto putto” (ill. 4)<sup>11</sup>. Simboli di giovinezza e di vita in crescita, i bambini che giocano tra festoni rappresentano un tema continuamente riproposto dall'artista nelle sue imprese decorative, indagato anche attraverso il mezzo fotografico, funzionale a catturare i piccoli modelli in posa, come suggeriscono alcune immagini provenienti dall'archivio Sartorio, forse riconducibili all'esecuzione dei dipinti per casa Locatelli (ill. 5)<sup>12</sup>. Rispetto alle versioni precedenti a monocromo, l'artista qui impiega una luce “rosea” chiarissima che avvolge le figure, intente a intrecciare ghirlande di fiori d'arancio e a raccogliere frutti succosi, fermando l'atmosfera gioiosa del momento in un tempo eterno e immobile.

Contemporaneamente all'esecuzione delle sovrapporte, nell'estate del 1922 si procedeva con la scelta dei temi per i due grandi dipinti *Sagra* e *Risveglio* che, collocati l'uno sopra l'altro, avrebbero decorato la scala. In proposito il pittore scriveva:



avrei pensato d'illustrare le date della guerra, il giorno della entrata in campagna e quello della vittoria finale. Nel primo quadro le vittorie senz'ali sorreggeranno una targa con la data mentre i dormienti si sveglieranno.<sup>13</sup>

E proseguiva:

[la seconda tela] è composta dello stesso numero di figure, quattro cariatidi muliebri, cinque vittorie e quattro combattenti. Ho rappresentato i combattenti che innalzano un'erma limite del confine italiano e le vittorie scriventi nel clipeo d'oro i nomi delle battaglie *Piave* e *Vittorio Veneto*.<sup>14</sup>

Il ciclo prevedeva anche la decorazione – mai eseguita – della sala da pranzo e della volta dello scalone, dove Sartorio progettava di far “volare una schiera di 10 o 15 putti [...] genietti sul cielo libero della patria” e “gioiosa visione della vita nuova”<sup>15</sup>. L'invenzione aveva un importante precedente nell'esecuzione del soffitto della sala degli Arazzi per villa Frigerio a Roncate (1921)<sup>16</sup>, decorato con “sorridenti, paffuti, invidiabili esseri volanti”<sup>17</sup> in una spettacolare visione da sottinsù di oltre cento figure, nella quale affiora il ricordo della grande stagione decorativa del Settecento veneto e di Giovanni Battista Tiepolo<sup>18</sup>. Nella sala da pranzo sarebbe stato collocato un fregio con “la primavera e le tre grazie, circondate da corone di alberi fioriti, peschi e mandorli”<sup>19</sup>, riprendendo un soggetto caro alla poetica simbolista, allusivo all'eterna rigenerazione del “*Ver Sacrum*”. Rimasto incompiuto per l'insorgere di contrasti finanziari tra artista e committente, il ciclo si proponeva di esaltare la rinascita a vita nuova dopo le vicende belliche, assumendo un ulteriore significato di attualità storica e politica, cui non era certo estraneo il riavvicinamento dell'artista con Gabriele D'Annunzio<sup>20</sup>.

Sartorio aveva partecipato alla prima guerra mondiale come pittore-soldato<sup>21</sup>, traendo da quella esperienza oltre cento dipinti che illustravano gli eventi bellici con precisione documentaria<sup>22</sup>. Anch'egli reduce di guerra, Locatelli scelse personalmente i soggetti per la decorazione della sua villa<sup>23</sup>, chiedendo all'artista di tradurli in una allegoria “idealmente significativa”<sup>24</sup> che fosse appropriata alla destinazione, come si desume dalla lettera di assicurazioni di Sartorio del 29 agosto 1922:

Ho già incominciato a pensare i due quadri [*Sagra* e *Risveglio*] e non dubiti, divise ed emblemi militari non ci saranno. Come la bella tradizione vuole le pitture parietali devono essere ellenisticamente plastiche e gradevoli all'occhio del riguardante.<sup>25</sup>

Come nelle grandi opere pubbliche, anche qui si dispiegano immagini di incredibile forza visionaria, ispirate alla grande tradizione del classicismo tra Fidia e Michelangelo. Molte delle figure presenti in queste due tele fanno parte del repertorio del pittore, che era solito riproporre e riadattare forme consuete in opere diverse, come, ad esempio, le vittorie e i combattenti di *Sagra* che ricalcano con minime varianti quelle del

Fregio del Parlamento, oppure le cariatidi riprese dal *Poema della Vita Umana* eseguito per la Biennale del 1907. Anche alcuni dei putti delle sovrapporte derivano da quelli del Fregio per la sala del Lazio dell'Esposizione Internazionale di Venezia del 1903. A differenza delle decorazioni precedenti, tuttavia, qui Sartorio raggiunge un'inedita libertà pittorica e un colore "chiarissimo" "gaio e lucente", ottenuto "con i pennelli inzuppati nell'aria e nella luce del sole"<sup>26</sup>, che risente delle sperimentazioni condotte nel corso degli anni venti a contatto con la natura e la luce abbagliante del litorale romano, nel clima di ritrovata serenità domestica seguito al matrimonio con Marga Sevilla.

Fin dall'inizio del secolo il pittore aveva avviato una personale riflessione, in linea con le più aggiornate tendenze europee, sulla necessità di "risuscitare la grande arte decorativa", sviluppando un linguaggio simbolista che fosse in grado di esprimere il carattere nazionale in un'interpretazione moderna e attuale. Nel corso degli anni venti, tale ricerca trovò un importante settore di sperimentazione negli ambienti privati<sup>27</sup>, dove i grandi temi universali entravano nello spazio del quotidiano nella prospettiva di una diffusa rinascita etica ed estetica. Già nel 1910 Sartorio scriveva: "Noi abbiamo il dovere di insegnare l'alfabeto delle forme, in modo che se ne avvantaggi non solo l'alta educazione nazionale, ma pure la piccola industria"<sup>28</sup>.

1 Archivio eredi Locatelli, Corrispondenza Sartorio, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 19 luglio del 1922. Ringrazio gli eredi Locatelli per avermi permesso di visionare la collezione e di consultare l'archivio privato della loro famiglia, nonché per il prezioso supporto durante le ricerche.

2 Giovanni Locatelli è menzionato tra i soci della Unione commercio rottami ferro. Fondata il 1° agosto 1913, l'impresa commerciava in rottami di ferro e di acciaio destinati alla rifusione e alla laminazione.

3 I dipinti furono commentati positivamente perfino dalla critica più ostile al pittore: "Se ignorassimo tutto il passato di Aristide Sartorio, la sua mostra aperta alla Galleria Pesaro assai scarsa opinione ci darebbe della sua arte. [...] Per buona fortuna stanno qui anche i bozzetti del fregio che il Sartorio ideò per l'aula del nuovo Parlamento a dimostrare qualcosa della sua Arte, non sempre indiscutibile, ma pur profonda nella sua complessità, agile e abile" (A. Giacconi, *Esposizioni Milanesi - Colasanti, i pensionati artistici e Villa Medici*, in "Il Secolo illustrato. Rivista quindicinale della forza, dell'audacia e dell'energia umana", a. IX, n. 4, 15 febbraio 1921).

4 B., *Sartorio alla Galleria Pesaro*, in "Emporium", vol. LIII, n. 103-106, 1923, p. 105. Non ci sono riscontri circa la decorazione menzionata, della quale avrebbe fatto parte anche un dipinto recentemente transitato sul mercato antiquario (*Dipinti e sculture del XIX e XX secolo*, Galleria Farsetti, Prato, asta 181, sabato 28 ottobre 2017).

5 Sartorio era certamente in contatto con Eugenio Quarti, dal momento che il suo nome compare nella corrispondenza con Locatelli: "Venni a Roma con un giorno di ritardo, perché volli parlare a Milano sul conto di coloro che son abili ad applicare i dipinti sul muro. Il Quarti mi ha dato il presente indirizzo: Brocchieri Gerolamo/ via Cino Simonetta 11" (Archivio eredi Locatelli, Corrispondenza Sartorio, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 4 gennaio 1923).

6 Per le vicende relative all'acquisto delle opere: Archivio Storico Intesa Sanpaolo, Patrimonio Cariplo, Fondo Storico. Addenda, Spese, Acquisto di opere d'arte, faldone n. 9, fasc. n. 37, pratica n. 879R/905. Si veda anche *Da Canova a Boccioni. Le collezioni della Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo*, a cura di F. Mazzocca, Skira, Milano 2011, nn. XX.192-193, p. 171.

7 G. Raimondi, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, Electa, Milano 1995, pp. 493-494, ill. 1005-1006.

8 S. Reborà, in *Le collezioni d'arte. Fondazione Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde. L'Ottocento*, a cura di S. Reborà, Fondazione Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano 1999, nn. 217-218, p. 319.

9 Nel 1919, su invito del sultano Fu'ad (dal 1922 re d'Egitto), Sartorio visita l'Egitto e la Palestina e, attraverso la Giordania, prosegue fino in Libano e Siria. Nell'Archivio Sartorio si conservano numerose fotografie e pastelli che documentano quel viaggio, dai quali l'artista ricava alcuni dipinti a olio. *La trita sul grano nel Basso Egitto* fu esposta alla Galleria Pesaro nel 1921 e fu riprodotta in catalogo – si veda *Mostra personale di Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, gennaio-febbraio 1921), Galleria Pesaro, Milano 1921, p. 18, n. 58 ill. – e sulla rivista "Emporium" (B., *Sartorio alla Galleria* cit., p. 104, ill.).

10 Archivio eredi Locatelli, Corrispondenza Sartorio, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma 10 agosto 1922.

11 Ivi, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 1° dicembre 1922. Di quest'ultimo pannello si conserva anche una fotografia presso l'Archivio G.A. Sartorio, pubblicata in *Sartorio. Mito e modernità*, catalogo della mostra, a cura di G. Berardi (Roma, Galleria Berardi, 2013), Galleria Berardi, Roma 2013, p. 42.

12 Ringrazio vivamente la signora Michela Sartorio che ha contribuito alle mie ricerche, fornendomi le immagini qui riprodotte.

13 Archivio eredi Locatelli, Corrispondenza Sartorio, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 21 agosto 1922.

14 Ivi, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 14 aprile 1923.

15 Ivi, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 21 agosto 1922. Nella stessa lettera si legge: "La difficoltà di quadri non enormi e sotto in su è appunto quella della leggerezza: si devono dipingere quadri diafani e con figure non pesanti".

16 Nel 1921 Sartorio avviò un importante ciclo pittorico nella villa di Roberto Frigerio a Roncate (Como), accuratamente descritto in E. Di Raddo, "Inneggerò sempre a Dioniso". *Un fregio inedito di Giulio Aristide Sartorio in una villa di Roncate (Como)*, in M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi (a cura di), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, in "Quaderni di Storia dell'arte", 2, Vita e Pensiero, Milano 2013, pp. 201-208.

17 M. Sartorio Sevilla, *Aristide Sartorio. L'uomo*, in "Capitolium", 1932, pp. 599-611.

18 Per una riflessione dell'artista su Giovanni Battista Tiepolo si veda G.A. Sartorio, *Di Tiepolo e sull'arte decorativa*, in "Vita italiana", fasc. X, 10 ottobre 1896.

19 Archivio eredi Locatelli, Corrispondenza Sartorio, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 4 gennaio 1923.

20 Nel 1918 Sartorio aveva ripreso l'intenso rapporto con il poeta, interrotto nel 1895 a causa del suo soggiorno a Weimar, con l'illustrazione dei suoi discorsi ai

combattenti, riuniti nel volume *La Riscossa* pubblicato dal sottosegretariato per la stampa. Nel giugno del 1919, dal suo viaggio in Egitto, Sartorio inviava a D'Annunzio una relazione sulle condizioni dei templi romani di Balbek (Di Raddo, "Inneggerò sempre" cit., p. 205).

21 Su Sartorio pittore-soldato si veda F. Leone, *Pittori-soldato dal fronte: il ciclo-documento di Sartorio e una nota su Pogliaghi*, in *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, a cura di F. Leone e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 2015), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 108-109, con bibl. prec.

22 Molti quadri di guerra furono esposti alla già citata mostra della Galleria Pesaro nel 1921, dove attraversò l'interesse di Locatelli. "Caro Locatelli, oggi per mezzo dello spedizioniere Franz le ho spedito la cassa contenente i due dipinti 'La vedretta del Mandrone sull'Adamello' 'Bambini sulla spiaggia a Terracina'. Lei ha perfettamente ragione, il quadro fu esposto alla 'Galleria Pesaro' perché dietro alla cornice ho trovato il cartello della Galleria" (Archivio eredi Locatelli, Corrispondenza Sartorio, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 19 dicembre 1922). Sebbene i due dipinti fossero stati spediti a Milano, non sono stati rintracciati presso gli eredi di Locatelli. Il primo risulta esposto alla Galleria Pesaro con il titolo *Adamello - La vedretta del Mandrone sull'Adamello* (p. 9, n. 32).

23 Archivio eredi Locatelli, Corrispondenza Sartorio, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 18 aprile 1923.

24 Ivi, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 21 agosto 1922.

25 Ivi, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 29 agosto 1922.

26 Ivi, Lettera di Giulio Aristide Sartorio a Giovanni Locatelli, Roma, 4 gennaio 1923.

27 Oltre alle decorazioni già citate, tra il 1926 e il 1927 l'artista lavora all'esecuzione di pannelli decorativi con motivi paesaggistici per villa Felice di Giulio Baruzzi a Trieste. Si veda *Giulio Aristide Sartorio (1860-1932). Nuovi contributi. "Anni difficili" 1922-1932*, a cura di P. Spadini, L. Djokic, catalogo della mostra (Roma, Galleria Campo dei Fiori, 1999), Galleria Campo dei Fiori, Roma 1999, pp. 33-42.

28 Giulio Aristide Sartorio a Ugo Ojetti, 5 febbraio 1910, pubblicato in E. Page, *Giulio Aristide Sartorio uomo universale*, Université Lumière Lyon II, 2003-2004, p. 75. Non a caso nel 1924 il pittore ricevette l'incarico per la decorazione della Regia Nave Italia, un'esposizione itinerante progettata per promuovere in America Latina i prodotti industriali, artigianali e artistici italiani, per la quale realizzò una libera ricomposizione delle tele che componevano il Fregio di Saint Louis del 1904, già riadattate per l'Esposizione del Sempione nel 1906. Solo alcuni anni prima si era espresso con severità sullo stato delle arti applicate in Italia: "Arte industriale, con caratteri nazionali, non esiste quasi più: dalle scuole industriali escono buoni riproduttori delle cose antiche, destinati a divenire falsari" (G.A. Sartorio, *Flores et Humus. Conversazioni d'Arte*, Il solco, Città di Castello 1922).

Anna Villari

Tra Venezia e Roma,  
esordi grafici e rimandi pittorici  
di un “versatile talento”.

Disegni di Guido Cadorin per  
la rivista satirica “Numero”

T onnellate di carta, milioni di pagine. La prima guerra mondiale ha prodotto un numero esorbitante di stampati di informazione e di propaganda. Durante il solo mese di settembre del 1918, sul finire della guerra, lo Stato maggiore dell'Esercito stimò che fossero stati pubblicati circa mezzo milione al giorno di fogli a uso dei soldati, tra manifesti, opuscoli e pubblicazioni varie. Con il progredire del conflitto, nonostante l'approvvigionamento delle forniture diventasse sempre più difficile e costoso, l'Italia aumentò il ricorso alla carta stampata, usata per persuadere, convincere, intrattenere e, sembra paradossale, perfino divertire. Erano soprattutto giornali, e rivolti sostanzialmente a due tipologie di interlocutori: i soldati al fronte, per la cui “cura” morale e fisica venne istituito nel gennaio 1918 un apposito Ufficio Propaganda, e i civili, il cosiddetto fronte interno, eterogeneo e di diversi orientamenti, al quale venivano chiesti partecipazione patriottica e un crescente sostegno economico.

In entrambi i casi quella carta stampata, nel corso dei cinque anni di guerra, pur con differenti linguaggi e modalità comunicative fece un sempre maggiore e più vario ricorso al disegno e all'illustrazione. Si trattava infatti di parlare, con immediatezza e efficacia, a un paese da motivare e rassicurare, e nel caso dei soldati a uomini esausti e in gran parte analfabeti, sensibili più all'immagine che allo scritto, e ormai più alla barzelletta che alla predica retorica.

Quei materiali, visti al di là delle finalità contingenti, rivelano oggi una loro ricchissima e inaspettata vitalità; e anche numerose sorprese<sup>1</sup>.

Se l'intero piano di comunicazione rivolto ai soldati venne coordinato dal Servizio P dello Stato maggiore grazie a un massiccio coinvolgimento di uomini di cultura e di artisti, anche sul fronte civile i giornali e le riviste si avvalsero della collaborazione di uno stuolo di scrittori, giornalisti, educatori, pittori e illustratori. Sulle pagine dei giornali stampati subito prima e durante gli anni di guerra pubblicarono infatti racconti, interventi, disegni praticamente tutti gli autori e gli artisti che erano o sarebbero stati protagonisti della vita culturale e figurativa italiana dei primi decenni del Novecento: molti anzi esordirono proprio

su quelle pagine. Coinvolti in veste di redattori o semplici e occasionali collaboratori, arruolati e no, questi intellettuali e questi artisti, sulla base di preoccupazioni, per la prima volta, anche di carattere psicologico, riuscirono a mantenere un loro margine di autonomia espressiva, anche all'interno di una griglia di "norme" di comunicazione, codificate e emanate dal Comando centrale sia per la stampa militare che civile, ma in realtà abbastanza generiche in materia di immagini. È così che le pagine delle riviste di satira politica e di trincea – il frutto più interessante del titanico sforzo propagandistico del paese – divennero in molti casi uno spazio dove mettere alla prova codici, tecniche e linguaggi visivi che talvolta recuperavano forme, rivedute e aggiornate, della tradizione figurativa e grafica tardo-ottocentesca, ma talvolta rappresentarono una sorta di palestra sperimentale, divenendo un laboratorio creativo che in molti casi risentì, grazie all'apporto di artisti come Aroldo Bonzagni, Mario Sironi, Ardengo Soffici o Giorgio de Chirico, di echi d'avanguardia e di studi provenienti dalle frange più avanzate della ricerca figurativa internazionale, vista anche l'ampia circolazione, in Italia come in tutta Europa, di riviste e materiali grafici.

Tra la pratica risorgimentale e postrisorgimentale delle riviste educative – come "Il Corriere dei Piccoli" o "Il Giornalino della Domenica" – espressione di un clima e delle attese della generazione pre-guerra, di quelle satiriche di tradizione tardo-ottocentesca, sulle quali personaggi pubblici venivano deformati e irrisi in vignette allusive e graffianti, e le esperienze dei nuovi giornali di guerra, si colloca l'avventura editoriale di una tra le più interessanti riviste del secondo decennio del Novecento, "Numero".

Fondata a Torino il 4 gennaio 1914 dall'illustratore Eugenio Colmo (che si firmava Golia), dal pubblicitario Nino Caimi, da Dino Segre (in arte Pitigrilli), dal disegnatore Giovanni Manca e con il sostegno di Guido Gozzano e della "divina Amalia" Guglieminetti, "Numero. Settimanale umoristico illustrato" era un giornaletto di piccolo formato con pagine a colori – ma divenne in bianco e nero già prima dello scoppio del conflitto, per tagliare i costi – raffinato e mordace, molto torinese nei riferimenti – Leonardo Bistolfi è spesso citato – e nello stile; un giornale, tra gli altri, dalla dichiarata posizione antigioiittiana e anticlericale, e via via dichiaratamente interventista. Ma al di là degli schieramenti e del momento politico, la rivista si presentava nuova e brillante in ogni sua manifestazione: nei toni degli editoriali, delle novelle, dei disegni, degli scherzi in rima, dei concorsi e perfino in collaterali iniziative espositive, dedicate all'umorismo e alla caricatura. Graficamente tra le riviste più ricche di quegli anni, improntata al piglio elegante e sintetico di Golia, "Numero" riscosse un grande successo, arrivando a quintuplicare la tiratura (fino a più di 40.000 copie) nel giro di appena due mesi, tra il settembre e il novembre del 1914. Un gradimento motivabile, come dichiararono gli stessi fondatori, con la capacità di catalizzare "una certa opinione pubblica" e di rappresentare "in questo speciale momento di vita italiana, una delle più sincere

## Che cosa fa???



Questo disegno di G. CADORIN ci ha resi pensosi. Che cosa fa questa egregia signora? Quale operazione, quale sentimento, l'hanno indotta a voltare le spalle al pubblico dei nostri lettori che, com'è noto, è il più intellettuale d'Italia?

1. Guido Cadorin,  
*Che fa???*, in "Numero",  
n. 14, 29 marzo 1914  
(foto Civici Musei, Udine)

maestro, dipinge infatti a olio, pastello, encausto e affresco, ma lavora anche mobili, metalli sbalzati, tessuti dipinti, vetri. Il suo esordio al di fuori della città natia si colloca però nel 1911, con la partecipazione alla mostra del Carnegie Institute di Pittsburgh e soprattutto all'Esposizione Internazionale di Roma, dove ritrova l'amato Klimt ed espone, con un certo successo, tre ritratti a tempera. Il legame con il mondo romano sarà ricorrente e felice anche negli anni successivi: dopo aver partecipato alle prime due mostre della Secessione nel 1913 e 1914, alla III mostra, nel 1915, tiene infatti una personale.

La prima uscita di Cadorin sulla rivista torinese è un disegno a colori pubblicato nel n. 14 del 29 marzo 1914 (ill. 1). Una giovane donna è ripresa di spalle in un interno domestico quasi nudo, se non fosse per un angolo di quadro sulla parete e una porzione di pavimento, dalle fughe ben delineate; le braccia non si vedono, il capo è reclinato in avanti, a scoprire la nuca. Scherzosamente, la redazione vi associa una sorta di concorso: "Che cosa fa???" si domanda ai lettori, invitati a inviare la loro interpretazione della figura e della posa; e a chi saprà fornirla, in premio "lo stesso originale del disegno del formato 30 × 45 in elegante e artistica

e vivaci espressioni del pensiero e delle aspirazioni nazionali". Ma certo il pubblico apprezzò anche il carattere singolare delle sue illustrazioni, alcune più politiche e ciniche, altre più aggraziate e da giornalino di moda, e la qualità delle sue matite: tra i tanti collaboratori spiccano Filiberto Scarpelli, simpatizzante futurista, cartellonisti e illustratori già celebri come Enrico Sacchetti, Luigi Bompard, Umberto Brunelleschi, Aldo Mazza, Aleardo Terzi, Marcello Dudovich o, più giovani, i sofisticati Sergio Tofano e Bruno Angoletta.

Qui ci si vuole tuttavia soffermare sulla partecipazione non di un illustratore di professione, ma di un pittore allora poco più che ventenne, Guido Cadorin: alcuni suoi disegni<sup>2</sup> appaiono infatti confermare la vivacità e il carattere di accessibile "laboratorio" che molte delle riviste catalogate come di satira e di guerra, rivestirono nel panorama artistico italiano del secondo decennio del secolo.

Nell'anno in cui avvia la sua collaborazione a "Numero" il veneziano Cadorin, allievo prediletto di Cesare Laurenti, cresciuto nel clima internazionale della Venezia di inizio Novecento e sensibile agli echi viennesi e secessionisti, ha già esposto a Ca' Pesaro e alla Biennale di Venezia, con dipinti e con opere di arte applicata: figlio di un ebanista oltre che degno erede del suo

cornice”. Il concorso prosegue nei numeri successivi, con analogo tono. Interpellato, Cadorin stesso scrive, qualche settimana dopo e sulle stesse pagine: “Che cosa fa la signora da me disegnata? Sul mio onore dichiaro che non lo so nemmeno io”. In realtà il disegno di Cadorin ci appare una esplicita citazione – identici la posa, l’abito, l’acconciatura, stesso tipo di sobrio interno borghese, con pavimento a doghe e pochi quadri alle pareti – della singolare ritrattistica “di schiena” di Vilhelm Hammershøi, il pittore danese che, già presente alla Biennale del 1903, proprio all’Internazionale di Roma del 1911, dove aveva esposto tredici opere tra cui una *Giovane signora vista di spalle*, aveva vinto il primo premio. Lì Cadorin poteva averlo visto e apprezzato.

Ancora una figura femminile intera compare nel disegno, anche qui in formato verticale, pubblicato nel n. 26 del 21 giugno 1914 (ill. 2). La donna questa volta è presa di fronte ma con il viso di profilo, fasciata in un lungo scialle nero e collocata in uno spazio vuoto, se non fosse per il pavimento appena accennato e un ramo di fiori che appare – con taglio ed essenzialità *japoniste* – nell’angolo superiore sinistro. Sia il ramo fiorito di memoria liberty inserito, quasi incongruamente, in un ritratto (si vedano il *Frammento* del 1909 e il *Ritratto di mia madre* del 1910) che la predilezione per le figure femminili avvolte in lunghi scialli neri (*Le tabacchine*, con studi relativi, del 1920, e *Il canale*, 1921) ricorrono nella produzione pittorica di Cadorin degli anni dieci e primi anni venti; anche i tratti distintivi della modella, dalla pesante capigliatura castana con scriminatura centrale, ritornano nella sua pittura di quegli anni, dalla *Ginevra* del 1910 ai ritratti della moglie Livia Tivoli, tra i quali *Il pensiero*, datato 1912 ma esposto alla Secessione del 1914<sup>3</sup>. Soprattutto però, sembra di ravvisare anche qui un dialogo con l’ambiente romano e soprattutto con la sua frangia esterofila e secessionista, che nell’elegante ritratto femminile spesso a figura intera o semi-intera aveva uno degli ambiti più prolifici e di successo, come dimostrano ad esempio la carriera e l’opera di Arturo Noci.

Il linguaggio di Cadorin, come quello dell’intero settimanale, muta sensibilmente con il progredire degli eventi e poi con l’entrata in guerra; ridotto al solo bianco e nero e stampato su una carta più grossolana, “Numero” concentrerà infatti la sua attenzione sugli argomenti relativi al conflitto e alla politica internazionale. Così anche il veneziano, che abbandona la vocazione pittorica e le finezze cromatiche e tecniche delle prove precedenti accentuando il tratto nero – ora quasi xilografico –, inscrivendo i suoi disegni in un formato quadrangolare e, pur riferendosi a fatti

2. Guido Cadorin,  
*La donna e lo scialle*,  
in “Numero”, n. 26,  
21 giugno 1914  
(foto Civici Musei, Udine)

3. Guido Cadorin,  
*Il novello S. Giorgio...*  
*d’Inghilterra*, in  
“Numero”, n. 45,  
1° novembre 1914  
(foto Civici Musei, Udine)

4. Guido Cadorin,  
*Architettura tedesca in  
Oriente. La nuova Santa  
Sofia di Costantinopoli*,  
in “Numero”, n. 49,  
29 novembre 1914  
(foto Civici Musei, Udine)





e personaggi dell'attualità, calcando il ricorso a iconografie tradizionali o stilemi simbolisti.

*Il novello S. Giorgio... d'Inghilterra* (ill. 3, tav. 31), pubblicato nel numero monografico 45 del 1° novembre 1914, dedicato a *I Santi... di domani*, è una tavola a tutta pagina che, recuperando l'iconografia di san Giorgio e il drago, richiama la grafica e la Secessione tedesca, ambito a cui Cadorin guarda allora insistentemente insieme ai compagni veneziani dell'"Aratro", coordinati da Teodoro Wolf Ferrari; ma l'apocalittica distesa di teschi sembra citare ancora uno dei principali protagonisti del modernismo romano, Duilio Cambellotti, si confronti ad esempio *Siepe macabra*, incisione del 1914 (il motivo della distesa di teschi torna ancora nelle illustrazioni cambellottiane de *L'ipogeo del tempio della Patria*, del 1921). Cambellotti, artista di riferimento per nuove e impegnate correnti figurative, sempre nel 1911, in seno all'Esposizione internazionale, era stato tra i curatori di una coraggiosa Mostra dell'Agro pontino, per lo più trascurata dalla stampa ufficiale ma di cui si parlò molto in ambiente artistico. Lo stesso elemento del macabro pavimento di teschi ricorre in *Architettura tedesca in Oriente. La nuova Santa Sofia di Costantinopoli*, tavola dai riferimenti simbolici e iconografici di immediata evidenza che usciva sul numero 49 del 29 novembre 1914 (ill. 4), tutto dedicato a *La guerra santa* e alla Turchia, "nuovo alleato della civiltà tedesca [...] figliuol prodigo e ingrato della Triplice Intesa [...] augurando sante legnate", come recitava l'editoriale di apertura.

Non furono questi quattro i soli contributi di Cadorin alla rivista, che dopo una breve pausa nel 1915, anno in cui viene richiamato alle armi, torna a collaborare con "Numero" nel 1916; tuttavia nella varietà di riferimenti, e concentrati come sono in quei pochi mesi critici del 1914, mi sembra possano ben rivelare il fermento, le suggestioni, gli



esperimenti e forse anche le incertezze di un artista in ascesa – di lì a poco un acquisto da parte della regina Margherita, importanti commissioni pubbliche e i lavori per D’Annunzio – curioso, dinamico negli spostamenti, nelle frequentazioni, nella partecipazione alle occasioni espositive, nella ricerca espressiva. Un “versatile talento”, come lo descriveva nel 1923 Vittorio Pica presentandone i lavori alla Galleria Pesaro di Milano, nei primi anni della sua attività autore di opere “di merito abbastanza diverso l’una dall’altra” ma “agile, garbato e colto cultore” della pittura e “di quelle che, malgrado tante proteste e recriminazioni, continuansi a chiamare arti minori”<sup>4</sup>. Quelle pagine del 1914, su carta granulosa e povera, confermano il giudizio.

1 Negli studi anche recenti sulla propaganda e sulla comunicazione durante la prima guerra mondiale – tradizionalmente portati avanti dagli storici più che dagli storici dell’arte – l’attenzione alle immagini, soprattutto se veicolate attraverso materiali “poveri” come la carta stampata, è rimasta per lo più in secondo piano; non affrontati poi i nessi con le strategie politiche e “commerciali” della comunicazione, e con le direttive ufficiali dello Stato maggiore. Le commemorazioni per il centenario hanno dato nuovo impulso alle ricerche, all’interno delle quali si rimanda, per i temi della propaganda per immagini, dell’illustrazione, delle riviste di guerra, della cartellonistica e delle norme militari in materia, ad A. Villari, “*Dall’aspetto molto singolare*”. *Soldati, artisti, illustratori nelle riviste di trincea della Prima guerra mondiale. Una comunicazione per immagini tra evasione, propaganda e sperimentazione figurativa*, in *L’offensiva di carta. La grande guerra illustrata dalla collezione Luxardo al fumetto contemporaneo*, a cura di G. Duri, L. Giuliani, A. Villari, catalogo della mostra (Castello di Udine, 2017-2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 62-113. Lo studio ha prodotto anche la scoperta, tra le illustrazioni allora pubblicate, di alcune prove inedite, e ha permesso nuove attribuzioni. Si rimanda a quel volume, per

motivi di spazio, per la bibliografia. Anche le note sono qui ridotte al minimo, e utilizzate solo per riferimenti stringenti con l’opera di Cadorin.

2 Questo aspetto della produzione di Cadorin è stato già in parte affrontato da F. Zanella, *Cadorin satirico*, in G. Dal Canton, E. dal Carlo (a cura di) *Donazione Eugenio da Venezia*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2004 (Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia, 14), dove vengono sottolineate le relazioni tra il settimanale torinese e Venezia, e i codici caricaturali e satirici usati dall’artista, anche in riferimento alla grafica mitteleuropea; qui si individuano piuttosto i possibili legami con il mondo artistico romano e i suoi protagonisti, romani e no, tra 1911 e 1914. Un breve accenno alla collaborazione con la rivista “Numero” è in *Guido Cadorin 1892-1976*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2007), Marsilio, Venezia 2007, pp. 60, 191.

3 *Guido Cadorin*, a cura di G. Mazzariol, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1987), Electa, Milano 1987, opere pubblicate alle pp. 26, 27, 30, 53, 54.

4 V. Pica, *L’arte decorativa moderna. Guido Cadorin*, Edizione della Galleria Pesaro - Bestetti e Tumminelli, Milano 1923, pp. 8, 13.

Maria Grazia Messina  
La *Fête nègre*, Parigi 1919.  
Recezione giornalistica  
e stereotipi dell'*art nègre*

Martedì 10 giugno 1919 il quotidiano “L’Intransigeant” annuncia per la stessa serata alle 21, alla Comédie des Champs Elysées, all’avenue Montaigne, un evento-spettacolo a cura del mercante Paul Guillaume: la *Fête nègre. Contes et légendes, danses, et “vertige”*. Niente di più lontano dal solo possibile precedente, la pièce *Impressions d’Afrique* di Raymond Roussel, inscenata nel 1912 al Théâtre Antoine. Resoconti e commenti, per lo più irridenti, fioccano sulla stampa fin dal 12 giugno; l’eco prosegue per un mese a dimostrare l’impatto dell’evento. Possiamo evincerne il programma e lo svolgimento effettivo da una recensione sufficientemente distaccata, quella dello scrittore André Billy, peraltro vicino a Guillaume, perché collaboratore al bollettino della galleria di quest’ultimo, “Les Arts à Paris”, e amico di Jean Mollet, che, già pseudo segretario del poeta Apollinaire, era stato assoldato da Guillaume proprio per l’organizzazione della *Fête*<sup>1</sup>. La serata, come da programma, era centrata sulla messa in scena de *La légende de la création* – da poemi di tradizione Fang, etnia dell’Africa Centrale, su adattamento del poeta Blaise Cendrars –, una vicenda figurata dal succedersi incalzante di danze di diversi gruppi tribali al suono di strumenti originali, secondo “un cérémonial réglé” dagli artisti paracubisti André Dunoyer de Segonzac e Luc-Albert Moreau. Una proposta coinvolgente, anche se a prezzi d’ingresso non propriamente accessibili, dai venti ai dieci franchi. Come riferisce Billy, il pubblico allettato vi affluisce in gran numero nonostante il caldo davvero tropicale di un’estate precoce, e un gravoso sciopero dei trasporti pubblici che, protraendosi da una settimana, aveva desertificato le strade parigine. In sintesi, condizioni ambientali coerenti a una pièce di tema africano. Il pubblico si accalca, la sala si riempie, lo spettacolo, come da canone, inizia con una buon’ora di ritardo, introdotto da una conversazione di Guillaume, elegantissimo in smoking, scarpini di vernice, baffetti a spazzola – come l’ha eternato Modigliani. Con esaltato fervore, Guillaume conduce la sua usuale apologia dell’*art nègre*<sup>2</sup>, con la finale perorazione, accolta da applausi scroscianti, che “le premier devoir de l’homme et de la femme moderne est d’être nègres”. Si inizia con una *Danse à la lune*, su musiche di Arthur Honegger. Segue un

pallido e ascetico Blaise Cendrars, mutilato di guerra ma privo di onorificenze, che legge dai suoi sorgivi e malinconici *poèmes nègres*, traduzione di originali da dialetti indigeni, secondo una pratica creativo-evocativa già introdotta da Tristan Tzara. Billy, per scrupolo di ritegno, non si sofferma sull'evento *dou*, le danze, ma possiamo immaginarle dalle descrizioni di altri commentatori meno benevoli. Levato il sipario, su una tela di fondo appare una testa equina scolpita e variopinta, la scena simula una capanna dal tetto di paglia. Entrano numerosi figuranti, di massima artisti della cerchia di Guillaume, con al centro un truce e declamante stregone, tutti abbigliati con foglie di palma, piume ed anelli, e solo a malapena imbrattati di nero, opera del truccatore Kees van Dongen – artista di punta della stessa scuderia – incaricato, come recita il programma, del “tatouage”. Al suono di tamburi, cembali, triangoli, fischietti e grida scomposti, si susseguono sempre più frenetici *cake walk* e *fox trot*, *Danse totémiste*, *Danse guerrière*, *Danse de l'accouplement*, fino al delirante finale, un *bamboula*, o danza paratribale, già diffusa dalle *fêtes foraines* popolari. Di contro a queste, la *soirée* appare essere una delle occasioni mondane del primo anno di pace, seconda soltanto al concerto jazz, precedentemente organizzato a casa propria dal visconte Étienne de Beaumont: il pubblico era quello, “*élégant et décadent, voyeur et distingué*” già avvezzo alle *fêtes persanes* d'anteguerra, allora suggerite all'eccentrico *couturier* Paul Poiret dalle rappresentazioni di successo dei Ballets Russes di Sergej Diaghilev. Il *parterre* annoverava lo stesso M. Pams, ministro degli Interni, il grave diplomatico Philippe Berthelot, gli aristocratici Pierre de Polignac e Victor de Goloubeff, eminente collezionista di *art nègre*, ammiragli russi e artisti d'avanguardia. Fra tutti, spicca a sorpresa lo stesso Poiret, in vesti d'un solenne capo tribale, ricoperto d'amuleti, tinto di nero a cera, con una gran parrucca di candida stoppa. Le recensioni, unanimi, denudano il palese effetto di travestimento dell'intera serata.

L'iniziativa di Guillaume era stata probabilmente suggerita dalla sua fitta corrispondenza con Tzara e dall'aver avuto conoscenza delle serate dada svoltesi a Zurigo al Café Voltaire nel 1916 e alla Galerie Dada di Han Coray nel 1917<sup>3</sup>. Solo che quanto accadeva in un ambiente bohémien e trasgressivo, intenzionalmente sperimentale e provocatore, di pacifisti estraniati dall'angoscioso contesto della guerra, appare qui – in un clima di mondanità e rilassamento post-armistizio, e nella dilettesca messa in scena –, un ridicolo artificio o una mistificazione a fini promozionali e commerciali, tale da suscitare anche aspre prese di coscienza, come nel caso del paragone avanzato con le danze inscenate dai “cannibales”, in occasione delle esposizioni coloniali, sulla *pelouse* del Jardin d'Acclimatation. Basti vedere la reazione, a dir poco caustica, di André Warnod<sup>4</sup>



1. Paul Guillaume  
nella sua prima galleria,  
rue Mirosmeil 6, Parigi  
1914 (foto © RMN-  
Grand Palais [musée de  
l'Orangerie] / Archives  
Alain Bouret, image  
Dominique Couto)

– peraltro il primo a essersi espresso sulla stampa quotidiana in favore dell'*art nègre* già nel 1912. I conservatori arrivano a fare un sol fascio di arte negra, cubismo, jazz e bolscevismo, tanto più che Mollet aveva appena espresso, sul bollettino di Guillaume, un elogio dei benefici concessi agli artisti dalla repubblica dei Soviet<sup>5</sup>; si parla di *charentonnade* o roba da manicomio; con esiti anche brutalmente razzisti, come nella definizione di “art anthropofage”, o nella tesi che i negri devono solo risolvere l'attuale carenza del personale domestico, mentre per l'arte vale ancora quella francese. Per molti, si gioca sul calembour di “dances noires-idées noires”, suscitate dal rincaro dei prezzi, dalla penuria di generi primi, dagli scioperi: ci si prospetta, ironicamente, l'incidenza dello spettacolo su un prossimo, vincolante fenomeno di una moda *nègre*, funzionale a un'economia da dopoguerra, a vestiti ridotti al niente, ad abitazioni assimilate a campeggi, tali da risolvere la crisi degli alloggi. Dal punto di vista delle stesse logiche del sistema della moda, si auspica che, con questo evento, dopo aver rincorso l'America degli Apaches e l'Asia dei persiani, possa concludersi il ciclo dell'esotismo, con un'Africa il cui tratto caratterizzante è quello di un “*érotisme furieux*”. È evidente che l'imperante, acre, sarcasmo dissimuli un disagio di fondo, censure ansie rimosse, come quelle di una moda che ormai concede sempre più spazio alle nudità femminili, e che potrebbe precludere a modi e comportamenti di effettiva disinibizione.

Un solo recensore appare prendere lo spettacolo sul serio, col suo accenno al fascino di un folklore periclitante per l'imminenza di una globale civiltà meccanicistica. I più lucidi riscontrano l'assurdità di inscenare una pièce negra recitata da bianchi travestiti, e si interrogano sul rovesciamento di tale inversione di ruoli, sul perché siano ora i bianchi ad ambire a fare i negri – fenomeno, del resto, già denunciato nel lontano 1901 da Alfred Jarry, col suo *Ubu colonial*, dove si sosteneva che un negro non è altro che un bianco, rovesciato come un guanto, con tutta la sua istintualità repressa portata alla luce. Ma, le inquietudini sono sviate dall'imperante motto di spirito: se non altro, si fa la fortuna dei contraffattori, dato che le false sculture negra sono ora più diffuse dei falsi Rodin. In modi sotterranei, serpeggia la questione dell'assimilazione, su cui insisteva l'auspicio della coeva stampa coloniale: inglobare a tutti gli effetti le culture autoctone nell'unificata *Plus grande France*. In un bilancio a evento trascorso, ci si interroga, infatti, sulla contraddizione lampante, di considerare i negri come un popolo destinato a una perpetua, inderogabile, condizione di *sauvagerie*, e dall'altra, di insistere sul fideistico convincimento di una loro futura, integrale, assimilazione all'Occidente colonizzatore. Inversamente, molti si chiedono le ragioni sottese alla voga di un ritorno sempre più reciso alle radici stesse di uno stato primitivo: dopo lo scempio della guerra, ha più corso che mai il tema di *Une saison à l'Enfer* di Arthur Rimbaud, quello della vecchiaia e decadenza della cultura occidentale, dell'esserne epigoni. Più volte si incontra la tesi che la *Fête* segni “la fin de la fin”, con la conseguente ansia di un doversi noi assimilare alla condizione ancora non adulterata dei *nègres*.

Dello stesso tono, fra il caustico e l'ansioso, erano stati i commenti alla

*Première Exposition d'art nègre et océanien*, appena aperta da Guillaume alla Galerie Devambez, al boulevard Malesherbes, il precedente 10 maggio, con centocinquanta opere, di cui un terzo di Guillaume stesso. La mostra si situava in un panorama espositivo che le funzionava da contraltare in negativo o in positivo, fra le coeve mostre del pastellista settecentesco Quentin de La Tour, o del post-cubista Gino Severini presentato, alla Galerie L'Effort Moderne dal rivale di Guillaume, Léonce Rosenberg. Il leit-motiv delle recensioni è che l'iniziativa apre ormai al grande pubblico – fatto di cui si è più o meno grati – un ambito di gusto finora dominio di un'élite snobistica, di una cerchia di rari e facoltosi adepti, collezionisti peraltro già eternati dal lussuoso album di riproduzioni *Sculptures nègres*, uscito in edizione numerata nel 1917 a cura di Apollinaire e Guillaume<sup>6</sup>. Si intravede il rischio di un gusto che si faccia fenomeno collettivo e obbligo sociale, consoni ai nuovi ricchi e agli intellettuali di provincia affluiti a Parigi con l'ambizione di affermarsi. Si consigliano le parole d'ordine necessarie ad allinearsi per chi non abbia cognizioni o semplicemente il desiderio – per mostrarsi aggiornato – di accollarsi la vista di opere bizzarre, grottesche od oscene: occorre, cioè, parlare di “volume”, parola che sostituisce ogni analisi formale, e di “caractère”, termine da impiegarsi al posto di bellezza o espressione. Ma, fra i commenti, ci sono notazioni avvedute, che colgono l'efficacia dell'allestimento in vetrine spaziate e artatamente illuminate, che creano un effetto museo, assieme all'annesso catalogo, tale da sostenere prezzi di già esorbitanti, fino ai vertici di 35.000 franchi. In pochi parlano della necessità di studiare e classificare, o si dispiacciono per l'assenza di un raggruppamento per scuole regionali, che avrebbe meglio aiutato a vedere la linea evolutiva di alcune tipologie. Prevale la convinzione che il tratto dominante sia quello della “naïveté”, insieme alla matrice religiosa e al conseguente apprezzamento per opere che manifestino “hiératisme”. Altro topos è che questi manufatti abbiano del tutto influenzato i giovani, vale a dire l'avanguardia cubista: questa evidenza spiega la recisa, negativa risposta di Picasso all'inchiesta della rivista “Action” del 1920<sup>7</sup>. Nell'arco di due mesi, la stampa parigina definisce e legittima il canone di ricezione del *goût nègre*, sia come fenomeno artistico che di costume, imperante per i successivi *années folles*.

1 A. Billy, *Une fête nègre*, in “L'Opinion”, 14 giugno 1919. Cfr. *Revue de presse*, in “Les Arts à Paris”, II, 5, 1 novembre 1919 e Archive Paul Guillaume, Parigi, Musée de l'Orangerie.

2 Cfr. P. Guillaume, *Une esthétique nouvelle*, in “Le Arts à Paris”, II, 4, 15 maggio 1919. Su Guillaume, cfr. *Les Arts à Paris chez Paul Guillaume*, a cura di C. Giraudon, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 1993-1994), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993; M. Hornn, S. Pigearias, *Paul Guillaume et African Arts*, in “Tribal Art”, 59, primavera 2011, pp. 78-91.

3 Cfr. *Dada Africa*, a cura di R. Burmeister, S. De Daranyi, C. Débray, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 2017-2018), Hazan, Paris 2017.

4 A. Warnod, *Sous les cocotiers. Une fête nègre aux Champs Elysées*, in “L'Avenir”, 12 giugno 1919; Idem, *Art nègre*, in “Comoedia”, 2 gennaio 1912.

5 *L'art nègre*, in “Le journal amusant”, 28 giugno 1919. Cfr. J. Mollet, *Art et bolchevisme*, in “Les Arts à Paris”, II, 4, 15 maggio 1919.

6 Cfr. M.G. Messina, *Un'illustrazione di Emporium, 1922 e la fotografia della 'scultura negra' intorno al secondo decennio del Novecento*, in G. Bacci, M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II, Testi e Figure*, Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 431-452.

7 F. Fels, *Opinions sur l'art nègre*, in “Action”, 3, aprile 1920: cfr. Picasso: “L'art nègre, connais pas”.

# Maria Paola Maino

## Per Fernando Mazzocca

**E**ra l'estate del 2012, stavo facendo un bel bagno nelle fresche e dolci acque dell'isola di Ponza, quando sento il mio telefono squillare nella barca, salgo, rispondo. Era Fernando che mi chiedeva di partecipare alla mostra che stava preparando per i Musei San Domenico a Forlì, una grande mostra, titolo *Novecento*, a me sarebbero toccate le arti decorative, le arti minori.

Quasi non ci credo, un importante storico dell'arte maggiore sente l'esigenza di inserire l'arte decorativa o minore nel racconto artistico ed estetico di un periodo storico.

Evviva, le arti minori ce l'hanno fatta!

Neglette per decenni, addirittura sorpassate in fama dall'industrial design del secondo dopoguerra, è giunto il momento della riscossa.

Dall'alto dei cieli esulta Guido Marangoni, deputato socialista tra il 1909 e il 1921 – nel 1920 presenta una nuova proposta di legge per l'introduzione del divorzio –, paladino delle arti decorative, nel 1923 fonda con la società Umanitaria le Biennali di Monza, in seguito diventate Triennali a Milano e nel 1928 la rivista "La Casabella".

Mostre sugli stili del primo Novecento, Liberty e Déco erano state già fatte dalla pioniera di questo genere di studi, Rossana Bossaglia: una mostra a Milano *L'Italia liberty* nel 1972 e una a Bologna nel 1977, poi altre a Roma promosse da Fabio Benzi *Il Liberty in Italia* (2001) e *Il Déco in Italia* (2004) e *Il Modo Italiano* al Museo di Montreal per la cura di Guy Cogeval nel 2006, mostre focalizzate principalmente sulle arti minori.

A Forlì invece si sarebbe trattato di inserire poche ma significative opere di arte decorativa all'interno di una vasta e incisiva mostra di pittura e scultura.

Alla mia affermativa ed entusiastica risposta Fernando mi dava un appuntamento per il prossimo vicino settembre. Laconico, come se fosse tutto normale.

Poi abbiamo lavorato insieme, ha sempre approvato le mie scelte, qualche volta anche costose e complicate, come per esempio il prestito dal Quirinale di una possente coppa in cristallo nero e specchi di Gio Ponti

catalogata erroneamente come *Coppa delle fedi* (allusione alla donazione da parte delle donne italiane delle loro fedi d'oro – oro alla patria – in cambio di fedi di ferro offerte dal regime) che appuriamo essere invece un acquisto del re e della regina alla Triennale di Milano del 1930. Le fedi d'oro infatti venivano raccolte a Roma a piazza Venezia in grandi vasche del monumento al Milite ignoto, esiste un filmato Luce dell'epoca che inquadra la lunga e mesta fila delle patriottiche donne.

È fin troppo ovvio che Gio Ponti è il poliedrico protagonista del periodo sia per le arti maggiori, l'architettura, che per le arti minori, il suo lavoro spazia dall'ideazione di mobili e arredi alla direzione della fabbrica di ceramiche Richard Ginori dove crea capolavori, alla fondazione della rivista "Domus" che ha determinato il rinnovamento degli interni delle case degli italiani promuovendo uno stile che si è anche evoluto nel corso del famoso ventennio.

Per rappresentare il suo lavoro negli arredi avevo bisogno di un oggetto "grosso" che potesse rappresentare il "peso" che l'architetto aveva avuto e nello stesso tempo un'opera non troppo conosciuta, quindi proveniente non da musei o da collezioni famose. I mercanti antiquari sono degli alleati preziosi per chi cerca, soprattutto per le epoche vicine al 1900 non ancora completamente indagate e storicizzate.

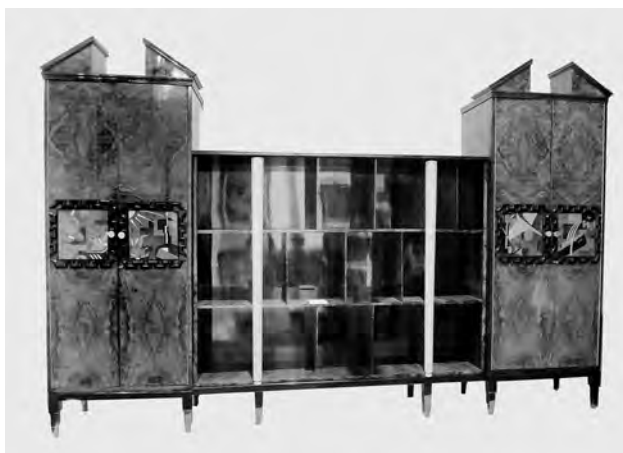
Il mercato è un magma in costante movimento: le opere appaiono e poi repentinamente scompaiono inghiottite nel segreto delle case private.

In Italia negli ultimi anni sono sorte numerose case d'asta che vendono di tutto: quadri, sculture, mobili, oggetti, l'antico, il moderno, gli anni cinquanta e ora anche il sessanta, ma sei anni fa quando preparavamo *Novecento* a Forlì ancora non era ancora scoppiato il business delle aste, aste che adesso si trovano in diverse città d'Italia.

In quell'autunno mi telefona una famosa antiquaria milanese e mi dice perentoria "vieni" e io vado. Mi trovo davanti un mobile che credo di riconoscere all'istante, una credenza-libreria parte di una produzione in serie di stanze complete, la *Domus Nova*, commercializzata dalla Rinascite, che Ponti ed Emilio Lancia avevano ideato nel 1927 con l'intento di offrire mobili moderni a un pubblico medio borghese a prezzi contenuti. Invece la struttura è effettivamente la stessa ma in una versione molto più lussuosa: gli sportelli in radica dei due armadi che delimitano la libreria centrale recano ognuno due preziosi intarsi realizzati con diversi legni di frutto e rappresentativi dei simboli primari: acqua, fuoco, aria e terra; quadrati e incorniciati gli intarsi

1. Gio Ponti, Emilio Lancia, *Libreria per "Domus nova"*, 1928-1930. Milano, collezione Galleria Robertaebasta

2. Tito Varisco, *Mobile con sportelli a mosaico*, 1936. Milano, collezione Marco Arosio





impreziosiscono il grande mobile di gusto ancora neoclassico lungo quasi quattro metri (ill. 1). Era proprio quello che mi serviva. Non sono venuta a capo di chi fosse l'autore dei disegni degli intarsi, forse Edoardo Del Neri che aveva ideato intarsi per la coeva Casa madre dei mutilati di Roma, ma potrebbe anche essere stato Ponti stesso il quale con questo costoso mobile contraddiceva la vocazione democratica dell'impresa della *Domus Nova*. Ma al genio si perdona tutto...

Avevo bisogno di illustrare anche un mobile degli anni trenta altrettanto interessante e inedito, ma che testimoniassse il passaggio di stile. Un altro amico antiquario mi invita a casa sua dove mi mostra un basso mobile rettangolare, la decorazione, che occupa due sportelli laterali e due fasce orizzontali sopra e sotto un'apertura lignea centrale, è in mosaico e riproduce scene rinascimentali: gruppi maschili a sinistra e gruppi femminili a destra (ill. 2). Molto originale e ardita l'ideazione decorativa. Il mobile fa parte dell'arredo di casa Zuffellato realizzato nel 1938 dall'architetto Tito Varisco (1915-1988), noto a Milano per la sua collaborazione con il Teatro alla Scala. Per me l'opera era interessante per vari aspetti: la modernità, ma anche la pura classicità della forma, l'allusione al passato rinascimentale e l'assoluta novità della decorazione musiva.

Il mosaico con la sua brillantezza e le sue policromie attraeva gli artisti. Lucio Fontana esegue nel 1935 un conturbante busto femminile con tessere argentate e pochi anni più avanti Ferruccio Ferrazzi fa realizzare a mosaico l'imponente decorazione che l'architetto Morpurgo gli aveva commissionato per la facciata dei palazzi di piazza Augusto Imperatore a Roma.

Pensavo poi che sarebbe stato giusto esporre anche opere provenienti dalle grandi imprese del periodo, come il Liviano all'università di Padova e l'Eur.

A Padova nel palazzo centrale dell'università, il Bo, tutto l'apparato decorativo dalle maniglie alle opere d'arte era stato deciso o disegnato da Ponti e concordato in grande armonia con il rettore Carlo Anti. La loro collaborazione è stata così fertile che ancora oggi gli studenti adoperano le belle e sobrie scrivanie e sedie del grande architetto, quindi



non si potevano alienare neppure per il breve tempo di una mostra. Ma per me era ancora più interessante esporre una delle bellissime panche, scarne ma poderose e senza tempo che Ponti aveva disseminato nei corridoi della scuola: legno di noce chiaro, leggeri movimenti decorativi, ottima esecuzione del mobilificio di Belluno che aveva vinto il concorso bandito



dall'università per l'arredamento della nuova facoltà di Lettere che comprendeva tavoli, scrivanie, poltrone, panche, sedie e cestini per la carta.

Da tempo cercavo di capire se qualche arredo dei palazzi dell'Eur era sopravvissuto e/o era mai stato eseguito. Lo storico dell'architettura Giorgio Muratore nel volume *Il Palazzo dell'Ente Eur* (Editalia 1992) aveva pubblicato una panca per la sala d'aspetto del Palazzo degli Uffici, sopravvissuta alla popolare furia iconoclasta che nel dopoguerra ha distrutto molte opere amovibili dell'Eur. Così la descriveva: “monumento del design italiano [...] dimensione europea e internazionale della cultura milanese”. Effettivamente la panca profetizza gli anni cinquanta con il suo schienale in bronzo ondulato e il sedile aggettante quasi aereodinamico (ill. 3).

Di tutto l'arredo di quell'edificio progettato dall'architetto milanese Guglielmo Ulrich si sono salvati anche molti piccoli schizzi colorati a tempera, idee per l'arredamento delle varie stanze, recuperati e ora esposti nei corridoi del Palazzo degli Uffici.

Era indispensabile, a causa della straordinaria bellezza dell'ideazione e dell'esecuzione, esporre anche un pezzo della Richard Ginori, ditta storica con la quale Ponti aveva collaborato, a volte insieme all'architetto Tomaso Buzzi – nel caso degli straordinari centrotavola per le ambasciate italiane all'estero –, altre con lo scultore Libero Andreotti nel caso della cista arcaica rivisitata *La conversazione classica*. Quella che trovo da esporre ha un coperchio che differisce da quelle viste fino ad allora, invece dell'angelo dorato posto alla sommità della cista, modellato da Libero Andreotti, porta una corona e sopra i quattro piedi corone d'alloro dipinte in oro e quattro fasci stilizzati, al centro un'aquila “imperiale” dorata (ill. 4, tav. 30). Molte sono le varianti che Ponti ha apportato a questo famoso modello, alcune personalizzate: quella per Margherita Sarfatti con le margheritine, quella dedicata a Mussolini con i fasci o un'altra dedicata a Ojetti per le sue nozze. È probabile che quella con le corone sul coperchio e i fasci lungo il cilindrico corpo – monarchia e fascismo – fosse destinata a uffici di alti funzionari o proprio alla famiglia reale.

Per competere con i capolavori di arte maggiore che Fernando andava scovando per la mostra di Forlì, dovevo selezionare opere eccellenti

3. Guglielmo Ulrich,  
*Panca per il salone  
del pubblico del Palazzo  
degli Uffici Eur*, 1939.  
Roma, Eur S.p.A

per impatto estetico e per originalità. Alfredo Ravasco, milanese, in quell'epoca il più famoso orafo-gioielliere amato dalla ricca borghesia soprattutto del nord d'Italia; i suoi centrotavola, oggetti preziosissimi da posizionare sulle tavole da pranzo di importanti magioni, erano e sono capolavori non solo di oreficeria artigianale ma anche insieme di materiali rari come lapislazzuli, coralli, perle, agate, granate, malachite, argenti smaltati e pietre preziose che evocano fondi marini abitati da polipi, razze, pesci dalle lunghissime code, boschetti di coralli, opere fiabesche, rare, di un lusso rinascimentale destinate a un ceto particolarmente facoltoso, questi oggetti rappresentano una parte, non certo all'avanguardia, del gusto del periodo.

Un gusto molto più elegante era quello dell'inizio di carriera di una futura star del design come Franco Albini. L'asso dell'aeronautica Arturo Ferrarin, medaglia d'oro per le sue azioni valorose durante la prima guerra mondiale, nel 1931 sposa la figlia del proprietario di palazzo Castiglioni a Milano. Arturo Ferrarin con Adelaide Castiglioni vanno ad abitare nel palazzo in un grande appartamento per il quale Franco Albini venticinquenne disegna gli arredi. Durante la seconda guerra mondiale il palazzo Castiglioni è bombardato e una bomba sventra proprio quell'appartamento distruggendo parte dell'arredo. Si salvano i mobili per la sala da pranzo. Nel 1930 Albini aveva già disegnato un salottino con degli intarsi di corno per la ditta Dassi, in quest'occasione disegna un tavolo grande rettangolare in legno macassar, quindi scuro, sul piano aeroplanini ed elicotteri intarsiati in avoriolina. Raffinatezza e ironia, già le cifre dello stile Albini sono chiare. Per rappresentare l'eleganza degli anni trenta non potevo trovare oggetto migliore.

Altri oggetti si sono poi aggiunti, selezionati da altri curatori: scarpe, vestiti, manifesti. Il variegato panorama dell'epoca risultava esaustivo.

Da allora le arti minori italiane hanno avuto altri importanti riconoscimenti come la mostra al Musée d'Orsay di Parigi *La Dolce Vita* (2014) arrivata in seguito a Roma al Palazzo delle Esposizioni (2015).

Con Fernando ci siamo divertiti e siamo diventati più amici. Ci vediamo poco, lui vive a Milano e lavora incessantemente e io a Roma.

Ogni estate un amato amico comune, Carlo Virgilio, ci invita per Ferragosto nella sua casa di campagna. Fernando scende con Roberto dalla mondana Versilia verso la Toscana etrusca e ci incontriamo, io mi rallegro molto e anche lui sembra contento.

4. Gio Ponti, manifattura Richard Ginori, *Cista con coperchio*, 1930 circa. Sesto Fiorentino, Museo Richard Ginori della Manifattura di Doccia



Alessia Schiavi  
La critica militante.  
Guido Marangoni e  
*Il Quarto Stato* per Milano

La figura di Guido Marangoni (Casanova Elvo, Vercelli, 1872 - Bordighera, Imperia, 1941) è una di quelle che la storia, e in particolare la storia della critica d'arte, ha ingiustamente dimenticato. Analizzando la sua instancabile attività politica e culturale – l'una inscindibile dall'altra – e le iniziative da lui promosse, ci si aspetterebbe di trovarlo saldamente collocato tra le più significative presenze dell'Italia dei primi decenni del Novecento, e invece manca a tutt'oggi uno studio approfondito e unificante che dia conto della sua levatura morale e intellettuale<sup>1</sup>.

Dopo gli studi forensi condotti all'università di Torino il giovane Marangoni, appassionato d'arte e interessato ai temi sociali, si trasferisce a Milano e si iscrive alla Federazione Socialista Milanese schierandosi con le componenti più radicali e intransigenti del partito. Nella sua ininterrotta militanza politica egli porterà sempre avanti, anche nel ruolo apicale di deputato socialista alla Camera, le istanze di un'arte utile al miglioramento delle condizioni di vita dell'uomo riconducendo, in ultima analisi, a tale fine molta parte della sua attività professionale e della sua produzione critica. Scorrendo l'elenco degli scritti di Marangoni sorprende la vastità degli argomenti trattati ma anche la coerenza delle tematiche e la loro interdisciplinarietà. Egli scrive d'arte su riviste di partito, come "Avanguardia Socialista", e di politica culturale su periodici di settore quali "Pagine d'Arte" e "Le Arti Decorative", da lui fondate rispettivamente nel 1913 e nel 1923; ma anche su "Enotria", rivista colta dedicata alla viticoltura, si troveranno, dal 1921 al 1941, suoi interventi in diverso modo attinenti argomenti artistici<sup>2</sup>. Marangoni dunque predilige la critica d'arte ma non disdegna la comunicazione che travalica la stretta, rassicurante cerchia dello specialismo. Ciò che lo interessa è argomentare, capire l'attualità ed esprimere, con immancabile *verve* appassionata e polemica, il suo pensiero. E poi agire, invitando al cambiamento le forze di governo – dello stato, della città – e alla partecipazione la società civile. Tra i temi costanti della sua produzione vi è la protezione dei beni archeologici, artistici e storici italiani. Su questi argomenti egli interviene durante le tre legislature che lo vedono impegnato alla Camera

(1909-1913; 1913-1919; 1919-1921) partecipando, tra l'altro, attivamente anche alla discussione intorno alla prima vera legge di tutela, la legge Rosadi del 1909<sup>3</sup>. Con la solita capacità di essere trasversale, Marangoni utilizza però il suo ruolo istituzionale anche per proporre, nel 1920, una legge *ante litteram* a favore del divorzio, in quanto questione sociale che andava nella direzione di un'affermazione dei diritti dell'essere umano<sup>4</sup>. In questa stessa prospettiva emancipativa, il critico dedicò gran parte della sua vita alla promozione delle arti decorative, persuaso che esse potessero dare un contributo essenziale alla crescita economica, culturale, morale del Paese. A questo fine spese il suo impegno, anche in dialogo con Giovanni Gentile, per la riforma dell'insegnamento artistico in favore di scuole che, in opposizione alle accademie, formassero gli artigiani e i futuri direttori delle moderne realtà produttive. Nel 1922 inaugurò quindi, con Augusto Osimo, l'Università delle Arti Decorative alla Villa Reale di Monza e l'anno seguente, nella stessa sede, la prima delle tre Biennali d'Arte Decorativa da lui dirette. Fu curatore dei sei volumi editi tra il 1925 e il 1928 dell'*Enciclopedia delle Moderne Arti Decorative* e fondatore, nel 1928, della rivista "Casabella", nonché autore di un numero davvero considerevole di scritti dedicati al tema.

A partire dagli anni venti del Novecento, dopo la battuta d'arresto inferta alla sua carriera di parlamentare dall'avvento del fascismo al potere, Marangoni concentrerà la sua attività professionale a Milano lanciando il capoluogo lombardo, in quegli anni a guida socialista, come capitale della rinascita dell'industria artistica italiana. Già nel 1918, e ancor più nel 1919, con la nomina a sovrintendente al Castello Sforzesco, Marangoni era infatti entrato a pieno titolo nel dibattito sulle arti decorative dialogando su questi temi con le alte cariche della città<sup>5</sup>.

In altra sede si è detto dell'impegno per la riorganizzazione dei musei milanesi in funzione di una più razionale distribuzione delle collezioni e di una loro ottimale fruizione anche da parte di quel pubblico, come le maestranze operaie e artigiane, che dalla visita al museo avrebbe dovuto ricavare benefici in termini di istruzione e aggiornamento professionale<sup>6</sup>. In questa direzione andava il suo progetto di destinazione di Palazzo Reale a sede del Museo delle Arti Decorative, del Castello Sforzesco a luogo espositivo delle collezioni civiche dal Medioevo al Settecento e, come poi avvenne, della Villa Reale a Galleria d'Arte Moderna. Per le "opere modernissime" il critico, nel suo lungimirante progetto museologico, aveva pensato a padiglioni di moderna concezione museografica che solo nel 1947 troveranno concreta realizzazione nel Padiglione d'Arte Contemporanea di Ignazio Gardella.

È nell'ambito di questa riorganizzazione che si inserisce, nel 1920, l'acquisizione del *Quarto Stato*, esposto alla *Mostra individuale di G. Pellizza da Volpedo* organizzata dalla Galleria Pesaro e aggiudicato alla città di Milano grazie, come è noto, a una sottoscrizione pubblica, di cui Marangoni fu promotore<sup>7</sup>. Poche altre opere come questa potevano entrare in risonanza con la sua idea di arte impegnata. I suoi gusti artistici si orientavano verso le produzioni saldamente attestate nell'alveo della cultura accademica

tardo-ottocentesca e ben lontane dalla sua sensibilità erano le moderne forme d'arte che andavano in direzione novecentista. Perfettamente in linea con il suo sentire erano invece le potenzialità espressive della tecnica a colori divisi e, soprattutto, la portata sociale dei temi trattati dai più significativi esponenti del divisionismo. Egli aveva espresso anni prima la sua idea al riguardo sostenendo che “realizzare arte sociale non significava rappresentare un qualsiasi aspetto della vita dei lavoratori, o la sofferenza del popolo, ma doveva essere un'arte sincera, spontanea, nata dall'anima dell'artista”<sup>8</sup> e non vi è dubbio che la grande tela di Pellizza rispondesse, anche per Marangoni, a questa definizione.

Fin dal periodo che aveva visto la genesi del grande dipinto, tra il 1898 e il 1901, Pellizza aveva intuito che la questione sociale si stava imponendo e che l'arte doveva prendere parte a quel grande movimento. Negli anni che seguirono, la potenza comunicativa dei lavoratori in marcia per la rivendicazione dei propri diritti venne perfettamente recepita dalle forze della sinistra che si impadronirono di quell'immagine pubblicandola all'interno di testate di ispirazione socialista, in particolare quelle di area più riformista. Nel 1905 fu lo stesso giornale del partito socialista, l'“Avanti della domenica” a pubblicare una riproduzione del dipinto, con grande soddisfazione di Pellizza che tuttavia temeva una manipolazione commerciale della sua opera. Per questo motivo l'artista fu molto attento all'uso che se ne voleva fare in quegli anni, rifiutando alcune proposte e appoggiandone invece altre, come la stampa di cartoline di propaganda per il 1° maggio che il giornale di Voghera “L'uomo che ride”, diretto dall'amico Ernesto Majocchi, aveva promosso. La cartolina ebbe grande diffusione nel vogherese ma presto la Federazione Socialista Milanese, intuendo il potenziale propagandistico dell'immagine, ne acquisì l'esclusiva e, nell'aprile del 1906, il settimanale “Avanguardia Socialista” pubblicò in prima pagina un trafiletto che invitava ad acquistare per 10 centesimi la cartolina<sup>9</sup>. Il successo dell'invito fu notevole, la raccolta di fondi andò a buon fine e la fama dell'opera aveva in quel modo raggiunto le masse. “Avanguardia Socialista”, organo dell'area intransigente del partito, era diretto da Arturo Labriola. Caporedattore della testata era, in quegli anni, Guido Marangoni<sup>10</sup>.

Non è dato sapere se l'idea di quell'uso propagandistico dell'immagine sia stata del critico ma è assai verosimile che quando, quattordici anni dopo, *Il Quarto Stato* venne esposto a Milano, Marangoni sentì fortemente l'esigenza di trattenere l'opera nel capoluogo lombardo, facendola divenire un bene comune. Nella mostra della Galleria Pesaro, curata da Ugo Ojetti, la città di Milano rendeva omaggio al pittore piemontese con 122 opere tra dipinti, bozzetti e disegni, prestate dalle eredi, le figlie Maria e Nerina. *Il Quarto Stato* veniva in quella occasione messo in vendita, anche grazie all'intermediazione di Angelo Morbelli, per 50.000 lire. Il prezzo, stabilito dal tribunale di Tortona a tutela delle figlie minorenni del pittore, era una richiesta notevole per un dipinto, certamente giustificata, al di là dell'indiscussa qualità pittorica, anche dalla fama raggiunta grazie all'uso politico che negli anni se ne era fatto.

La guida socialista della città di Milano, rappresentata dal sindaco



1. Monza, Prima Biennale, foto di gruppo, Guido Marangoni in primo piano a sinistra, 1923. Archivio della Triennale di Milano, BNN-I-A02-0015

L'elenco dei partecipanti alla sottoscrizione vede lo stesso Marangoni contribuire con 100 lire. Numerosi sono gli artisti (tra i maggiori contribuenti della categoria Giuseppe Amisani con 300 lire), importanti i contributi delle banche (3000 lire la Banca Commerciale Italiana), della stampa (il “Corriere della Sera” con 1000 lire), di rappresentanti del mondo culturale, industriale e collezionistico. Milano insomma risponde alla chiamata di Marangoni e finalmente, nel luglio del 1920, il prefetto decreta che il Comune di Milano è autorizzato ad accettare la donazione<sup>12</sup>. Il sindaco Caldara, ben consapevole del valore del dipinto acquisito, invia una sentita lettera di ringraziamento a Marangoni riconoscendogli il ruolo di “iniziatore” della raccolta. Al termine dello scritto il sindaco si augura che l’iniziativa sia “sprone ed esempio validissimo ad altre opere generose”<sup>13</sup>. E Marangoni non tarda a rispondere all’appello.

Nello stesso anno infatti, mentre lavora al tentativo di realizzare un museo delle arti decorative all’interno di Palazzo Reale, egli si dedica alla costituzione di una raccolta di manifesti murali – “una delle affermazioni artistiche più originali dell’epoca nostra”, forma d’arte veramente democratica in quanto popolare e pubblica – per la creazione di un nuovo museo nel Castello Sforzesco<sup>14</sup>. Per quest’ultimo progetto, ancora una volta, egli chiama a raccolta la società civile chiedendo ad artisti, case editrici e collezionisti di donare opere rappresentative della produzione cartellonistica italiana e straniera, primo importante nucleo della consistente raccolta di grafica del Comune di Milano.

L’impegno di Marangoni per la promozione di un’arte utile, la sua militanza critica, passavano dunque per diverse strade. La strada percorsa dalla grande tela-manifesto del *Quarto Stato* assume in questo senso un valore emblematico. Una volta acquisita per il Comune essa venne collocata nella sala della Balla del Castello Sforzesco, luogo ideale per l’esposizione delle opere di grande formato. La forte connotazione politica del dipinto, che fu all’origine della sua diffusione e della sua fama, fu anche causa della

Emilio Caldara, e la sovrintendenza di Marangoni alle raccolte artistiche civiche costituivano delle condizioni particolarmente favorevoli per l’acquisizione di un’opera così schierata e tuttavia, per la Milano del dopoguerra, l’alto costo della tela risultava proibitivo per il solo Comune. Fu a questo punto che Guido Marangoni lanciò l’invito alla società civile promuovendo, presso la Galleria Pesaro, la raccolta dei fondi necessari all’acquisto<sup>11</sup>.

sua rimozione negli anni della gestione fascista della città cominciata nel dicembre 1922 con l'occupazione di Palazzo Marino e lo scioglimento della giunta socialista. L'opera venne con tutta probabilità ritirata nei depositi comunali dai quali riemerse solo, significativamente, nel 1946 in occasione della celebrazione dei cinquant'anni dell'“Avanti!”<sup>15</sup>.

Guido Marangoni abbandonerà la carica di soprintendente al Castello nel 1923 ma è evidente che, già dall'anno prima, la sua figura non risultava organica al nuovo assetto politico della città. Nel 1922 egli trasferisce infatti la sua abitazione e i suoi uffici nella Villa Reale di Monza per dar continuità, in posizione più defilata, al suo grande progetto di rinascita delle arti decorative.

A Milano restava però il solco profondo tracciato dalla sua attività e, con *Il Quarto Stato*, una grande opera, simbolo del messaggio che Marangoni aveva in ogni modo cercato di comunicare: la necessità, non più rimandabile, del risveglio delle coscienze per il progresso dell'umanità.

1 Alla figura e all'opera di Guido Marangoni sono stati dedicati diversi, frammentari articoli e qualche tesi di laurea. Tra i contributi più recenti si ricorda M. Degl'Innocenti, *Guido Marangoni, l'arte italiana e le forme sussidiarie*, in Idem, *La patria divisa. Socialismo, nazione e guerra mondiale*, Franco Angeli, Milano 2015, pp. 94-103. Tra le tesi, particolarmente significativa è quella di S. Vitali, *Guido Marangoni e le arti: impegno politico e interventi critici dal 1900 al 1941*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Magistrale in Storia e Critica d'Arte, a.a. 2010-2011, relatori P. Rusconi, A. Negri. Nel 2016 la Triennale di Milano ha ricordato Guido Marangoni nel suo ruolo di inventore delle Biennali d'Arte Decorativa con la mostra *Il design prima del design*, curata da R. Besana, alla Villa Reale di Monza. Dell'esposizione non è stato pubblicato il catalogo. Ringrazio Roberto Besana per il proficuo confronto.

2 L'elenco degli interventi di Guido Marangoni su periodici è presente in Vitali, *Guido Marangoni* cit., pp. 209-259.

3 Cfr. Camera dei Deputati, *Discussione del disegno di legge per le Antichità e Belle Arti*, Atti Parlamentari, Legislatura XXIII (1909-1913) - Prima Sessione, seduta 27 maggio 1909, Tipografia della Camera dei Deputati, Roma 1909.

4 Proposta di Legge Marangoni-Lazzari, “Per lo scioglimento del matrimonio”, n. 471, 6 febbraio 1920.

5 Significativa in tal senso la lettera aperta inviata al sindaco Emilio Caldera pubblicata nell'articolo *Per una grande mostra d'arte decorativa a Milano*, in “Città di Milano”, gennaio 1918, p. 10.

6 Cfr. A. Schiavi, *Palazzo Reale negli anni venti. Tra dimora storica e Museo delle Arti Decorative*, in *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del Palazzo*, a cura di E. Colle, C. Salsi, supplemento monografico a “Rassegna di Studi

e Notizie”, XXII, a. XXVI (1999), Milano 2000, pp. 197-214.

7 *Mostra individuale di G. Pellizza da Volpedo*, a cura di U. Ojetti, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, gennaio-febbraio 1920), Editore Alfieri & Lacroix, Milano 1920. Sull'argomento cfr. A. Scotti, M.G. Francalanci, *Il “Quarto Stato” e Milano*, in A. Scotti, *Giuseppe Pellizza da Volpedo. Quarto Stato*, Skira, Milano 2000, pp. 9-14.

8 G. Marangoni, *L'Arte sociale all'Esposizione. I.*, in E.A. Marescotti, E. Ximenes (a cura di), *Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione, 1906: cronaca illustrata dell'esposizione*, Treves, Milano 1906, p. 288.

9 Per un approfondimento del tema si veda M.G. Francalanci, *Fortuna politica del Quarto Stato*, in *Cento anni di “Quarto Stato”. La fortuna del quadro di Pellizza da Volpedo tra ideologia e comunicazione di massa*, M&B Publishing, Milano 2001, pp. 11-24.

10 Guido Marangoni iniziò la sua collaborazione con la testata nel 1903 e ne fu caporedattore dal 1905 al 1906.

11 Alcuni documenti relativi all'acquisto, compreso l'elenco dei sottoscrittori, e ritagli di giornale dell'epoca che riportano la notizia sono conservati nell'Archivio delle Civiche Raccolte Artistiche (ACRA), faldone *Sottoscrizione Quarto Stato*. Per l'elenco completo dei sottoscrittori si veda la sintesi elaborata graficamente in *Cento anni di “Quarto Stato”* cit., p. 49.

12 Foglio dattiloscritto, Prefetto della Provincia di Milano, Milano 21 luglio 1920, in ACRA, faldone *Sottoscrizione Quarto Stato*.

13 Foglio dattiloscritto, Comune di Milano, 17 aprile 1920, *ibidem*.

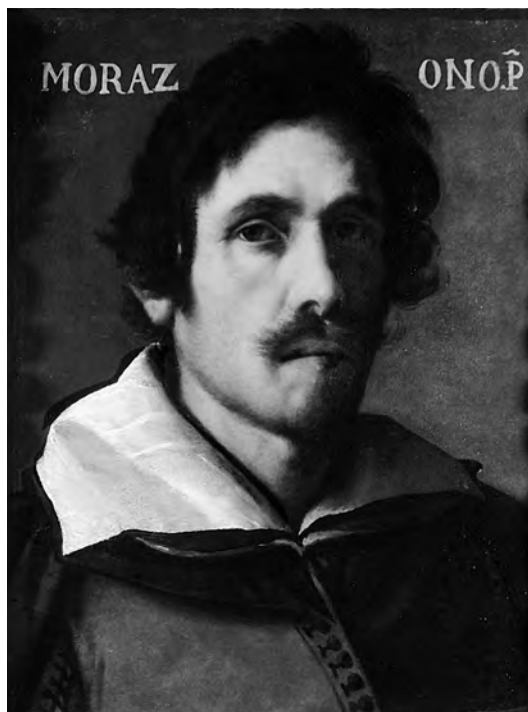
14 G. Marangoni, *La raccolta di “Manifesti murali” nel Castello Sforzesco*, in “Città di Milano”, XXXVI (8), agosto 1920, p. 303.

15 Cfr. Scotti, Francalanci, *Il “Quarto Stato e Milano”* cit., p. 13.

# Jacopo Stoppa

## Un Morazzone ancora più vero

1. Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone, *Autoritratto*, 1600-1605 circa, olio su tela. Biella, Museo del Territorio Biellese



Quando ho scritto la monografia del Morazzone nel 2003 non avevo visto dal vivo questo dipinto (ill. 1, tav. 1), che conoscevo solo dalla foto, poco leggibile, pubblicata nel catalogo della mostra del 1962 tenuta a villa Mirabello, a Varese, curata da Mina Gregori<sup>1</sup>. Mi limitavo a citarlo all'interno di una scheda relativa a una copia da un altro prototipo di autoritratto del Morazzone, conservata a Brera (Reg. Cron. 582), di cui mi era nota pure un'occorrenza a mezza figura con tavolozza, di ubicazione ignota<sup>2</sup>. Connesso a questo modello *maior* è pure un dipinto conosciuto solo in fotografia, datato 1681, e riferito a un pittore attivo a Varese, Bernardino Rancate, pub-

blicato dalla stessa Gregori (a cui era stato segnalato dal collezionista Guido Redaelli, di Menaggio). La Gregori connetteva a questo quadro il disegno preparatorio per un'incisione, relativa al solo particolare della testa, tracciato in due copie da Giovanni Bagatti per le *Memorie* tardosettecentesche di Antonio Francesco Albuizi. Il disegno più completo reca in basso che era stato "cavato da un Ritratto di mano di Benedetto [*sic!*] Rancate esistente in Morazzone nella casa dei Signori Mazzucchelli discendenti da detto Pittore". Da qui la Gregori ipotizzava che il dipinto allora a Menaggio fosse anticamente in casa Mazzucchelli, a Morazzone, e coincidesse con quello esitato, nel 1916, in una vendita Geri a Milano. Segnalava inoltre un'altra derivazione da un perduto originale del Mazzucchelli in collezione privata fiorentina senza pubblicarne però



l'immagine; può darsi che sia lo stesso che conoscevo io tramite la foto appena menzionata<sup>3</sup>.

Ma torniamo al quadro oggi generosamente donato dalla famiglia Bracco, la stessa che lo possedeva al tempo della sua prima pubblicazione nel 1962, al Museo del Territorio Biellese di Biella. L'*Autoritratto* Bracco non c'entra con la tipologia appena analizzata. La Gregori nel 1962 dedicava un intero capitolo al *Problema dei ritratti (e autoritratti) del Morazzone*, mostrando quanto la questione dell'immagine del pittore fosse intricata. Sgombrava il campo, come aveva fatto già l'Albuzzi, dal presunto *Autoritratto* degli Uffizi, frutto di un pasticcio erudito, e da altri fraintendimenti. Ricordava che, a una cinquantina d'anni dalla morte del pittore, Carlo Torre, nella sua guida di Milano, nel 1674, menzionava, di Mazzucchelli, la passione per le armi e descriveva un suo autoritratto mentre reggeva con la sinistra un cavallo e con la destra i pennelli<sup>4</sup>. La Gregori presentava, inoltre, a piena pagina la prima foto del dipinto oggi a Biella, come ho già detto, in una riproduzione non facilmente leggibile. Lo indicava come "Probabile autoritratto del Morazzone" nella didascalia e nella scheda come "Autoritratto del Morazzone (?)", notando l'iscrizione apposta nella parte alta, e concludeva dicendo: "La qualità di questo ritratto è tecnicamente ascrivibile al primo Seicento e all'ambiente morazzonesco. È dunque il solo che possa aspirare ad essere ritenuto l'autoritratto dell'artista". L'opera non risulta nell'*Elenco dei dipinti esposti* in fondo al catalogo di Varese<sup>5</sup>.

Si potrebbe poi tracciare la fortuna visiva di questo quadro che parte dalla copertina della rassegna stampa della mostra del 1962 fino ad arrivare a improbabili iniziative locali, che mi è già capitato di segnalare<sup>6</sup>. Evidentemente, per quanto non fosse stato visto dal vero, la forza iconica di questo dipinto ha finito per imporsi come modello per le sembianze del pittore. L'attuale restauro, magistralmente eseguito da Carlotta Beccaria, scioglie qualsiasi dubbio di autografia. Purtroppo gli spessori materici, giocati di prima intenzione, hanno perso, nelle precedenti operazioni di fissaggio della tela sull'attuale supporto di compensato, la loro densità. Ma tarando lo sguardo sulle pieghe del colletto bianco o sulla ciocca di capelli che si stacca, tra la tempia e l'orecchio destro, o ancora sui bordi della veste (i cui profili sono stati in buona parte recuperati), si può idealmente ricostruire l'originaria freschezza esecutiva. Non si può fare a meno di notare l'occhio sinistro del Morazzone, in buona parte rifatto. Ma, a parte questo, lo sguardo mantiene un che di magnetico. Tutto ciò nonostante la posa non ancora sicura e sfrontata come nel modello di autoritratto da cui ho iniziato l'intervento. Anche questo mi fa propendere per una data non eccessivamente inoltrata nel percorso di Mazzucchelli: intorno allo scoccare del 1600, quando cioè il pittore, nato nel 1573, era su per giù trentenne. La scritta, a quanto osserva la Beccaria, è antica, ma, probabilmente, non coeva all'esecuzione del dipinto. Dipinto che forse a un certo punto del suo percorso collezionistico è appartenuto a una serie. Nell'iscrizione – oltre alla storpiatura del nome ("MORAZONO"), di cui non mi sono note

altre occorrenze – ci si premura di specificare il mestiere dell’effigiato, a riprova di una perdita di conoscenza nei confronti del personaggio. Sul retro, sul compensato, si legge: “da Fratelli Castelli – Milano / a Saverio Luigi Bracco Biella / il 28 ottobre 1926”. I fratelli Castelli sono, come mi fa notare Giovanni Agosti, Carlo e Mino Castelli, restauratori, che vendono anche delle opere ad Alberto Saibene, attivi, a Milano, ancora negli anni quaranta<sup>7</sup>. Saverio Luigi Bracco (Biella, 19 novembre 1899–14 agosto 1990) è il padre di Vittorio (Biella, 20 novembre 1926–19 gennaio 2013), donatore del dipinto all’attuale sede.

Questo testo coincide in buona parte con l’intervento che ho fatto al Museo del Territorio Biellese il 5 maggio 2018 in occasione della presentazione del dipinto. Grazie a Giovanni Agosti, Valeria Miotello e Alessandra Montanera.

1 *Il Morazzone*, a cura di M. Gregori, catalogo della mostra (Varese, villa Mirabello, 1962), Bramante editrice, Milano 1962, p. 22, tav. a.

2 J. Stoppa, *Il Morazzone*, Five Continents Editions, Milano 2003, pp. 270–271, C 4. Per altri autoritratti ricordati dalle fonti: ivi, pp. 274, 277 (Genova, presso Francesco Debuffo o Rebuffo, 1675; Piacenza, raccolta dei marchesi Serafini, 1734).

Viene in mente un quadro presunto *Autoritratto* di Baglione – sulla base di un non convincente confronto con un dipinto di collezione privata madrilenza reso noto da R. Longhi, *Giovanni Baglione e il quadro del processo* [1963], in *Studi caravaggeschi. Tomo II. 1935-1969*, Sansoni, Firenze 2000, tav. 184 – oggi approdato alla Cassa di Risparmio di Perugia (FF Mancini, in *I tesori della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*, a cura di FF Mancini, catalogo della mostra [Perugia, Palazzo Lippi Alessandri, 2016], Aguaplano, Perugia 2016, pp. 224–227). Era attribuito a Tanzio da Varallo quando transitava sul mercato. Un’attribuzione sbagliata ma, mi sembra, più consona all’area di appartenenza. Tanto più che nelle collezioni dell’Accademia di Brera si trova un dipinto (inv. 1980, 261), erroneamente schedato come Ceresa, che deriva chiaramente dallo stesso prototipo, ma decurtato: cfr. A. Musiari, in *Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, Electa, Milano 1996, pp. 78–79, n. 45. Il personaggio effigiato tiene un archibugio a ruota (in uso, come mi fa presente Silvio Leydi, dalla metà del Cinquecento a tutto il Seicento) e un liuto, come mi chiarisce Davide Daolmi.

3 Gregori, *Il Morazzone* cit., pp. 22–23; Stoppa, *Il Morazzone* cit., pp. 270–271, fig. C 4 bis. Per i disegni di Bagatti cfr. A.F. Albuizi, *Memorie per servire alla storia de’ pittori, scultori e architetti milanesi (1773–1778)*, a cura di S. Bruzese, Officina Libraria, Milano 2015, pp. 271–272.

4 C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Agnelli, Milano 1674, p. 46 (ed. 1714, p. 43). Se Torre è nato nel 1613 (come mi conferma Rossana Sacchi, che quest’anno tiene un corso universitario su Torre), non è da escludere che avesse visto, adolescente, il Morazzone, o che avesse racconti di prima

mano sul pittore, come ne aveva del Cerano (cfr. J. Stoppa, *Cerano giovane*, in *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, a cura di M. Rosci, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, 2005], Federico Motta Editore, Milano 2005, p. 98). La retorica contrapposizione tra le “prodezze d’Alessandro col pennello” e la capacità del Morazzone di ritrarre il cavallo che “non portava piedi umani, com’ebbe il Destriero di Giulio Cesare” (un riferimento allo zoccolo fesso del cavallo celebrato da Svetonio, *Vitae Caesarum, Divus Julius*, 61) rientra nella dimensione letteraria di Torre, ancora tutta da indagare: cfr. U. Motta, in *sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, a cura di S. Albonico, F. Milani, catalogo della mostra (Pavia, Musei Civici, 2002), Edizioni Cardano, Pavia 2002, pp. 286–288, n. 2.44.

5 Gregori, *Il Morazzone* cit., pp. 22–23, 511–513.

6 Giovanni Agosti mi ha segnalato l’invito al dibattito tenuto a villa Mirabello rivolto a Giorgio Bassani, conservato tra le carte dello scrittore. Il resoconto del dibattito è fornito, su “Settimo Giorno”, 18 settembre 1962, pp. 8–11 (con foto di Giacomo Pozzi Bellini), da G. Testori, *Polemica e pace sul Morazzone*, ripubblicato in *Il Morazzone. Articoli, saggi critici ed interpretativi della figura e dell’opera di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone*, s. e., Varese 1963, pp. 63–65, e poi in *Testori a Varese*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, pp. 35–39. Comparando i nomi dei partecipanti menzionati da Testori e quelli indicati sull’invito si evince che tra gli “scrittori” ha disertato la Banti e tra i “pittori” Burri e Carrà, sostituiti da Chiara e da Dova, giunto però solo quando “ci si preparava alla cena”. Tra gli eventi legati alla mostra vale la pena di menzionare una presentazione tenuta dalla Gregori, su richiesta di Anna Maria Brizio, al “corso di perfezionamento” dell’Università Statale di Milano (S. Stefani Perrone, *In ricordo di Marco Rosci*, in “Corriere Valsesiano”, 14 luglio 2017, p. 4). Per le bizzarre iniziative locali in cui figura l’autoritratto del Morazzone: J. Stoppa, *La morte del Seicento lombardo*, in “Prospettiva”, n. 119–120, 2005, p. 187, fig. 7, p. 189.

7 G. Agosti, *Introduzione*, in G. Agosti (a cura di), *Altri quaranta dipinti antichi della Collezione Saibene*, Edizioni Valdonega, Verona 2008, pp. XVII, XXIX, XXXIV; A. Frangi, ivi, p. 169.

# Gianni Venturi

## Amicizie neoclassiche

**T**ra le amicizie che più hanno contato nella mia ormai lunga vita alcune hanno un posto importante nella mia formazione e nel mio percorso critico ed esistenziale. A una di queste, vale a dire quella con il carissimo Fernando qui festeggiato, dedico questi ricordi che collegano in una specie di cerchio perfetto il valore dell'amicizia e un destino, quello che lega lui a chi scrive queste note e che a sua volta ha capito il valore dell'amicizia nella frequentazione con l'amico Jesi che in quel momento rilevava in modo straordinario la funzione di maestro. E Fernando ben può capire come ai nomi che cito nel cerchio delle amicizie si possa aggiungere una imprescindibile presenza per entrambi: quella di Paola Barocchi. Così può apparire giustificata la ripresa, in un mio lavoro, della citazione di maestri che necessariamente vanno, se non traditi, superati affinché il loro magistero dia i suoi frutti. Scrivevo dunque in quell'antico saggio<sup>1</sup>:

Due voci che dialogano per dodici anni prevalentemente su un autore e sulla sua opera, senza mai conoscersi di persona fino a considerare 'mitica'<sup>2</sup> quell'amicizia e quell'incontro mancato; due voci che s'interrogano su un destino europeo di Pavese<sup>3</sup> ed esprimono convinzioni e riflessioni, pienamente giustificate dal senso che la storia della critica *in progress* dà alla pervicace ricerca su un autore che entrambi considerano essenziale per quell'umanesimo che i maestri di Pavese (Untersteiner) e di Jesi (Kerényi) e di chi scrive (Binni) ritengono essenziale per giustificare il mestiere di vivere e di pensare. Che poi sia Jesi sia colui che qui scrive siano giunti alla fine, senza mai rivelarselo vicendevolmente, a non essere più d'accordo con le voci dei maestri senza per questo rinnegarne il senso della loro altissima lezione, fa parte di quel principio umanistico a cui sono rimasti fedeli, anche nella scelta ideologica; un termine così obsoleto e in disgrazia presso i sapienti di cui, come lo fu per Jesi, non mi vergogno affatto e di cui rivendico ancora, se usata umanisticamente, l'importanza e la necessità.

Con queste premesse si stabilisce il contatto di un passato che è garanzia del futuro; così quell'amicizia mi conferma una specie di necessità di

studio all'interno della letteratura neoclassica e canoviana di cui con Fernando abbiamo condiviso i frutti.

Secondo la prassi accademica l'inizio dell'epistolario è siglato da un formale "lei" che col tempo si trasforma in cognome con il "tu" fino all'ultimo stadio che contempla il nome e il "tu". Una condizione retorica a cui il ragazzo Jesi era assai sensibile proprio per la sua eccentricità, rispetto al più consueto *iter* accademico, che lo porterà a raggiungere la cattedra esclusivamente per chiara fama e non per studi regolari, processo assai raro nell'accademia italiana. L'affacciarsi di Jesi sulla scena europea della critica aveva avuto uno strepitoso inizio quando a 13 anni s'imbarcò su una nave in partenza per Alessandria d'Egitto dove apprese la scienza dei geroglifici e tradusse il *Libro dei Morti* dialogando così, a quell'età, con i più grandi mitologi e antichisti europei. Con il progredire dello scambio epistolare e delle notizie che circolavano tra saggi, libri e articoli che ci scambiavamo rinforzati dal fatto che ai due giovani studiosi era necessario arrotondare le magre entrate, organizzammo una serie di conferenze in Svizzera presso le associazioni culturali italiane il soggetto delle quali era per entrambi Cesare Pavese, il mito e il "mitologema" su cui Jesi scrisse pagine fondamentali.

Nel 1973 uscì il primo risultato dei miei lavori neoclassici reso possibile dalla frequentazione dell'archivio dei conti Giglioli, una nobile famiglia ferrarese erede delle carte dell'altrettanto nobile ferrarese Leopoldo Cicognara<sup>4</sup>. L'invio del libro a Jesi produsse questa lettera che a quasi cinquant'anni di distanza salda il cerchio delle amicizie neoclassiche:

Ameno, 4 ottobre 1973  
Frazione Lortallo

Caro Venturi,

ho ricevuto il tuo volume Cicognara/Canova, ti ringrazio molto, e posso dirti d'averlo già letto quasi tutto, con gran gusto. Per spiegarti il mio speciale interesse, aggiungerò: che il mondo neoclassico mi tocca da vicino (come tu osservi in una nota, il Cicognara era un lettore del Dupuis, *Origines de tous les Cultes*, e il Dupuis<sup>5</sup> - nonché tutto il suo ambiente - è uno dei "miei" autori), quale *haut lieu* di problemi mitologici e mitopoietici; che in generale le ricerche di questo tipo sul gusto nel rapporto con l'antico mi appassionano molto; infine, e per curiosità, che un mio antenato, tale Samuele Jesi (incisore di Correggio), fu amico di Cicognara ed ebbe con lui rapporti epistolari. Le lettere del Cicognara a S.J. sono però molto più tarde, del 1831-33. Ce n'è una abbastanza divertente, del 13.VI.1833:

"In questi giorni ho avuto delle testimonianze di generosa bontà dal Gran Duca di Toscana e dal Re di Sardegna, avendomi il primo accompagnato con parole lusinghiere e soavi una ricca tabacchiera, e il secondo avendomi mandato la Croce di Commendatore dell'ordine di S. Maurizio e Lazzaro, la settimana che viene a posarsi sul Calvario del vostro amico. Non crediate che io ciò vi dica per vanità che non è questo il mio peccato ..."

Pensavo a questa lettera, leggendo il frammento di quella che tu citi, del Canova, a proposito di una tabacchiera diamantata, contenente un biglietto di 500 sterline, regalata dal "Principe Reale" di Gran Bretagna. Una volta tanto, ma purtroppo nel 1833!, il povero Cicognara ebbe anche lui la sua

“ricca tabacchiera”. Del resto, pur ornato di sette croci e donato di una tabacchiera granducale, il vecchio Cicognara non aveva perso spirito e galanteria. La lettera a S.J. Si conclude così:

“Tenetemi vivo nella memoria della Casa del Marchese Torreggiani, ma soprattutto mettetemi a’ piedi del Pr. C. e lasciatemi lì...Addio, caro Jesi, vi abbraccio di cuore”.

Scusami per aver appiccicato queste reminiscenze dell’avo al tuo lavoro, che tocca problemi molto più importanti. L’ho fatto, solo per dimostrarti l’attenzione e la cura con cui ho letto il libro.

Grazie ancora e molti amichevoli saluti.

Tuo Furio Jesi

La figura di Samuele Jesi è abbastanza nota tra i disegnatori e incisori del XIX<sup>6</sup> ma quel che interessa almeno per il presente assunto è sicuramente la sua appartenenza a quel clima che ha prodotto poi la grande opera della *Storia della Scultura* di Leopoldo Cicognara. Il fatto poi che avesse studiato con Francesco Rosaspina lo rende figura fondamentale per l’impresa cicognaresca. Jesi non partecipò all’impresa della *Storia della Scultura*<sup>7</sup> ma ebbe contatti importanti con il Cicognara che risultano almeno dalla lettera che Quirino Bigi riporta nella biografia dell’incisore<sup>8</sup>.

Al Pregievolissimo Sig. Samuele Iesi  
Egregio Incisore In Milano

È stato per me della maggior compiacenza il presentare all’ammirazione dei Professori e Membri Accademici il dono della magnifica stampa da Lei eseguita sull’originale del Guercino, primo lavoro, e presagio felicissimo della rara sua abilità nel bulino. L’opera riscosse plauso e per l’effetto generale, e per la maestria con cui sono condotti e variati i tagli ad esprimere colla più chiara evidenza le parti che marcano eminentemente il valore della sua mano.

La descritta stampa appesa alla Scuola d’Incisione siccome attesterà il merito singolare del novello Artista, così servirà ai nostri Alunni di sprone per seguire un sì bell’esempio.

Voglia Ella gradire per quest’atto della sua cortesia il ricambio dei più sinceri ringraziamenti, e le solenni dichiarazioni di quella stima sincerissima a cui ha acquistati sì giusti titoli.

Dalla R. Accademia di Belle Arti  
Venezia 24 Maggio 1823.

CICOGNARA, *Presidente*  
DIEDO, *Segretario*<sup>9</sup>

La stampa che riproduce *Abramo che caccia Agar e l’angelo* (o *Ripudio di Agar*) deriva dalla replica su rame dell’omonimo dipinto del Guercino, custodito nella Pinacoteca di Brera; essa fu a tal punto stimata dall’Accademia di Belle Arti che valse al disegnatore il premio dell’incisione nel 1821, anno in cui fu realizzata. Cicognara è sensibilissimo alla funzione

didattica affidata al lavoro delle Accademie. Si pensi alla sua collaborazione con il Giordani, segretario pro tempore dell'Accademia bolognese nella triplice stesura della *Storia della Scultura* dove, per entrambi, le tavole svolgono questo ruolo didattico<sup>10</sup>.

Tra le lettere che Giordani invia allo Jesi la più nota è sicuramente quella che elabora il discorso critico sulle opere di Matteo Cividali già apparsa nella *Nuova Antologia* nel 1828 ma organicamente riproposta nell'edizione qui citata<sup>11</sup>. Il suo ruolo è ormai riconosciuto come quello di un maestro dell'incisione e quindi bene si confà al tono della lettera inviata da Furio Jesi.

Si veda l'inizio di una lettera dello Jesi al Pungileoni riportata dal Campori che ribadisce l'apprezzamento generale dei critici di età neoclassica e romantica alla figura dell'artista: "Lo Jesi allievo del Longhi, egregio, coltissimo, virtuoso artista onorò con le opere e con l'integrità della vita il suo paese nativo, e l'Italia nella quale fu salutato maestro"<sup>12</sup>.

1 G. Venturi, *Cesare Pavese, Furio Jesi e il mito: una interpretazione*, in "Nuovi Argomenti", s.V, 27, luglio-settembre 2004, pp. 296-317. Una ulteriore prova dell'aura strana che ha avvolto quel saggio sta nel fatto che, possedendo solo le bozze che contenevano l'appendice formata dalle lettere a cui ora mi riferisco nel presente lavoro, ho avuto difficoltà nell'aver un estratto di quell'intervento. Solo dopo molti tentativi sono riuscito a procurarmelo. Completamente diverso in quanto pubblicato secondo le regole della rivista "Nuovi Argomenti" senza note e con le lettere inserite nel testo; perciò le citazioni del presente saggio sono ricavate da una bozza mai edita definitivamente nella sua forma originale. Per questo motivo tralascio l'indicazione delle pagine di testo citate.

2 Così Jesi: "ricevere oggi la tua lettera mi ha fatto ricordare i progetti dell'estate, che comprendevano il nostro mitologico incontro non solo epistolare", lettera 22 ottobre 1977. E si noti non "mitico" ma "mitologico", ovvero narrabile nell'esperienza umana ed esistenziale.

3 Alla pubblicazione della mia monografia paveseana, Jesi rispondeva sottolineando la necessità di un'apertura di Pavese all'Europa, a quei maestri, i *Dichter*, a cui egli, secondo l'insegnamento kerényiano, attribuiva la capacità della "veggenza", della possibilità di trovare nelle loro parole il senso, del tutto umano, di fare i conti col mito che si presenta, inafferrabile. L'analisi critica su Jesi negli ultimi anni si è fatta imponente. Tra i lavori più importanti F. Jesi, K. Kerény, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, Quodlibet, Macerata 1999; F. Jesi, *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, introduzione di D. Bidussa, Bollati-Boringhieri, Torino 2007; R. Ferrari (a cura di), *Furio Jesi. La scrittura del mito*, in "Nuova Corrente", n. 143, 2009; M. Belpoliti, E. Manera (a cura di), *Furio Jesi*, in "Riga" n. 31, 2010.

4 L. Cicognara, *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di G. Venturi, Argalia, Urbino 1973.

5 In *Mitologie intorno all'illuminismo*, p. 186, Jesi scrive: "Il

riconoscimento di una comune mitogenesi o mitopoiesi quale stazione primordiale dell'incivilimento umano fu il presupposto, la garanzia 'scientifica', delle successive e diversissime dottrine elaborate da coloro che si proposero di spiegare *L'origine de tous les cultes* (titolo di uno scritto di Charles-François Dupuis, 1777 e poi 1794) e in particolare l'origine di tutte le tradizioni mitologiche. Dupuis ne fece la base implicita della possibilità di applicare la sua interpretazione allegorico astrale a tutte le storie di dèi".

6 Così recita la biografia di Wikipedia: "Samuele Beniamino Jesi nasce a Correggio il 4 settembre 1788 da genitori ebrei. [...] La passione per il disegno lo spinge ad allacciare i primi rapporti nel mondo dell'arte con personaggi correghesi fra cui l'incisore Giuseppe Asioli, che gli procura disegni e stampe come modelli. Dal 1806 al 1808 frequenta la Reale Accademia di Belle Arti di Modena, seguendo lezioni di disegno e di pittura. Nel 1808 sarà allievo di Francesco Rosaspina alla Scuola d'Incisione dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove resterà fino al 1811. La lezione di Rosaspina sarà fondamentale nella formazione artistica e precipuamente dell'arte incisoria di Samuele Jesi, poiché in questi anni egli impara la necessità di una scrittura chiara e lineare e la capacità di entrare in sintonia con l'autore del dipinto da tradurre [...] Si trasferisce a Milano, dove nel novembre del 1811, comincerà a frequentare le lezioni di Giuseppe Longhi alla Scuola d'Incisione della Reale Accademia di Belle Arti. Durante gli studi accademici sia a Bologna che a Milano partecipa ad alcuni piccoli concorsi vincendo nelle classi del disegno di figura e nel disegno di rilievo. Durante gli anni milanesi partecipa con quattro incisioni alla pubblicazione del primo catalogo della Pinacoteca di Brera (1812-1833), diretto dall'incisore ed editore Michele Bisi e dal bibliotecario Robustiano Gironi. Tra il 1818 e il 1821 realizza tre incisioni per due imprese editoriali di Nicolò Bettoni sulla vita e ritratti di uomini illustri. Inizia così il suo rapporto con gli editori e i librai ricoprendo il ruolo

di intermediario tra questi e collezionisti, artisti, amatori; un'attività che svolgerà durante tutto l'arco della sua vita e che gli consentirà un sostentamento economico di supporto a quello d'artista. Supporto fondamentale, in quanto l'attività artistica di Jesi si rivelerà quantitativamente esigua a causa sia della sua gracile costituzione che lo costringe a periodi d'inattività, sia per la lentezza di esecuzione dovuta alla meticolosità con cui dedica tempo ad un'arte che si basa su una tecnica lunga e laboriosa. Con un'incisione tratta da un dipinto del Guercino, il *Ripudio di Agar*, nel 1821 vince il Grande Concorso indetto dall'Accademia di Brera, e nel 1822, dopo altri otto mesi di lavoro sulla lastra per migliorare l'intaglio, l'incisione viene pubblicata a Firenze presso l'editore e calcografo Luigi Bardi. Nel capoluogo granducale comincia ad allacciare rapporti con uomini di cultura e con la nobiltà fiorentina presso cui ottiene protezione come artista. Dal 1825 risiederà stabilmente a Firenze, [...] frequentatore del Gabinetto letterario del colto editore ginevrino Gian Pietro Vieusseux. Tra il 1835 e il 1836, Firenze viene colpita dal colera, come gran parte della penisola, Jesi si rifugia prima nel Veneto e poi nei Friuli, mantenendo tuttavia i contatti sia con Firenze che con Bologna, con Milano e con Correggio. Tornato a Firenze [...] nel 1840 presso Vieusseux esce il manifesto per gli associati, annunciante l'imminente pubblicazione del *Leone X*, dal dipinto di Raffaello, che Jesi pubblicherà quattro anni dopo a Parigi presso gli editori Goupil e Vibert; gli stessi che gli commissioneranno e pubblicheranno nel 1847 un'altra incisione *La Vierge à la Vigne*, traduzione di un dipinto di Paul Delaroche. Samuele Jesi è artista conosciuto e stimato dai suoi contemporanei come incisore e disegnatore (ma la produzione disegnativa risulta essere pressoché dispersa) meticoloso e fedele all'opera originale, così come deve essere un incisore di traduzione. La sua *vis* creativa si esprime nella grande varietà di tagli e controtagli, ottenuti con becchi di forma e grossezza diversi, che gli permettono di raggiungere, attraverso un'attenta lettura, gli stessi effetti 'pittorici' dell'opera d'arte tradotta. Ma la maestria di Jesi nel saper aderire così fedelmente al dipinto originale consiste anche nella capacità di colloquiare con l'autore dell'opera pittorica, attraverso un'intima corrispondenza empatica. L'aura densa di affettuosità di cui sono compenetrata le sue incisioni salvano Jesi dal rischio di essere un incisore di traduzione riconoscibile solo per la grande perizia tecnica, ossia un virtuoso del bulino, qualità ampiamente apprezzata a metà secolo, che tuttavia spesso si converte in opere fredde ed esanimi. Alla sua morte, Firenze gli tributerà solenni onoranze funebri e verrà coniata una medaglia in bronzo con la sua effigie".

7 Si veda l'imponente lavoro di E.G. Rizzioli, *L'officina di Leopoldo Cicognara. La creazione delle immagini per la Storia della Scultura*, Edizioni Osiride, Rovereto 2016, che si affianca al fac-simile dell'edizione moderna di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi (a cura di), *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del Conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, 7 voll. + tavole, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2007.

8 *Notizie intorno all'incisore Samuele Jesi da Correggio, Discorso biografico del dott. Quirino Bigi Correggese*, Giacomo Pirola, Milano 1860. Una buona bibliografia è quella della voce Treccani che per comodità qui riporto: G. Longhi, *La calcografia*, Stamperia Reale, Milano 1830, p. 432; G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll., Tipografia Emiliana, Venezia 1840-1861: 1846: XXXVIII, 1846, p. 44, s.v. *Leone X*; G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Tipografia della R. D. Camera, Modena 1855, p. 422, s.v. *Rosaspina, Francesco*; Q. Bigi, *Notizie intorno all'incisore Samuele Jesi da Correggio*, Coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1860; G.E. Saltini, *Le arti belle in Toscana da mezzo il secolo XVIII ai di nostri*, *Le Monnier*, Firenze 1862, p. 71; M. Staglieno, *Memorie e documenti sulla Accademia Ligustica di Belle Arti, Co' tipi del R.I. de' sordo-muti*, Genova 1862, p. 228; G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Tipografia dell'Erede Soliani, Modena 1866, p. 455; Q. Bigi, *Notizie di A. Allegri, di A. Bertolotti suo maestro e di altri pittori ed artisti correggesi*, Tipografia di Carlo Vincenzi, Modena 1873, pp. 221-222; *Catalogo delle stampe esposte al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi*, a cura di N. Ferri, Coi tipi dell'Arte della Stampa, Firenze 1881, nn. 466, 470; *Carteggio di Michele Amari raccolto e postillato coll'elogio di lui, letto nell'Accademia della Crusca*, a cura di A. D'Ancona, 2 voll., Roux Frassati e Company, Torino 1896: I, p. 62; A. Balletti, *Storia di Reggio nell'Emilia*, L. Bonvicini e Soc. Coop. Lav. Tipografi Coeditori, Reggio Emilia 1925, pp. 685-686; L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, L. Görlich, Milano 1955, pp. 417-418; E. Cohen, in *Encyclopaedia Judaica*, X, Encyclopaedia Judaica, Jerusalem-Macmillan, New York 1971, col. 5; G. Badini, C. Rabotti, *Pittori reggiani 1751-1930*, Tipolitografia Emiliana, Reggio Emilia 1982, pp. 116-117; *Paul Delaroche. Un peintre dans l'histoire, a cura di C. Allemand-Cosneau, L. Julia, catalogo della mostra (Nantes, Musée des Beaux-Arts 1999-2000; Montpellier, Musée Fabre, 2000), Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999, p. 308*; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, 37 voll., Wilhelm Engelmann-E.A. Seemann, Leipzig 1907-1950: XVIII, p. 538; A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, 5 voll., Luigi Patuzzi Editore, Milano 1972: III, p. 1635.

9 Bigi, *Notizie* cit., p. 61.

10 Si veda B. Steindl, *Per un inquadramento della Storia della Scultura: impostazione storiografica e rapporti con Giordani* in Leone, Steindl, Venturi, *Storia della Scultura* cit., tomo I, pp. 15-62. Della valenza didattica della sua opera teorica più importante G. Venturi, *Introduzione*, in L. Cicognara, *Del Bello*, Minerva edizioni per l'Accademia Clementina di Bologna, Argelato (Bo) 2017, pp. 5-17.

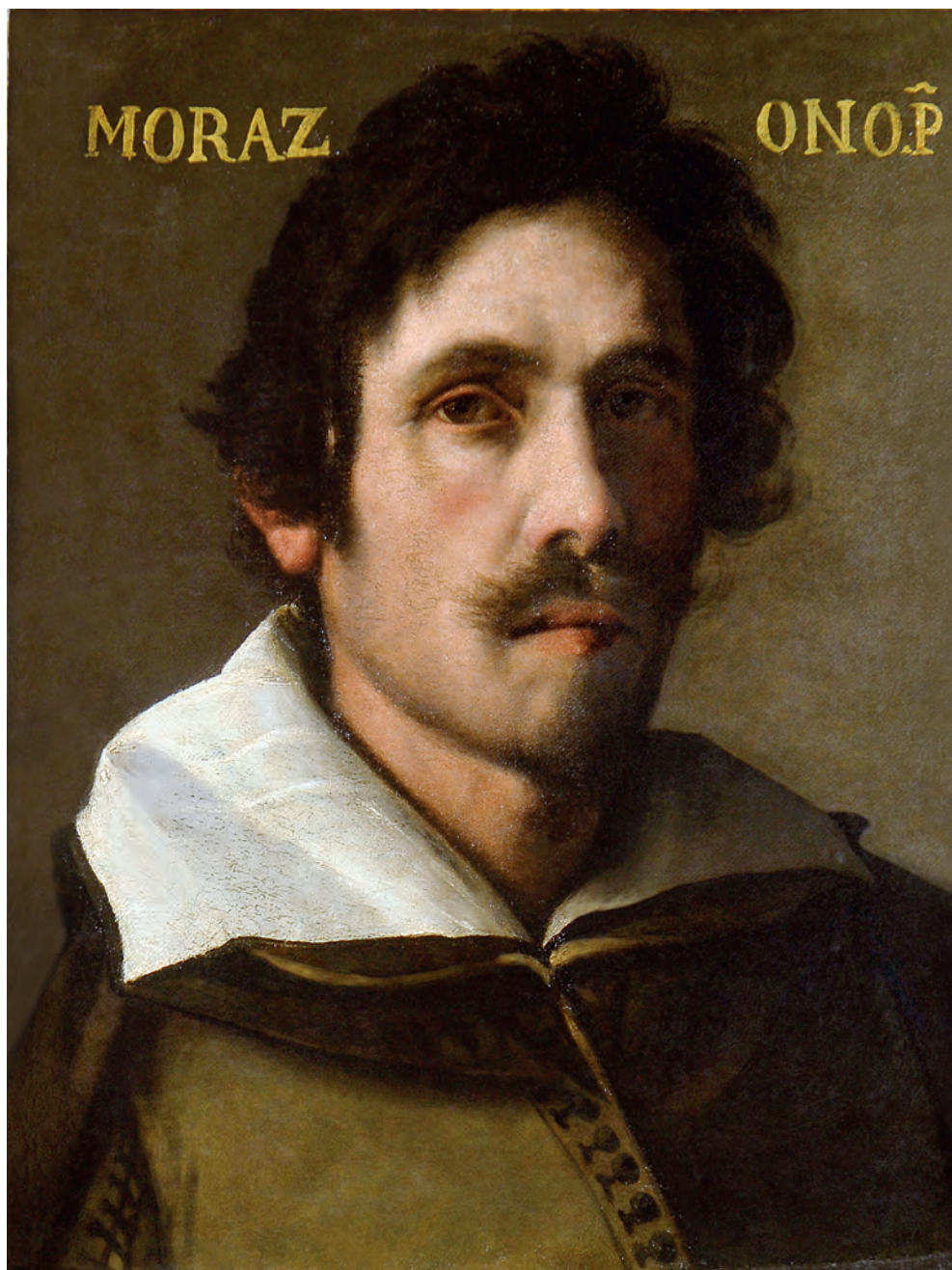
11 *All'egregio incisore Samuele Jesi circa le sculture di Matteo Cividali in Opere di Pietro Giordani. Edizione condotta sopra un esemplare corretto dall'autore e notabilmente accresciuto*, II, Felice Le Monnier, Firenze 1846, pp.127-128.

12 Samuele Jesi a Luigi Pungileoni, in *Lettere artistiche inedite*, pubblicate per cura di G. Campori, Tipografia dell'erede Soliani, Modena 1866, CCCCLXIV, A. 1815, p. 454.

# Tavole a colori







1. Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone, *Autoritratto*,  
1600-1605 circa. Biella, Museo del Territorio Biellese



2. Pompeo Batoni, *Sacrificio di Ifigenia*, modello, 1740-1742.  
Collezione privata



3. Pompeo Batoni, *Il beato Bernardo Tolomei assiste le vittime della peste*, 1745.  
Milano, chiesa di San Vittore al Corpo



4. Paolo De Matteis, *Trionfo di Galatea*, 1715-1725 circa. Napoli, Porcini  
(foto Archivio dell'Arte/Luciano e Marco Pedicini fotografi)



5. Francesco Corneliani, *Allegoria della Primavera*, 1780 circa.  
Collezione privata



6. Bottega di Luigi Valadier (?), *Applique in bronzo dorato*,  
1765-1770 circa. Collezione privata

7. Lorenzo Cardelli (?), *Vaso Borghese*,  
1782-1783. San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage  
(foto © The State Hermitage Museum, Photo Leonard Kheifets)









8. Christopher Hewetson, *Ritratto di Gavin Hamilton*,  
1784. Glasgow, The Hunterian, University of Glasgow  
(foto © The Hunterian, University of Glasgow 2018)

9. Antonio Canova, *Danzatrice con le mani sui fianchi*, particolare,  
1818-1822. Ottawa, National Gallery of Canada  
(foto National Gallery of Canada, Ottawa)



10. Gaspare Landi, *Edipo a Colono (Il ratto di Ismene)*,  
1804-1805. Roma, collezione privata  
(foto Giulio Archinà per StudioPrimoPiano, Siderno)

11. Giuseppe Bossi, *L'incontro di Edipo cieco con le figlie*,  
1800-1805. Trezzo sull'Adda, Biblioteca Comunale



12. Luigi Ademollo, Frontespizio per un'edizione delle *Metamorfosi* d'Ovidio, 1818-1820 circa.  
Firenze, collezione privata



13. Andrea Appiani, *Ritratto a mezzo busto del generale Guillaume Marie-Anne Brune*, 1797. Collezione Gian Enzo Sperone



14. Giambattista Gigola, *Ritratto del conte Giovanni Battista Sommariva*, 1802-1803. Collezione privata



15. Pompeo Marchesi, Francesco Durelli, *Monumento a Giuseppe Longhi*,  
1833-1843. Milano, palazzo di Brera

16. Innocenzo Fraccaroli, *Apollo e Giacinto morente*,  
1840. Collezione privata







17. Francesco Hayez, *Due bagnanti*,  
1830-1831 circa, *Taccuino giallo*, n. 713.  
Milano, Accademia di Brera, Gabinetto dei Disegni

18. Francesco Hayez, *I Vespri siciliani*, 1822.  
Collezione privata

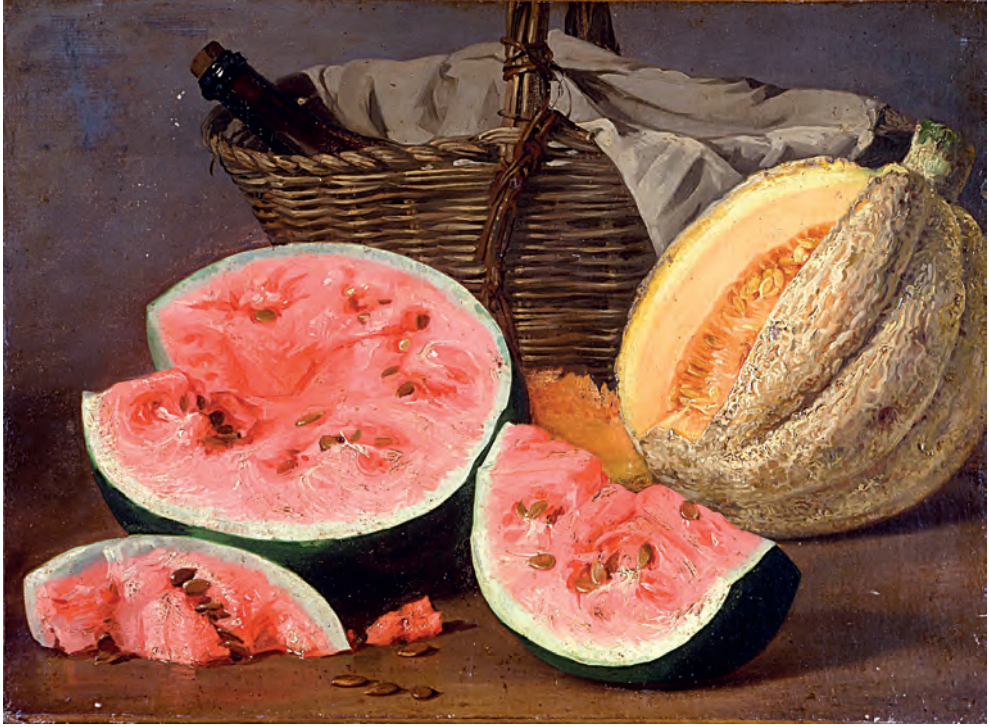
19. Angelo Inganni, *L'uscita dal veglione*, 1858.  
Collezione privata

Alle pagine seguenti  
20. Francesco Hayez, *La distruzione del tempio di Gerusalemme*,  
1863-1867. Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. 0756









21. Luigi Scrosati, *Natura morta*, 1865-1869.  
Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 4738

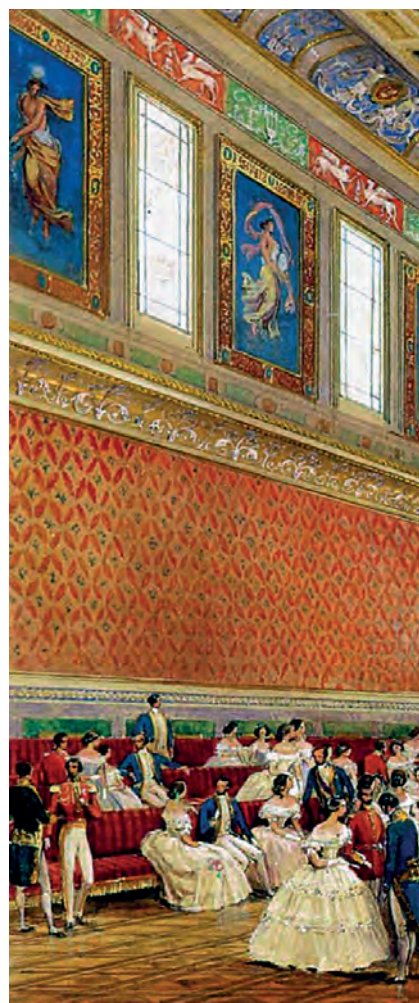
22. Giulio Cesare Ferrari, *Linda di Chamonix*, 1857.  
Collezione privata





23. *Album Migliara*, 1815-1825 circa, foglio 9.  
Milano, Galleria d'Arte Moderna, collezione Grassi

24. Louis Haghe, *La nuova sala da ballo a Buckingham Palace*  
(con le Ore di Nicola Consoni), particolare, 1856.  
Royal Collection, RCIN 919910 (courtesy of Her Majesty the Queen)









25. Filippo Marsigli, *Omero che racconta al pastore Glauco le cose sofferte nei suoi viaggi all'isola di Scio*, 1818.  
Collezione Intesa Sanpaolo



26. Domenico Morelli, *Gli ossessi*, 1876.  
Milano, Casa di Riposo per Musicisti,  
Fondazione Giuseppe Verdi





27. Francesco Grandi, *Beata Vergine della Consolazione col Bambino e i santi Pietro, Paolo, Carlo Borromeo, Luigi Gonzaga*, 1877. Rovigno, chiesa di Sant'Eufemia (foto Carera, Rovigno)

28. Ettore Ximenes, *L'incoronazione della Vergine con il clero e il popolo di Nicosia*, 1903, veduta d'insieme. Nicosia, chiesa di Santa Maria Maggiore



29. Giulio Aristide Sartorio, *Sagra*, 1923.  
Milano, Collezione Fondazione Cariplo-Gallerie d'Italia



30. Gio Ponti, manifattura Richard Ginori, *Cista con coperchio*, 1930 circa.  
Sesto Fiorentino, Museo Richard Ginori della Manifattura di Doccia



IL NOVELLO S. GIORGIO..... D'INGHILTERRA.



31. Guido Cadorin, *Il novello S. Giorgio... d'Inghilterra*, in "Numero", n. 45, 1° novembre 1914 (foto Civici Musei, Udine)

32. Ettore Ferrari, *Monumento commemorativo di Vittorio Emanuele II*, 1880-1887. Venezia, riva degli Schiavoni (Foto storica Studio Carlo Naya, archivio Giulio Archinà, 1887 circa)

33. Paul Guillaume nella sua prima galleria, rue Mirosmeuil 6, Parigi 1914 (foto © RMN-Grand Palais [musée de l'Orangerie] / Archives Alain Bouret, image Dominique Couto)

34. Monza, *Prima Biennale*, foto di gruppo, Guido Marangoni in primo piano a sinistra, 1923. Archivio della Triennale di Milano, BNN-I-A02-0015







35. Mario Martone, *Operette morali*,  
Parigi, Théâtre de la Ville, giugno 2011  
(foto Giampiero Assumma)

# Apparati



# Scritti di Fernando Mazzocca

a cura di Francesco Leone e Elena Lissoni

L'intento di questo contributo è quello di restituire l'eterogeneità e la ricchezza degli studi condotti da Fernando Mazzocca, fornendo, allo stesso tempo, uno strumento chiaro e di agevole consultazione per rintracciare la quasi totalità degli scritti dell'autore, pubblicati fino a ottobre 2018. Nel corso delle ricerche sono emersi molti interrogativi circa i criteri da adottare considerando la grande varietà di ambiti e circostanze e l'esteso arco temporale in cui questa produzione ha avuto luogo. Per tutti questi motivi, si è scelto di adottare gli stessi criteri impiegati per la stesura della bibliografia di Giovanni Romano inserita nel volume *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, con la collaborazione di C. Gauna, L'artistica, Savigliano 2009.

## *Criteri*

Costituiscono voce bibliografica tutti gli scritti di Fernando Mazzocca pubblicati (a eccezione della tesi di laurea).

Nel caso in cui un libro, un catalogo o un periodico contenga più di uno scritto si è scelto di accorparli in un'unica voce.

Le voci sono state suddivise per anno di pubblicazione, ripartite all'interno dell'anno in tre categorie, quindi in ordine alfabetico.

Le categorie adottate sono:

- Opere monografiche e saggi in raccolte (atti di convegni e scritti in onore, collane, opuscoli, dizionari ed enciclopedie)
- Saggi pubblicati in cataloghi di esposizioni o in occasione di esposizioni
- Articoli e saggi in riviste e periodici

Al termine della voce bibliografica sono state inserite le schede di opere e altre informazioni supplementari.

Nel caso di ripubblicazioni o traduzioni a fianco del titolo dello scritto è stato posto un rinvio ► seguito dalla data di ripubblicazione. Allo stesso modo, le successive ripubblicazioni sono segnalate con un rinvio ◀ seguito dalla data della prima edizione.

I curatori desiderano ringraziare per l'aiuto e i suggerimenti forniti durante le ricerche Giovanni Agosti, Barbara Antonetto, Elisa Fiocchi, Nicoletta Serio.

—  
**1972-1973**

*Il novecentismo di Bontempelli e la "polemica modernista"*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1972-1973.

—  
**1975**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

*La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, pp. 837-901, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", classe di Lettere e Filosofia, s. III, V, 2, 1975.

—  
**1978**

CATALOGHI

*Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, ► (*L'ideale classico* 2002)

a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 25 ottobre 1978-14 gennaio 1979; Brescia, Civica Pinacoteca Tosio-Martinengo, 15 febbraio-30 marzo 1979), Centro Di, Firenze 1978.

—  
**1979**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

*Canova e Wicar*, pp. 399-436,

in *Actes du colloque Florence et la France. Rapports sous la Révolution et l'Empire* (Firenze, 2-4 giugno 1977), organizzato dall'Institut Français de Florence, in collaborazione con l'Università di Firenze, la Soprintendenza ai beni artistici e storici di Firenze e Pistoia e il Musée du Louvre (Publications de l'Institut Français de Florence. Ser. 4), Centro Di-Editart Quatre-chemins, Firenze-Paris 1979.

*Lessico della litografia e della stampa nel primo '800*, pp. 347-362,

in *Convegno nazionale sui lessici tecnici delle arti e dei mestieri. Contributi*, atti a cura di M. Fileti (Cortona, "Il Palazzone", 28-30 maggio 1979), Eurografica, Firenze 1979.

CATALOGHI

*Lettor mio, hai tu spasmato? Stampe romantiche a Brera*, a cura di M.C. Gozzoli e F. Mazzocca, con la collaborazione di D. Falchetti, introduzione di P. Poli, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca nazionale Braidense, 19 aprile-19 maggio 1979), Centro Di, Firenze 1979.

*Masaccio nella fotografia*, pp. 42-73,

in *Fortuna visiva di Masaccio nella grafica e nella fotografia*, a cura di B. Cinelli e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Comune di San Giovanni Valdarno, 1-28 febbraio 1979), S.P.E.S., Firenze 1979.

—  
**1980**

CATALOGHI

*Gusto privato di Carlo Alberto*, I, p. 367;

*Ritratti illustri e dinastici nella Galleria del Daniele, ritratti storici nella Sala del Caffè*, I, pp. 413-417;

*Il contributo nazionale alla politica artistica sabauda.*

*Hayez, Arienti e Podesti*, I, p. 429;

*Litografia ed editoria illustrata nel Piemonte della Restaurazione*, I, pp. 473-476,

in *Cultura figurativa e architettonica negli stati del Re di Sardegna 1773-1861*, a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Società Promotrice di Belle Arti, maggio-luglio 1980), 3 voll., Stamp. Artistica Nazionale, Torino 1980.

— Schede relative alle opere di Victor Adam, Pietro Anderloni, Andrea Appiani junior, Pietro Ayres, Carlo Arienti, W.H. Bartlett, Cesare Benevello, Pietro Benvenuti, Giuseppe Bezzuoli, Domenico Biraghi, Michele Bisi, Angelo Boucheron, J. F. Clemens, Sofia Clerc Giordano, Francesco Coghetti, Abraham Constantin, Terenzio Consoli, Antonio Costa, Massimo d'Azeglio, Roberto d'Azeglio, Louis-Pierre-René De Moraine, A. DeValentin, Andrea Denina, Michele Fanolli, G. Pietro Galateri di Genola, Sigismondo Gallina, Camilla Gandolfi, Giovita Garavaglia, Jean Ignace Isidore Gérard dit Grandville, Francesco Gonin, Francesco Hayez, Angelo Inganni, J.J. Jenkins, Tony Johannot, Agostino Lauro, G. F. Locatello, Giuseppe Longhi, Tommaso Lorenzone, Manifatture Musy e Figlio, Napoleone Mellini, Giovanni Migliara, Giuseppe Molteni, Giuseppe Monneret, Paolo Emilio Morgari, Cesare Mussini, Célestin Nanteuil, Pelagio Palagi, Gaetano Pécheux, Pietro Petronilla, Matteo Picasso, Francesco Podesti, Luigi Poggioli, Vincenzo Rasori, Léopold Robert, Francesco Emanuele Scotto, Giuseppe Terzaghi, Paolo Toschi, A. de Trobriand, Théodore Valerio, William Ward.

*La "tecnica" di Giorgio De Chirico e la fortuna della metafisica*, pp. 10-17;

*L'"ascesi del mestiere" in Wildt e Casorati*, pp. 18-21;

*Artisti e critici alla ribalta del Seicento*, pp. 27-29;

*Dalle mostre del Novecento al referendum sul quadro storico*, pp. 52-54;

*L'avventura del cartellone*, pp. 58-60;

*Antirinascimento ferrarese: l'Officina di Longhi e il mito di Fumi*, pp. 65-67;

*I pizzi della Regia Scuola Professionale del mobile e del merletto di Cantù*, p. 68,

in *Artisti e cultura visiva del Novecento*, a cura di B. Cinelli, F. Mazzocca, M.C. Tonelli, catalogo della mostra (Pistoia, Museo Civico, giugno-agosto 1980), Officine San Giorgio, Pistoia 1980.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

*Progetto di catalogazione delle stampe della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano*, pp. 71-78,

in "Bollettino d'informazioni", Centro di Elaborazione Automatica di Dati e Documenti Storico Artistici, Pisa 1980.

—  
**1981**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**G.B. Sommariva o il borghese mecenate. Il "cabinet" neoclassico di Parigi, la galleria romantica di Trezzano**, pp. 145-293,

in *Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, II, S.P.E.S., Firenze 1981.

**Le esposizioni d'Arte e Industria a Milano e Venezia (1805-1848)**, pp. 61-230,

in B. Cinelli, M.C. Gozzoli, M.M. Lamberti, F. Mazzocca (a cura di), *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino*, (Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte, numero unico), Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1981.

**L'illustrazione romantica**, pp. 323-419,

in *Storia dell'arte italiana, Grafica e immagine. Illustrazione e fotografia*, vol. IX, tomo II, Einaudi, Torino 1981.

CATALOGHI

**Taccuini inediti di Giuseppe Canella**, testi critici di M. C. Gozzoli e F. Mazzocca, pubblicato in occasione della mostra (Milano, Stanza del Borgo, 1981), Stanza del Borgo, Milano 1981.

—  
**1982**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Invito a Francesco Hayez**, Rusconi, Milano 1982.

CATALOGHI

**Schede**,

in *Garibaldi. Arte e Storia*, a cura di S. Pinto e A.M. Arpino, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Museo centrale del Risorgimento, 23 giugno-31 dicembre 1982), 2 voll., Centro Di, Firenze 1982.

— Schede relative alle opere di Andrea Appiani junior, Vincenzo Azzola, Antonio Barioli, Michele Bisi, Giovan Battista Bosio, Giuseppe Bossi, Luigi Calamatta, Giuseppe Camera, Francesco Citterio, Giuseppe Diotti, Gustavo Doré, Michele Fanolli, Gallo Gallina, Giambattista Gigola, Francesco Hayez, Teodoro Matteini, Nicolas Eustache Maurin, Cesare Mussini, Antonio Nardello, Giovanni Antonio Sasso, Enrico Scuri, Giuseppe Stoppi, Giacomo Treccort.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Guardare le copertine**, pp. 153-169, in "Pubblico", 1982.

—  
**1983**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Villa Carlotta**, Electa, Milano 1983.

CATALOGHI

**Disegni neoclassici tra regola e fantasia da Petitot a Bossi**, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Stanza del Borgo, marzo 1983), Centro Di, Firenze 1983.

**Hayez**, a cura di M.C. Gozzoli, e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera, novembre 1983-febbraio 1984), Electa, Milano 1983.

**Le Bateau de Récréation. Album romantico 1820-1830**, ► (**L'ideale classico 2002**) a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio, 16 dicembre 1983-31 gennaio 1984), Galleria Carlo Virgilio, Roma 1983.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Milano riabilita Hayez. Dimenticato dopo lo strepitoso successo durato tutto l'Ottocento, a 100 anni dalla morte una grande mostra critica gli restituisce il ruolo chiave nel Romanticismo. Ne parlano i curatori**, p. 12, in "Il Giornale dell'Arte", n. 5, settembre 1983.

—  
**1984**

CATALOGHI

**Nota introduttiva**,

in *Disegni del XIX e XX secolo. Disegni romani di Massimo d'Azeglio*, catalogo di vendita (Roma, Galleria Carlo Virgilio, 1984), Galleria Carlo Virgilio, Roma 1984.

**Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno. Episodi di vita risorgimentale**, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Gallerie Salomon Agostoni Algranti, 13 settembre-11 ottobre 1984), Gallerie Salomon Agostoni Algranti, Milano 1984.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Recensione del volume Art of the nineteenth century. Painting and sculpture, di R. Rosenblum e H.W. Janson (London 1984)**, pp. 100-103, in "Ricerche di storia dell'arte", 23, 1984.

—  
**1985**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi**, Il Saggiatore, Milano 1985.

**Giuseppe Marri, J.F. Overbeck, J. von Fürich, Francesco Hayez, Antonio Canova, Michelangelo Grigoletti**, pp. 375-386;

**Cristiano Banti**, p. 416,

in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, 6 settembre-15 novembre 1985), Nuova Alfa, Bologna 1985.

**L'officina visiva dei Promessi sposi**

in *L'officina dei Promessi sposi*, a cura di F. Mazzocca, con intervento critico di D. Isella, volume pubblicato in occasione della mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense e Pinacoteca di Brera, settembre-dicembre 1985), Mondadori, Milano 1985.

**Manzoni e il dibattito figurativo dell'Ottocento**, pp. 26-31, in *Manzoni il suo e il nostro tempo*, a cura di G. Barbarisi et alii, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, ottobre 1985-febbraio 1986) Electa, Milano 1985.

— Schede relative alle opere di Andrea Appiani, Mosè Bianchi, Fulvia Bisi, Giuseppe Bossi, Antonio Canova, Giovanni Carnovali detto Il Piccio, Agostino Comerio, Francesco Confalonieri, Maria Catherine Cecilia Cosway Hadfield, Massimo D'Azeglio, Carlo De Notaris, Andrea Gastaldi, François Marius Granet, Michelangelo Grigoletti, Domenico Induno, Gerolamo Induno, Angelo Inganni, Giuseppe Longhi, Francesco Hayez, Pietro Magni, Giuseppe Molteni, Gaetano Prevati, Léopold Robert, Eliseo Sala, Gioacchino Serangeli, Giuseppe Sogni.

## 1986

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Un singolare ritratto d'artista "El Moltenin" di Francesco Hayez**, pp. 108-110,

in *Arte all'incanto. Mercato e prezzi dell'arte e dell'antiquariato alle aste Finarte 1985/1986*, Longanesi & Co., Milano 1986.

**Vicende e fortuna grafica dei Fasti Napoleonici di Andrea Appiani**, pp. 17-26, ► (*L'ideale classico* 2002)

in *Mito e storia nei "Fasti di Napoleone" di Andrea Appiani. La traduzione grafica di un ciclo pittorico scomparso*, a cura di M.E. Tittoni, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico, 15 febbraio-15 maggio 1986), De Luca, Roma 1986.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Cavalieri tedeschi galoppo sfrenati caricano i colori**, p. 22,

in "Il Sole 24 Ore", 5 ottobre 1986.

**Così sognò Burne-Jones**, p. 21,

in "Il Sole 24 Ore", 9 novembre 1986.

**Dai nuovi cataloghi nascono più notizie, ricerche, mostre**, p. 22,

in "Il Sole 24 Ore", 16 novembre 1986.

**Fragili carte di sottile fascino**, p. 20,

in "Il Sole 24 Ore", 23 novembre 1986.

**I tre macchiaioli di Parigi**, p. 20,

in "Il Sole 24 Ore", 16 novembre 1986.

**La ricetta del vate per godersi l'arte**, p. 22,

in "Il Sole 24 Ore", 21 settembre 1986.

**Magia più moda con sentimento**, p. 22,

in "Il Sole 24 Ore", 26 ottobre 1986.

**Nuovi tesori dal Bargello**, p. 21,

in "Il Sole 24 Ore", 19 ottobre 1986.

**Quell'incisivo conoscitore di buone, vecchie stampe**, p. 22,

in "Il Sole 24 Ore", 7 dicembre 1986.

**Tele turgide di storia**, p. 20,

in "Il Sole 24 Ore", 2 novembre 1986.

**Tra tessere e muse in minuscole copie**, p. 20,

in "Il Sole 24 Ore", 2 novembre 1986.

**Và il mercato (e il gusto) di una pittura gastronomica**, p. 21,

in "Il Sole 24 Ore", 16 novembre 1986.

## 1987

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Giuseppe De Albertis**,

in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33 (1987), *ad vocem*.

**Prospero Bollini: dalla Firenze dell'Antologia una collezione e una biblioteca per Novara**, pp. 382-386,

in M.L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1987.

**Sebastiano De Albertis**,

in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33 (1987), *ad vocem*.

CATALOGHI

**Andrea Maffei patrono delle arti**, pp. 96-129, ► (*L'ideale classico* 2002);

**Le disposizioni testamentarie di Andrea Maffei e l'inventario della collezione**, pp. 130-131;

in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, a cura di M. Botteri, B. Cinelli, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Riva del Garda, Trento, Museo Civico, 21 giugno-30 agosto 1987), Museo Civico, Riva del Garda (Trento) 1987.

**Itinerario nel ritratto. Dipinti tra il XVIII e XX secolo**,

a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Galleria Roberta Etro, 7 maggio-30 giugno 1987), Officina d'arte grafica Lucini, Milano 1987.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Al fuoco della seduzione**, p. 26,

in "Il Sole 24 Ore", 22 febbraio 1987.

**Avventura neoclassica ma tra le mura di casa**, p. 25,

in "Il Sole 24 Ore", 7 giugno 1987.

*Bella, incompresa pittura da camera (Recensione della monografia di Silvestro Lega a cura di Giuliano Matteucci)*, p. 23,

in "Il Sole 24 Ore", 15 novembre 1987.

*Borbonico sfarzo di terre finissime*, p. 23,  
in "Il Sole 24 Ore", 1 marzo 1987.

*Con sovrana misura*, p. 22,  
in "Il Sole 24 Ore", 11 gennaio 1987.

*Del bel Saracino l'arme e gli amori*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 19 aprile 1987.

*Finito il clamore riemerge il pittore (Recensione della mostra "Renato Guttuso dagli esordi al Gott mit Uns 1924-1944")*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 novembre 1987.

*Francesco Teodoro Arese, un mecenate milanese del Risorgimento*, pp. 80-96,  
in "Arte Lombarda", 83, 1987.

*Gotiche e dipinte. Moderne sculture*, p. 22,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 luglio 1987.

*Il potere e raffigurato*, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 21 giugno 1987.

*In agonia estroso lucchese sulla riva del Lago di Garda*, p. 23,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 aprile 1987.

*Iterazioni e limpide cesure*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 15 marzo 1987.

*Le romantiche strenne di un romantico che fu*, p. 13,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 febbraio 1987.

*L'Ottocento rivisitato*, p. 23,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 marzo 1987.

*Ma Ceruti i cenci li lava in pubblico*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 28 giugno 1987.

*Ma chi vincerà la palma del colore*, p. 18,  
in "Il Sole 24 Ore", 15 febbraio 1987.

*Mostri a Bomarzo in via d'estinzione*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 3 maggio 1987.

*Quel selvaggio da Grand Hotel*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 maggio 1987.

*S'allarga in corridoio preziosa raccolta Jesi*, p. 18,  
in "Il Sole 24 Ore", 18 gennaio 1987.

*Scrigno incantato per la fede di Dio*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 27 dicembre 1987.

*Su e giù per antiche sale*, p. 22,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 marzo 1987.

*Talent Scout di un grande ieri (Recensione del volume "Winckelmann. Una vita per Apollo di Wolfgang Leppmann)*, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 1 novembre 1987.

*Tardi frammenti di classicità*, p. 27,

in "Il Sole 24 Ore", 11 ottobre 1987.

*Telemaco Signorini acceso macchiaiolo*, p. 15,  
in "Il Sole 24 Ore", 9 agosto 1987.

*Tosche meraviglie*, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 maggio 1987.

*Un pugno d'anni di grande febbre*, p. 15,  
in "Il Sole 24 Ore", 2 agosto 1987.

*Versatile ingegno di artista-artigiano*, p. 22,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 aprile 1987.

*Vola vola la Fenice*, p. 20,  
in "Il Sole 24 Ore", 22 novembre 1987.

—

## 1988

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

*Ah, se lo sapesse Federico*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 21 febbraio 1988.

*Alla ricerca della pittura perduta*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 ottobre 1988.

*Dalle cucine alle corti. Terre e fuochi quotidiani*, p. 23,  
in "Il Sole 24 Ore", 25 settembre 1988.

*Ecco, i maestri dell'angoscia*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 15 maggio 1988.

*Esotiche delizie di un decoratore*, p. 17,  
in "Il Sole 24 Ore", 28 agosto 1988.

*Gran fritto misto attorno a Modì*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 2 ottobre 1988.

*Gran secolo, sempre più stimato*, p. 23,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 gennaio 1988.

*Il carteggio è in tavola*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 6 novembre 1988.

*Immagini della coscienza in una sfilata al valore*, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 19 giugno 1988.

*In acque plumbee annegano i sogni*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 20 novembre 1988.

*In quei fiori di conio la gloria degli zar*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 2 ottobre 1988.

*In quella terra di santi, pittori, falsari...*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 giugno 1988.

*I teneri sorrisi di Rosalba celano intuizioni illuminanti*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 9 ottobre 1988.

*I veri precetti della pittura*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 4 dicembre 1988.

*La leggenda di Scipione*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 ottobre 1988.

*Le grandi manovre del secondo '800*, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 giugno 1988.

*Mezzo secolo di lampi felici*, p. 24,



in "Il Sole 24 Ore", 13 novembre 1988.

**Monolitico simbolo dello stato**, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 giugno 1988.

**Non c'è solo Ravenna**, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 18 dicembre 1988.

**Paolo profeta... in patria**, p. 22,  
in "Il Sole 24 Ore", 31 luglio 1988.

**Perdono l'antico splendore i preziosi gioielli di Brera**, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 1 maggio 1988.

**Plinio, l'amico del grande poeta**, p. 22,  
in "Il Sole 24 Ore", 13 novembre 1988.

**Pordenone è triveneto**, p. 22,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 maggio 1988.

**Pranzo prelibato, dessert pessimo**, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 10 luglio 1988.

**Pratico vademecum bibliografico**, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 27 novembre 1988.

**Provvisori prodigi**, p. 22,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 luglio 1988.

**Quell'arte è ormai manifesta**, p. 23,  
in "Il Sole 24 Ore", 27 novembre 1988.

**Quella Vergine, inesauribile musa**, p. 22,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 luglio 1988.

**Rapinò dalle Alpi alle piramidi**, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 16 ottobre 1988.

**Ridate alle stampe**, p. 18,  
in "Il Sole 24 Ore", 21 agosto 1988.

**Scritti e pensieri di Henri Matisse**, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 11 dicembre 1988.

**Se la stazione Centrale diventasse un d'Orsay**, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 maggio 1988.

**Sempre più credito alla cultura**, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 1 maggio 1988.

**Sensibilità sublime ma solo per denaro?**, p. 20,  
in "Il Sole 24 Ore", 4 settembre 1988.

**Torna più ricco alla luce un patrimonio serenissimo**, p. 22,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 maggio 1988.

**Trafitture sulla carta nell'addio che incombe**, p. 21,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 luglio 1988.

**Un museo in forma**, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 10 aprile 1988.

—  
**1989**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Conoscitori ed artisti tedeschi a Firenze tra Rumohr e l'«Antologia»**, pp. 43-51,  
in *L'Idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di M. Bossi e L. Tonini, prefazione

di F. Haskell, atti del convegno (Firenze, Gabinetto Vieusseux, 17-19 dicembre 1986), Centro Di, Firenze 1989.

**Cultura figurativa e gusto antiquariale nell'Ottocento lionesse**, pp. 149-182,

in *Arti del Medio Evo. Omaggio ai Carrand 1889-1989*, volume pubblicato in occasione della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 20 marzo-25 giugno 1989), S.P.E.S., Firenze 1989.

**I repertori figurati come modelli storiografici e di gusto**, pp. 224-236,

in *Neogotico nel XIX e XX secolo*, a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, atti del convegno (Pavia, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di scienze della letteratura e dell'arte medievale e moderna, 25-28 settembre 1985), I, Mazzotta, Milano 1989.

CATALOGHI

**Arte e politica nel Veneto asburgico**, pp. 40-79, ►  
*(L'ideale classico 2002)*

in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989), Electa, Milano 1989.

— Schede relative alle opere di Antonio Canova, Giovanni De Min, Giuseppe Bernardino Bison, Francesco Hayez, Turpin, Lodovico Lipparini.

**Fiori e pittori. Dipinti del XIX e XX secolo**, a cura di F. Mazzocca e A. Munro Faure, Roberta Etro, Milano 1989.

**Palagi a Milano: gli anni del compromesso romantico**, pp. 27-45, ► *(L'ideale classico 2002)*

in *L'ombra di Core. Disegni dal Fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, a cura di C. Poppi, catalogo della mostra (Galleria comunale d'arte moderna "Giorgio Morandi", novembre 1988-marzo 1989), Grafis, Bologna 1989.

**Thorvaldsen e i committenti lombardi**, pp. 113-120, ►  
*(L'ideale classico 2002)*

in *Bertel Thorvaldsen 1770-1884. Scultore danese a Roma*, a cura di E. Di Majo, B. Jornaes, S. Susinno, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 1989-28 gennaio 1990), De Luca, Roma 1989.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Anatomie trasparenti di un eclettico virtuoso**, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 dicembre 1989.

**Appaia Ferrara in tutta la sua grandezza**, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 settembre 1989.

**Bizze e manie di committenti**, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 22 ottobre 1989.

**Botticelli compie solo cent'anni**, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 11 giugno 1989.

**Carta per navigar nell'arte**, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 1 ottobre 1989.

*Caparbio dialogo col passato*, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 1 ottobre 1989.

*Che fascino quei primitivi*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 novembre 1989.

*Collezionisti amatori e curiosi*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 16 aprile 1989.

*Eppur quei gessi non son fantasmi*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 16 luglio 1989.

*Fascino lombardo a Pietroburgo*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 4 giugno 1989.

*Finestre nuove sulla Toscana*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 22 ottobre 1989.

*Frank Wright eroe americano*, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 ottobre 1989.

*Fratelli pittori nella Lucca felix*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 aprile 1989.

*Friedrich punta l'indice*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 25 giugno 1989.

*Full immersion in sogno visione*, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 marzo 1989.

*Geniale a Firenze, furbesco a Parigi*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 19 marzo 1989.

*Grande maestro allievo d'Europa*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 4 giugno 1989.

*Grandi avvoltoi di finissimo gusto*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 2 luglio 1989.

*I disegni del fondo Morelli*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 28 maggio 1989.

*I grandi progetti di Schinkel*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 30 aprile 1989.

*Il caro diario del dotto Filippo*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 14 maggio 1989.

*Immaginario, ragione e rivoluzione*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 aprile 1989.

*I sigilli del Bargello*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 gennaio 1989.

*Klimt e Picasso senza veli*, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 dicembre 1989.

*L'“architetto” dei Filippini*, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 settembre 1989.

*La Serenissima nell'Ottocento*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 marzo 1989.

*Le invenzioni di Brunelleschi*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 7 maggio 1989.

*Manzù, maestro massmediologo*, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 15 gennaio 1989.

*Note azzurre e telegrafiche*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 febbraio 1989.

*Originali quegli anni*, p. 26,

in "Il Sole 24 Ore", 19 marzo 1989.

*Per non scordare Corrado Cagli*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 18 giugno 1989.

*Quel miracolato secondo Ottocento*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 novembre 1989.

*Qui in Siena, dove fioriva la scultura*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 19 novembre 1989.

*Ritratti chic del primo 900*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 marzo 1989.

*Sbadiglio del Carracci*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 21 maggio 1989.

*Son foto ma paion quadri*, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 ottobre 1989.

*Storie friulane nella pietra*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 18 giugno 1989.

*Sulla Laguna diventò più Lucientes*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 14 maggio 1989.

*Superbi inchiostri*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 15 gennaio 1989.

*Tappezzerie nella storia*, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 febbraio 1989.

*Tour de France con Bernini*, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 9 aprile 1989.

*Troppo per essere false*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 febbraio 1989.

*Un bouquet di sogni dipinti*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 dicembre 1989.

*Una solitudine così moderna*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 7 maggio 1989.

*Un incantevole Novecento piccolo piccolo*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 2 aprile 1989.

*Un mito osannato e preso in giro*, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 ottobre 1989.

*Uno splendido, irripetibile grande artigiano del Nord*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 novembre 1989.

---

## 1990

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

*Arte neoclassica e romantica*, pp. 32-63,  
in *Arte neoclassica e romantica e una raccolta di trompe l'oeil*,  
a cura di F. Mazzocca e A. Morandotti, catalogo della  
vendita all'asta (Milano, Finarte, 14 novembre 1990),  
Finarte, Milano 1990.

– Schede relative alle opere di Andrea Appiani, Gaetano  
Barabini, Michele Bisi, Carlo Bossoli, Antonio Canova,  
Francesco Corneliani, Franz Dobyaschowsky, Abraham  
Louis Ducros, Gallo Gallina, Felice Giani, Francesco  
Hayez, Pelagio Palagi, Luigi Sabatelli, Scuola milanese,  
Leopold Stoll, Pietro Tenerani, Tommaso Viola.

**Giovanni Demin,**

in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38 (1990), *ad vocem*.

**La pittura dell'Ottocento in Lombardia**, pp. 67-131, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia*, BNA, Banca Nazionale dell'Agricoltura, edizione fuori commercio, Milano 1990, ► (*La pittura* 1991).

**Le "Nivee parmensi carte": la fama artistica di Giambattista Bodoni**, pp. 7-31, ► (*L'ideale classico* 2002) in Bodoni. *L'invenzione della semplicità*, Parma, Guanda, 1990.

#### ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Afferri l'arte poi l'investi ma... da parte**, p. 26, in "Il Sole 24 Ore", 11 marzo 1990.

**Antonio Canova messo in rilievo**, p. 25, in "Il Sole 24 Ore", 15 luglio 1990.

**Aurelio Lomi pittor pisano**, p. 25, in "Il Sole 24 Ore", 4 marzo 1990.

**Felice Tosalli e i legni déco**, p. 26, in "Il Sole 24 Ore", 2 dicembre 1990.

**Idee per tutelare il patrimonio**, p. 25, in "Il Sole 24 Ore", 1 luglio 1990.

**Immagini per addetti ai lavori**, p. 27, in "Il Sole 24 Ore", 28 gennaio 1990.

**I pittori, le tele e i buchi del Settecento italiano**, p. 28, in "Il Sole 24 Ore", 9 dicembre 1990.

**La romantica pittura zarista**, p. 27, in "Il Sole 24 Ore", 1 aprile 1990.

**L'Ottocento e qualche buco**, p. 25, in "Il Sole 24 Ore", 21 gennaio 1990.

**Lunga vita al divisionismo**, p. 33, in "Il Sole 24 Ore", 29 aprile 1990.

**Morta l'arte avanza il kitsch**, p. 26, in "Il Sole 24 Ore", 20 maggio 1990.

**Nel dimenticatoio gli ideali infranti**, p. 34, in "Il Sole 24 Ore", 16 dicembre 1990.

**Nella ex-reggia piena di acciacchi**, p. 19, in "Il Sole 24 Ore", 23 dicembre 1990.

**Nella Pisa dei Granduchi un Settecento tutto inatteso**, p. 30, in "Il Sole 24 Ore", 25 novembre 1990.

**Paul Cézanne narra se stesso**, p. 27, in "Il Sole 24 Ore", 18 febbraio 1990.

**Poesia e illuminismo nel tratto del Bellotto**, p. 26, in "Il Sole 24 Ore", 1 luglio 1990.

**Quattro mostre nel centenario di Arturo Martini**, pp. 144-148, in "Venezia arti", 4, 1990.

**Quell'inquieto, isolato Faruffini**, p. 25, in "Il Sole 24 Ore", 11 marzo 1990.

**Quell'uomo consumato si dava all'invenzione**, p. 26,

in "Il Sole 24 Ore", 24 giugno 1990.

**Tahiti narrata da Paul Gauguin**, p. 31, in "Il Sole 24 Ore", 29 aprile 1990.

**Tutta Milano in brevi schede**, p. 27, in "Il Sole 24 Ore", 18 novembre 1990.

**Venezia gotica e neogotica**, p. 26, in "Il Sole 24 Ore", 6 maggio 1990.

**Vigée Le Brun ricorda l'Italia**, p. 25, in "Il Sole 24 Ore", 24 giugno 1990.

**Vita di Hogart pittore europeo**, p. 29, in "Il Sole 24 Ore", 17 giugno 1990.

#### 1991

#### OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Il modello accademico e la pittura di storia**, pp. 602-628, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 2, Mondadori Electa, Milano 1991

**La pittura dell'Ottocento in Lombardia**, pp. 87-155, ◀ (*La pittura* 1990) in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 1, Mondadori Electa, Milano 1991.

**Un antigiacobino italiano e un viaggiatore francese alla corte di Francesco I: visita al Franzensburg**, pp. 201-220, in *L'Europa delle corti alla fine dell'antico regime*, a cura di C. Mozzarelli e G. Venturi, Bulzoni, Roma 1991.

#### CATALOGHI

**Giuseppe Craffonara e la cultura romana**, pp. 51-66, in *Giuseppe Craffonara 1790-1837*, a cura di M. Botteri, B. Cinelli, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo Civico di Riva del Garda, 24 dicembre-30 aprile 1992), Museo Civico di Riva del Garda, Riva del Garda 1991.

– Schede relative alle opere di Giuseppe Craffonara, Vincenzo Hyzler, Tommaso Minardi e Alois Zimmermann.

**Il patrimonio visivo: la raccolta delle stampe**, pp. 156-160,

in *La Braidense. La cultura del libro e delle biblioteche nella società dell'immagine* (volume edito in occasione delle esposizioni *La Braidense; Legature Italiane Francesi del XVI Secolo*, Milano, Palazzo della Permanente, 11 marzo-4 aprile 1991 e del Convegno Internazionale, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Teresiana, 21-23 marzo 1991), Fondazione Luigi Berlusconi-Artificio, Firenze 1991.

#### ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Ambasciator pittorico dell'Italietta**, p. 34, in "Il Sole 24 Ore", 24 novembre 1991.

**Antichità in laguna**, p. 28, in "Il Sole 24 Ore", 29 settembre 1991.

**Antonio Ciseri**, pp. 61-62,  
in "800 italiano. Trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", a. 1, n. 4, 1991.

**Bellotto a Verona**, pp. 118-120,  
in "Venezia arti", 5, 1991.

**Brandi e Siena**, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 10 novembre 1991.

**Diotti, quadri neoclassici e dotti**, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 9 giugno 1991.

**Gloriosa armonia di decorazioni, oreficerie, stucchi e tappezzerie**, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 3 febbraio 1991.

**Hayez nel bicentenario della nascita. Uno straordinario percorso d'arte che copre quasi un secolo**, p. 4-13,  
in "800 italiano. Trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", a. 1, n. 3, 1991.

**Hayez: un restauro per il bicentenario**, p. 23,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 maggio 1991.

**Il bel sogno di due gentlemen di Milano**, p. 21,  
in "Il Sole 24 Ore", 15 dicembre 1991.

**Il Celesti in riva al lago**, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 novembre 1991.

**Il Ciseri rivalutato**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 27 ottobre 1991.

**La Maestà liberata**, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 20 ottobre 1991.

**L'Ottocento a Bergamo. Vicende storiche e ipotesi museali**, pp. 4-13,  
in "Osservatorio delle arti. Rivista semestrale dell'Accademia Carrara Bergamo", 6, 1991.

**Niente soldi? Così l'affresco starà fresco**, pp. 25  
in "Il Sole 24 Ore", 26 maggio 1991.

**Ottocento seminedito**, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 settembre 1991.

**Patini, che gran verista!**, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 maggio 1991.

**Per il paradiso della sfragistica, rivolgersi al Bargello di Firenze**, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 27 gennaio 1991.

**Pittori russi dell'Ottocento nelle raccolte italiane**, pp. 60-61,  
in "800 italiano. Trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", a. 1, n. 2, 1991.

**Recensione della mostra "Giuseppe Diotti nell'accademia tra neoclassicismo e romanticismo storico"**, a cura di **Renzo Mangili (Bergamo, Galleria Lorenzelli, 6 maggio -15 giugno 1991) (Mazzotta, Milano 1991)**, pp. 59-60,  
in "800 italiano. Trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", a. 1, n. 2, 1991.

**Recensione della mostra "Teofilo Patini (1840 - 1906)", a cura di Ferdinando Bologna (L'Aquila-Napoli, 1989-1990) (Comitato per le celebrazioni patiniane, L'Aquila-Castel di Sangro 1990)**, p. 64,

in "800 italiano. Trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", a. 1, n. 2, 1991.

**Recensione del volume "Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911" di Marina Miraglia (Allemandi & Co., Torino 1990)**, p. 60,  
in "800 italiano. Trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", a. 1, n. 3, 1991.

**Rimpatriata canoviana a Roma e Venezia**, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 dicembre 1991.

**Ritratti di cavoli, villani e ciuchi**, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 3 novembre 1991.

**Smalti, perle ed oro nello scrigno del Bargello**, p. 23,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 febbraio 1991.

**Tra accademia e avanguardia. Pittura dell'Ottocento a Bergamo: pregi e limiti d'una scuola locale**, pp. 27-32,  
in "800 italiano. Trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", a. 1, n. 2, 1991.

**Vita da marchesino**, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 1 dicembre 1991.

**Viva Pietroburgo luogo di delizie**, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 7 luglio 1991.

**Wildt a Venezia**, pp. 124-126,  
in "Venezia arti", 5, 1991.

## 1992

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Agostino Comerio**,  
in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 27 (1982), ad vocem.

**La ricomparsa di "Polimnia": creazione e vicende di un capolavoro di Antonio Canova**, pp. 171-177,  
in M. Brusatin, W. Dorigo, G. Morelli (a cura di), *Per Giuseppe Mazzariol* (Quaderni di Venezia Arti.), 1, Viella, Roma 1992.

**La Scuola di Diotti e il dibattito romantico**, I, pp. 12-17,  
in F. Mazzocca, F. Rossi (a cura di), *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, 4 voll. (Edizioni Bolis, Bergamo 1992).  
– Saggi su Francesco Coghetti, Francesco Trécourt, Giacomo Trécourt e Luigi Trécourt.

CATALOGHI

**La fama di Canova**, pp. 77-87, ► (*L'ideale classico* 2002)  
in *Antonio Canova*, a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr; Gipsoteca Canoviana e Casa del Canova, 22 marzo-30 settembre 1992), Marsilio, Venezia 1992.  
– Schede relative alle opere di Antonio Canova.

**Le vicende della pittura e il dibattito figurativo dalla Repubblica Italiana al Regno Lombardo Veneto**, pp. 61-76,  
in *Il primo '800 italiano la pittura tra passato e futuro*, a cura di R. Barilli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 febbraio-3 maggio 1992), Mazzotta, Milano 1992.

**Painting in Milan and Venice in the first half of the Century**, pp. 51-58,

in *Ottocento. Romanticism and Revolution in 19th Century Italian Painting*, a cura di R.J.M. Olson, catalogo della mostra (Baltimora, Walters Art Gallery, 4 novembre 1992-3 gennaio 1993; Worcester, Worcester Art Museum, 16 gennaio-28 febbraio 1993; Pittsburgh, Frick Art Museum, 13 marzo-25 aprile 1993), American Federation of Arts-Centro Di, New York-Firenze 1992.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima. I. Favaretto**, pp. 149-151, in "Venezia arti", 6, 1992.

**Canova e Giordani. Brani dal "Panegirico" ad Antonio Canova**, pp. 12-16, in "'800 italiano. Trimestrale d'Arte, Cultura e Collezionismo", a. 2, n. 5, 1992.

**Canova e la svolta romantica. Appunti sulla Maddalena penitente**, pp. 4-11, ► (*L'ideale classico* 2002) in "'800 italiano. Trimestrale d'Arte, Cultura e Collezionismo", a. 2, n. 5, 1992.

**I bassorilievi di Antonio Canova**, p. 20-26, in "Ca' de sass. Periodico bimestrale della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde", n. 119, settembre 1992.

**Il pittore di Rosmini e Manzoni ritrovato nel solaio ottocentesco**, p. 31, in "Il Sole 24 Ore", 15 marzo 1992.

**Villa Carlotta a Tremezzo (già Clerici e Sommariva) un tempio del gusto neoclassico**, pp. 38-47, in "Gazzetta antiquaria", 12, 1992.

1993

CATALOGHI

**L' "Antigone" di Giuseppe Diotti: un caso esemplare nella polemica tra classicisti e romantici**, pp. 4-20, in *Giuseppe Diotti Antigone*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 14 maggio-13 giugno 1993), Edizioni Bolis, Bergamo 1993.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti**, pp. 134-136, in "Venezia Arti", 7, 1993.

**Anche l'arte s'industria**, p. 26, in "Il Sole 24 Ore", 18 aprile 1993.

**A quel "dipintore" in nuce mancò il tempo di dipingere**, p. 27, in "Il Sole 24 Ore", 9 maggio 1993.

**Bamboccianti alla piemontese**, p. 32, in "Il Sole 24 Ore", 19 dicembre 1993.

**Bel Paese con balalaika**, p. 22, in "Il Sole 24 Ore", 8 agosto 1993.

**Buoni maestri targati "Carrara"**, p. 27, in "Il Sole 24 Ore", 21 novembre 1993.

**Cades neoclassico inquieto**, p. 25, in "Il Sole 24 Ore", 7 febbraio 1993.

**Chigi Saracini, galleria in nuce**, p. 32, in "Il Sole 24 Ore", 19 settembre 1993.

**Così Canova si diede alle stampe**, p. 25, in "Il Sole 24 Ore", 28 novembre 1993.

**Hüttinger. Dimmi dove abiti e ti dirò chi sei. Le case d'artista da Raffaello a Le Corbusier: simboli di promozione, legittimazione, mausolei o testamenti spirituali**, p. 21, in "Il Giornale dell'Arte", n. 109, marzo 1993.

**I bassorilievi del Canova**, p. 30, in "Il Sole 24 Ore", 17 gennaio 1993.

**Il Fantastici gran mobiliere**, p. 29, in "Il Sole 24 Ore", 17 gennaio 1993.

**Ingres ritorna a Villa Medici**, p. 32, in "Il Sole 24 Ore", 19 dicembre 1993.

**Interni neoclassici**, p. 27, in "Il Sole 24 Ore", 21 marzo 1993.

**La discarica dell'Ottocento**, p. 31, in "Il Sole 24 Ore", 10 gennaio 1993.

**La natura si decise a invadere l'Europa**, p. 31, in "Il Sole 24 Ore", 23 maggio 1993.

**Napoli nell'età dei lumi. Recensione al volume "Pittura napoletana del Settecento" di Nicola Spinosa (Electa, Napoli 1993)**, p. 72, in "Gazzetta antiquaria", 19, 1993.

**Non fiori, ma opere d'arte**, in "Il Sole 24 Ore", 24 ottobre 1993.

**Schedato, mezzo salvato**, p. 25, in "Il Sole 24 Ore", 24 gennaio 1993.

**Una reggia ridotta a finto Beaubourg**, p. 29, in "Il Sole 24 Ore", 21 febbraio 1993.

1993-1994

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Schede**, in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, coordinamento scientifico di F. Mazzocca, 2 voll., Musei e Gallerie di Milano, Mondadori Electa, Milano 1993-1994.

– Schede relative alle opere di Giuseppe Bertini, Cherubino Cornienti, Francesco Hayez, Giuseppe Molteni, Sigismondo Nappi, Pietro Paoletti, Gaetano Previati.

—  
1994

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Francesco Hayez**, ► (*L'ideale classico* 2002)  
in *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Motta, Milano 1994.

**L'Ottocento nelle collezioni della Pinacoteca e dell'Accademia di Brera**, pp. 53-62,  
in P. Biscottini, A. Piva (a cura di), *Lo spazio della consapevolezza. Contributi per un museo dell'Ottocento lombardo alla Villa Reale di Monza*, Marsilio, Venezia 1994.

**Mercato dell'arte e collezionismo in Italia nell'età neo-classica**, pp. 43-63, ► (*L'ideale classico* 2002)  
in M. Agnellini (a cura di), *Ottocento Italiano. Opere e mercato di pittori e scultori*, Fenice, Milano 1994.

**Pittura storica e melodramma: il caso di Hayez**, pp. 55-60, 102-108,  
in C. Alberti, G. Morelli (a cura di), *Scritti in onore di Nicola Mangini* (Quaderni di Venezia Arti), 2, Viella, Roma 1994.

CATALOGHI

**Alla riscoperta dell'ornato** (E. Colle, F. Mazzocca), pp. 13-14,  
in *Gli uccelli dei Raineri. Arte, natura e decorazione tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. della Seta e S. Massari, catalogo della mostra (Casalzuigno, Varese, Villa Della Porta-Bozzolo, 25 settembre-1 novembre 1994), Mondadori Electa, Milano 1994.

**Johann Jakob Frey (1813-1865) tra l'Italia e l'Oriente**, a cura di F. Mazzocca e L. Djokic, catalogo della mostra (Roma, Galleria Campo dei Fiori, 12 dicembre 1994-12 febbraio 1995), Nuova Galleria Campo dei Fiori, Roma 1994.

**La fortuna di Carlo Conte a Milano tra il Novecento e il chiarismo**, pp. 31-46,  
in *Carlo Conte. Opere di scultura*, a cura di F. Bizzotto, catalogo della mostra (Treviso, Museo Civico L. Bailo, 17 dicembre 1994-12 marzo 1995), Ed. Canova, Treviso 1994.

**Mauro Ballelli. Mostra personale**, testo di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Museo Nazionale di Villa Pisani a Strà-Venezia, luglio-agosto 1994), con il patrocinio del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Venezia 1994.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Al setaccio la Brianza pittorica**, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 9 gennaio 1994.

**Artisti conquistati dalla musica esotica**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 4 dicembre 1994.

**Calmi orizzonti di siti reali**, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 31 luglio 1994.

**E se la dividessimo in due sezioni**, p. 26,

in "Il Sole 24 Ore", 24 luglio 1994.

**Giovanni Morelli illustre dilettante**, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 gennaio 1994.

**Il mondo esotico dei Raineri**, pp. 28-37,  
in "Ca' de Sass. Periodico bimestrale della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde", 1994, n. 128.

**Il primo museo moderno**, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 7 agosto 1994.

**Immagini in dissolvenza**, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 giugno 1994.

**La creatività carrarese**, p. 69,  
in "Il Giornale dell'Arte", n. 120, marzo 1994.

**L'effimero penalizza Ca' Pesaro**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 18 settembre 1994.

**L'Ottocento parte con Tranquillo**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 maggio 1994.

**L'ultima oasi di bellezza**, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 21 agosto 1994.

**L'unità ideale tra due secoli**, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 28 agosto 1994.

**Napoli variopinta nell'età dei Lumi**, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 13 febbraio 1994.

**Ricognizioni braidensi**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 27 febbraio 1994.

**Sotto lo stesso tetto due secoli di litiganti**, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 10 luglio 1994.

**Una città pigra con artisti frenetici**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 ottobre 1994.

**Un appassionante dialogo con la mondanità internazionale. Il primo dei cinque volumi degli Scritti di Canova**, p. 59,  
in "Il Giornale dell'Arte", n. 125, settembre 1994.

**Vedute inquiete di Lear**, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 13 febbraio 1994.

—  
1995

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Domenico Induno (Immagini di arte italiana)**, L'Italica, Milano 1995.

**F. Hayez, Le mie memorie**, a cura di F. Mazzocca, trascrizione di C. Ferri, Neri Pozza, Vicenza 1995.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**A. Canova, Scritti**, pp. 182-183,  
in "Venezia Arti", 9, 1995.

**Arti applicate dal 1869 al 1940**, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 febbraio 1995.

**Coniugi Cosway in miniatura**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 dicembre 1995.

*Così salì la città delle belle arti*, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 novembre 1995.

*Da Caravaggio agli Yankee*, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 marzo 1995.

*Dalle rovine rispunta Clérisseau*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 ottobre 1995.

*Donati gli archivi di Scuri*, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 luglio 1995.

*Effigie di grazia e bellezza. In mostra alla Pinacoteca Martinengo ritratti di pittori bresciani dell'Ottocento*, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 30 luglio 1995.

*E si videro sorgere pennelli serenissimi*, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 31 dicembre 1995.

*Il restauro delle foto storiche*, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 ottobre 1995.

*La delusione e il consenso nella pittura risorgimentale*, pp. 71-85,  
in "Il Risorgimento. Rivista di Storia del Risorgimento e di Storia Contemporanea", XLVII, 1-2, 1995.

*La ghigliottina dell'oblio per il rivoluzionario Hennequin. La difficile ricostruzione del notevole corpus di un artista destinato per le sue inclinazioni politiche alla damnatio memoriae*, p. 58,  
"Il Giornale dell'Arte", n. 133, maggio 1995.

*La Pinacoteca Ambrosiana del futuro*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 7 maggio 1995.

*La storia dei Bagatti Valsecchi*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 3 settembre 1995.

*Le eroiche imprese dell'ottocento senese*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 22 gennaio 1995.

*N. Stringa, Giuseppe De Fabris*, pp. 184-185,  
in "Venezia Arti", 9, 1995.

*Pale domestiche di sapore antico*, p. 31,  
in "Il Sole 24 Ore", 7 maggio 1995.

*Professionista dell'antico*, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 settembre 1995.

*Profilo dell'Accademia Albertina*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 14 maggio 1995.

*Quando Brera era una città di scultori*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 11 giugno 1995.

*Quel che c'è di bello nella Restaurazione*, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 16 luglio 1995.

*Rianimato l'Ottocento italiano*, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 6 agosto 1995.

*San Napoleon di marmo*, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 19 febbraio 1995.

*Toma, tra eroine vive e nature morte*, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 9 luglio 1995.

*Tutto Ingres in punta di piombo*, p. 30,

in "Il Sole 24 Ore", 12 novembre 1995.

*Un inedito ciclo di Vincenzo Giacomelli sull'assedio di Venezia nel 1848-1849*, pp. 163-167,  
in "Venezia Arti", 9, 1995.

*Un luogo per collezionare la solitudine*, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 4 giugno 1995.

*Vedute en plein air senza romanticherie*, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 2 aprile 1995.

## 1996

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

*Armando Spadini (Immagini di arte italiana)*, Riunione adriatica di sicurtà, Milano 1996.

*Due testimonianze sul restauro in margine alla cultura dell' "Antologia"*, pp. 269-282,  
in F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini (a cura di), *Ad Alessandro Conti (1946-1994)* (Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte, 6), Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1996.

CATALOGHI

*La Scuola di pittura e le esperienze degli artisti da Giuseppe Diotti a Enrico Scuri*, pp. 17-20;  
*Giuseppe Diotti e l'affermazione della Scuola di pittura dell'Accademia Carrara, 1811-45*, pp. 26-31;  
*Enrico Scuri professore di pittura all'Accademia Carrara, 1846-85*, pp. 66-70,  
in *Maestri e artisti. 200 anni della Accademia Carrara*, a cura di F. Rossi, catalogo della mostra (Bergamo, ex monastero di Sant'Agostino, 20 settembre-1 dicembre 1996), Skira, Milano 1996.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

*All'architetto piace lavorare al cimitero*, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 novembre 1996.

*Biennale, il peso della tradizione*, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 15 settembre 1996.

*Bossi fa sessanta esercizi di matita*, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 maggio 1996.

*Cammelli e struzzi in Residenz*, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 18 febbraio 1996.

*Così disse de Chirico: moderno e nostalgico*, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 marzo 1996.

*Don Lisander immortalato controvoiglia*, p. 21,  
in "Il Sole 24 Ore", 21 luglio 1996.

*Due secoli di raffinato esibizionismo*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 dicembre 1996.

*I corridoi tornano com'erano nel Settecento*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 settembre 1996.

*I disegni del Carnovali*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 10 novembre 1996.

- I due mestieri dell'arte**, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 3 novembre 1996.
- Il dittatore del gusto nella Milano umbertina**, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 19 maggio 1996.
- Il torello di Michelangelo**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 10 marzo 1996.
- La guerra delle ville**, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 11 agosto 1996.
- L'anti-Hayez si chiamava Cecco Podesti**, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 9 giugno 1996.
- La Restaurazione e il suo bello**, p. 23,  
in "Il Sole 24 Ore", 18 agosto 1996.
- L'eccentrico Cherubino Cornienti**, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 21 aprile 1996.
- Lo zar va pazzo per il marmista**, p. 29  
in "Il Sole 24 Ore", 14 aprile 1996.
- Martelli diffuse la macchia ad olio**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 20 ottobre 1996.
- Martiniano dilemma**, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 11 febbraio 1996.
- Michelangelo e Rodin, due anticonvenzionali**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 16 giugno 1996.
- Mister Jackson e le sue impronte**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 maggio 1996.
- Pittori immortali grazie al Rosaspina**, p. 31,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 marzo 1996.
- Prima di Corot ci fu l'Italia di Valenciennes**, p. 31,  
in "Il Sole 24 Ore", 14 luglio 1996.
- Recupero di un Palagi fatto a pezzi**, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 13 ottobre 1996.
- Ricostruito il catalogo di Longoni**, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 14 gennaio 1996.
- Rizzarda, artista**, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 dicembre 1996.
- Tiepolo un genio del "far presto"**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 28 aprile 1996.
- Venti piccole raccolte fiorite nelle colline senesi**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 28 luglio 1996.

—  
**1997**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

- La dinastia dei Fortuny**, pp. 201-205,  
in D. Puccini (a cura di), *Gli spagnoli e l'Italia* (Presenze straniere nella vita e nella storia d'Italia), Libri Scheiwiller, Milano 1997.
- Paolina Borghese di Antonio Canova**, Saper vedere i capolavori TEA, Milano 1997.
- The Renaissance repertoire in the history painting of**

**nineteenth-century Italy**, pp. 239-267,  
in R. Pavoni (a cura di), *Reviving the Renaissance the use and abuse of the past in nineteenth-century Italian art and decoration*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

CATALOGHI

**Hayez privato. Arte e passioni nella Milano romantica**, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Corsini, 20 settembre-5 ottobre 1997; Torino, Bottega di San Luca, 10-26 ottobre 1997; Milano, Museo di Milano, 30 ottobre-30 dicembre 1997), Umberto Allemandi & Co., Torino 1997.

**I dipinti dell'Ottocento della donazione Lampugnani**, pp. 12-13,  
in *Riccardo Lampugnani: una collezione milanese donata al Poldi Pezzoli*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 13 novembre-21 dicembre 1997), Silvia editrice, Milano 1997.

**Ripensando al ritratto**, pp. 23-26,  
in *Signore di Milano 1900-1950 Ritratti da collezioni private*, a cura di R. della Seta Sommi Picenardi, E. Gola Staglieno, S. Massari Sala, F. Mazzocca, M.A. Previtiera, G. Rumi, catalogo mostra (Casalzuigno, Villa Della Porta-Bozzolo, 17 settembre-16 novembre 1997), Skira, Milano 1997.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

- Appesi al filo del dramma**, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 21 settembre 1997.
- Autonomia e incisione. Giorgio Morandi all'oratorio di San Sebastiano a Forlì**, pp. 66-67,  
in "Arte in", 50, 1997.
- Bison, virtuoso della Restaurazione**, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 14 dicembre 1997.
- Bonaparte sempre in mostra**, p. 39,  
in "Il Sole 24 Ore", 21 dicembre 1997.
- Capolavori nascosti in fototeca**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 ottobre 1997.
- Corcos, l'artista appagato**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 3 agosto 1997.
- Hackert, "factotum" dei Borboni**, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 novembre 1997.
- Il "Corrège de France" tra lumi e lune**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 7 dicembre 1997.
- Il Duce, i maestri e Margherita**, p. 28,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 agosto 1997.
- Il gentiluomo delle raccolte**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 25 maggio 1997.
- Il passato di Brera ha un futuro**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 marzo 1997.
- I più antichi marmi della Laguna**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 14 settembre 1997.



**La "Gnam" è diventata una delizia**, p. 36,  
in "Il Sole 24 Ore", 28 settembre 1997.

**La scelta di Kienerk**, p. 31,  
in "Il Sole 24 Ore", 20 luglio 1997.

**Lo svelamento della Bella Paolina**, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 giugno 1997.

**Mosè, ritrattista rassicurante**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 gennaio 1997.

**Napoleone osannato e pennellato**, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 gennaio 1997.

**Napoli: vita di corte e vita en plein air**, p. 43,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 ottobre 1997.

**Nuova casa per gli amici di Hayez**, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 16 novembre 1997.

**Oriente sì, ma di classe**, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 10 agosto 1997.

**Perché i Lincei non cedono le statue canoviane**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 27 aprile 1997.

**Perché separare Ercole e le divinità?**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 20 aprile 1997.

**Pittore con macchia. Firenze. A Palazzo Pitti una grande rassegna dedicata a Telemaco Signorini**, pp. 61-63,  
in "Arte in", 48, 1997.

**Pittori tra indiani e cow boys**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 4 maggio 1997.

**Riflessioni tra le macchie**, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 2 febbraio 1997.

**Riusci a plagiare senza dir "Grazie"**, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 18 maggio 1997.

**Ruskin disegnava per capire**, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 15 giugno 1997.

**Sfzarzo barocco di stipi preziosi**, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 13 luglio 1997.

**Vedute del Mezzogiorno firmate dal Marinoni**, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 9 marzo 1997.

—  
**1998**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Giuseppe Molteni, Massimo d'Azeglio e il ritratto di Alessandro Manzoni**, pp. 311-320,  
in M. Ceriana, F. Mazzocca (a cura di), *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, Ed. Aisthesis & Magazine, Milano 1998.

**Hayez**, Giunti, Firenze 1998, supplemento di "Art e dossier", n. 137, settembre 1998.

**Le goût néo-classique**  
in P. Morel (a cura di), *L'Art italien de la Renaissance à 1905*, Citadelles & Mazenod, Paris 1998.

**Scritti d'arte del primo Ottocento**, a cura di F. Mazzocca (La letteratura italiana. Storia e testi, vol. 73), Ricciardi, Milano-Napoli 1998.

**Un ritratto inedito di Tenerani**, pp. 13-17,  
in *Pietro Tenerani. Centodieci lettere inedite. Archivio privato Carlo Agostino Marchetti*, a cura di R.M. Galleni Pellegrini, SEA, Massa 1998.

CATALOGHI

**Angelo Inganni: un protagonista nell'Europa "Biedermeier"**, pp. 13-29;  
**A Milano**, pp. 76-79;  
**A Brescia (con M. Mondini)**, pp. 124-125;  
**I ritratti**, p.142;  
**Le scene di genere**, p. 154,  
in *Angelo Inganni, 1807-1880. Un pittore bresciano nella Milano romantica*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Bonoris, 18 aprile-30 agosto 1998), Skira, Milano 1998.  
– Schede relative alle opere di Amanzia Guerrillot, Angelo Inganni, Eliseo Sala.

**Arte e rivoluzione. Nuove frontiere espressive negli anni quaranta**, pp. 165-179,  
in *Oh giornate del nostro riscatto. Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*, a cura di F. Della Peruta e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Museo del Risorgimento, 23 dicembre 1998-6 giugno 1999), Skira, Milano 1998.

**Hayez dal mito al bacio**, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 settembre 1998-10 gennaio 1999), Marsilio, Venezia 1998.

**Luigi e Salvatore Marchesi e la fortuna della pittura prospettica nell'Ottocento italiano**, pp. 13-22,  
in *Luigi e Salvatore Marchesi, suggestioni di luce nell'Ottocento italiano*, a cura di G. Godi e C. Mingardi, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Bossi Bocchi, 22 novembre 1998-14 febbraio 1999), Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, Parma 1998.

**Un pittore della realtà tra Appiani e Hayez**, pp. 33-39,  
in *Giuseppe De Albertis. Un pittore della realtà tra Appiani e Hayez*, a cura di E. Zanella Manara e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Museo di Storia Contemporanea, 19 maggio-14 giugno 1998; Arona, ex convento della Purificazione, 27 giugno-30 agosto 1998; Gallarate, Società Gallaratese per gli Studi Patri, 17 settembre-18 ottobre 1998), Mazzotta, Milano 1998.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Al museo con nuova guida**, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 aprile 1998.

**Così è nato il nuovo Ermitage**, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 marzo 1998.

**Francesco Hayez a Padova. Il ritorno del romantico**, pp. 30-32,  
in "Art e dossier", n. 137, settembre 1998.

*Gli antenati bibliofili di Lady Diana*, p. 23,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 luglio 1998.

*I diorami della storia*, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 febbraio 1998.

*"Il bacio" è un atto politico*, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 7 giugno 1998.

*Il Dante gigante di Bigioli*, p. 26,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 agosto 1998.

*Il mondo visto col cuore*, p. 25,  
in "Il Sole 24 Ore", 18 ottobre 1998.

*I lumi accesi sull'arte razionale*, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 19 aprile 1998.

*I "milordi" alle prese coi tesori del Bel Paese*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 26 aprile 1998.

*La Pallade ritrovata e subito rubata*, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 aprile 1998.

*L'età d'oro di una città composta*, p. 36,  
in "Il Sole 24 Ore", 13 settembre 1998.

*L'Italia unificata dal mobile impero*, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 1 febbraio 1998.

*L'Italia unita e i suoi "quadroni"*, p. 39,  
in "Il Sole 24 Ore", 20 dicembre 1998.

*Maccari e l'avventura del Selvaggio*, p. 40,  
in "Il Sole 24 Ore", 15 novembre 1998.

*Manager nel commercio dei marmi*, p. 38,  
in "Il Sole 24 Ore", 17 maggio 1998.

*Mr. Gainsborough tra donne e musica*, p. 39,  
in "Il Sole 24 Ore", 14 giugno 1998.

*Nuovo Museo Diocesano*, p. 31,  
in "Il Sole 24 Ore", 11 gennaio 1998.

*Opere come fiaccole accese*, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 19 luglio 1998.

*Palazzo a Cantalupo. Una piccola scoperta*,  
p. 36,  
in "Il Sole 24 Ore", 13 dicembre 1998.

*Piccola galleria di antichità superficiali*, p. 31,  
in "Il Sole 24 Ore", 15 febbraio 1998.

*Pregchiere e zampate dell'ultimo Delacroix*, p. 42,  
in "Il Sole 24 Ore", 3 maggio 1998.

*Scovata la "Betsabea" spiata*, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 13 settembre 1998.

*Sculture e turbine, connubio felice*, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 1 marzo 1998.

*Scultura lingua viva*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 agosto 1998.

*Un incontenibile romantico*, p. 32,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 luglio 1998.

*Virtuosismi prospettici*, p. 27,  
in "Il Sole 24 Ore", 4 gennaio 1998.

—  
1998-1999

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

*Il ciclone. Perugia dedica una grande antologica a Gerardo Dottori*, pp. 55-57,  
in "Arte in", 53, 1998.1999

—  
1999

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

*Emergenze di generi e di protagonisti nella pittura lombarda di primo Ottocento*, pp. 19-37,  
in S. Reborà (a cura di), *Le collezioni d'arte. L'Ottocento*, Fondazione Cassa di risparmio delle provincie lombarde, Milano 1999.

*La Riconoscenza di Giuseppe Bossi. Identificazione di un capolavoro della pittura rivoluzionaria*, pp. 63-86, ►  
(*L'ideale classico* 2002)  
in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, atti dell'incontro di studio (Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 4-5 febbraio 1997), Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1999.

*Oggetti d'arte e mobili di proprietà privata di S. M. nel Real Palazzo e Real Villa di Milano (1909-1911)*, pp. 151-195,  
in E. Colle, C. Salsi (a cura di), *Palazzo Reale di Milano il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, supplemento monografico "Rassegna di studi e di notizie", vol. 23, a. XXVI (1999).

*Problematiche artistiche nel decennio di preparazione*, pp. 13-27,  
in *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della patria*, a cura di R. Cassanelli, S. Reborà, F.Valli, incontro di studi sulle arti (Milano 19-21 marzo 1998), Edizioni Comune di Milano, Milano 1999.

CATALOGHI

*Basilio Armani e il dibattito sulla litografia in Italia tra Restaurazione e Risorgimento*, pp. 11-25,  
in *Basilio Armani (1817-1899). Panorami dal Garda al Tirolo*, a cura di M. Botteri Ottaviani, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo Civico, 17 luglio-6 novembre 1999), Comune di Riva del Garda, Assessorato alla Cultura, Riva del Garda 1999.

*Introduzione*, pp. 15-17,  
in *Fiori dell'Ottocento. Scrosati e la scuola lombarda*, a cura di P. Zatti e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Casalzuigno, Villa Della Porta-Bozzolo, 18 settembre-14 novembre 1999), Skira, Milano 1999.

*L'immagine di Parini tra Appiani e Foscolo*, pp. 54-56;  
*Parini consulente degli artisti e la diffusione del gusto neoclassico*, pp. 118-123;

**Parini, Knoller, Appiani. I nuovi esiti del neoclassicismo a Milano**, pp. 134-137,

in *La Milano del Giovin Signore. Le arti nel Settecento di Parini*, a cura di F. Mazzocca e A. Morandotti, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Morando Attendolo Bolognini, 14 dicembre 1999-12 aprile 2000), Skira, Milano 1999.

– Schede relative alle opere di Andrea Appiani, Giuseppe Ceracchi, Giuseppe Franchi, Carlo Maria Giudici, Martin Knoller, Palazcoso Lazzarini, Giuseppe Pietro Mazzola, Francesco Rosaspina.

**La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento**, pp. 19-31;

**Tra divisionismo e simbolismo**, p. 129;

in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista europeo del simbolismo*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile-29 agosto 1999), Mondadori Electa, Milano 1999.

– Schede relative alle opere di Gaetano Previati.

**La mostra “Pietro Verri e la Milano dei Lumi” (1998), C. Capra, F. Mazzocca, A. Morandotti**, pp. 1018-1113,

in *Pietro Verri e il suo tempo*, a cura di C. Capra, atti del convegno di studi (Milano, 9-11 ottobre 1997), II, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Milano 1999.

**La pittura neoclassica**, pp. 51-58,

in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Cariplo, Milano 1999.

– Biografie e schede relative alle opere di Andrea Appiani, Paolo Borroni, Giuseppe De Albertis, Ludwig Guttenbrunn, Martin Knoller, Carlo Antonio Ranieri, Giuliano Trabalesi.

**Presentazione**, p. 15,

in *La ragione e il metodo. Immagini della scienza nell’arte italiana dal XVI al XIX secolo*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Gamba, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Crema, Centro Culturale Sant’Agostino, 27 marzo-27 giugno 1999), Electa, Milano 1999.

#### ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Antonio Canova direttore di musei**, p. 35,

in “Il Sole 24 Ore”, 3 ottobre 1999.

**Capolavoro di calma e gesso**, p. 35,

in “Il Sole 24 Ore”, 3 ottobre 1999.

**Cavò la gioia dai denti del re**, p. 41,

in “Il Sole 24 Ore”, 18 aprile 1999.

**Con la mostra si riaprono le sale dell’Ottocento**, p. 35,

in “Il Sole 24 Ore”, 19 settembre 1999.

**Daumier faceva sul serio**, p. 39,

in “Il Sole 24 Ore”, 19 dicembre 1999.

**Degas lasciò un solco in Toscana**, p. 33,

in “Il Sole 24 Ore”, 12 settembre 1999.

**Dipingere all’aria di Parigi**, p. 35,

in “Il Sole 24 Ore”, 31 gennaio 1999.

**Due donne di polso nella reggia di Lucca**, p. 41,

in “Il Sole 24 Ore”, 30 maggio 1999.

**Faruffini in gran fermento**, p. 39,

in “Il Sole 24 Ore”, 7 marzo 1999.

**Fisiognomica del Piccio**, p. 37,

in “Il Sole 24 Ore”, 14 febbraio 1999.

**Galleria senza il tocco dell’architetto**, p. 38,

in “Il Sole 24 Ore”, 6 giugno 1999.

**I fiori di Scrosati messi a frutto**, p. 39,

in “Il Sole 24 Ore”, 10 ottobre 1999.

**Il collezionista-imprenditore**, p. 37,

in “Il Sole 24 Ore”, 24 ottobre 1999.

**Il Veneto presenta l’Ottocento**, p. 41,

in “Il Sole 24 Ore”, 28 novembre 1999.

**Inedito Poussin**, p. 33,

in “Il Sole 24 Ore”, 10 gennaio 1999.

**L’imperial lusso di casa Beauharnais**, p. 35,

in “Il Sole 24 Ore”, 26 settembre 1999.

**Monete antiche per la legittimità**, p. 34,

in “Il Sole 24 Ore”, 11 luglio 1999.

**Previati a Milano. Visionario divisionista**,

pp. 21-26,

in “Art e dossier”, n. 144, aprile 1999.

**Quadri da Giovin Signore**, p. 39,

in “Il Sole 24 Ore”, 12 dicembre 1999.

**Un angelo ribelle caduto nell’oblio**, p. 34,

in “Il Sole 24 Ore”, 18 luglio 1999.

**Vedute patriottiche di Fontanesi**, p. 39,

in “Il Sole 24 Ore”, 25 aprile 1999.

**Vita, viaggi e verve dei coniugi Cosway**, p. 37,

in “Il Sole 24 Ore”, 28 marzo 1999.

—

#### 2000

#### OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Gli incanti della provincia**, pp. 5-6,

in G. Pacciarotti, *Sulle ali degli angeli. Le arti a Busto Arsizio nel Settecento*, Nomos, Busto Arsizio 2000.

**Hayez acquarellista, più un inedito “Ecce Homo”**, pp.

223-226,

in M.G. Balzarini, R. Cassinelli (a cura di), *Fare storia dell’arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, Jaca Book, Milano 2000.

**Il letterato e le arti: l’eredità del modello Parini**, pp. 935-950,

in C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca G. Barbarisi (a cura di), *L’amabile rito società e cultura nella Milano di Parini. La Musica e le Arti*, II (Quaderni di Acme, 45), Cisalpino, Milano 2000.

**Le collezioni del Museo Civico. Per un profilo dell’Ottocento a Vicenza**, pp. 13-23,

in *Musei Civici di Vicenza. Dipinti e sculture del XIX secolo*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Pinacoteca Civica di Vicenza-Villa Guiccioli, 21 gennaio-30 aprile 2000), Marsilio, Venezia 2000.

#### CATALOGHI

**Il ritrattista mondano e il pittore della vita del popolo**, pp. 19-35, ► (*L'ideale classico* 2002);

**L'immagine dell'artista e lo studio come luogo strategico**, p. 99;

**Maria Luigia, la corte di Parma e i rapporti con Paolo Toschi**, p. 115;

**La società milanese e la fortuna mondana del ritratto ambientato**, p. 123;

**Il mondo musicale e il mondo di Manzoni**, p. 147;

**L'immagine del potere e la vicenda del 1848**, p. 159;

**Il mondo del collezionismo, del restauro e dei musei**, p. 167;

**La pittura di genere**, p. 185,

in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, a cura di F. Mazzocca, L.M. Galli Michero, P. Segramora Rivolta, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, Museo di storia contemporanea, 28 ottobre 2000-28 gennaio 2001), Skira, Milano 2000.

– Schede relative alle opere di Francesco Hayez e Giuseppe Molteni.

**Ritratti di bambini. I diversi esiti di un genere**, pp. 13-15, in *Bambini dipinti. Ritratti da Boccioni a Casorati*, a cura di S. Massari Sala, E. Di Raddo, M.A. Previtiera, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Casalzuigno, Varese, Villa Della Porta Bozzolo, 3 settembre-19 novembre), Milano, Skira 2000.

#### ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Aprire la casa-museo di Andersen**, p. 32, in "Il Sole 24 Ore", 16 gennaio 2000.

**Bolle di sapone dell'India**, p. 39, in "Il Sole 24 Ore", 22 ottobre 2000.

**Dell'Era, da Roma a Pietroburgo**, p. 38, in "Il Sole 24 Ore", 19 marzo 2000.

**E l'arte del marmo divenne industria**, p. 24, in "Il Sole 24 Ore", 13 agosto 2000.

**Fasto con frutta e verdura**, p. 40, in "Il Sole 24 Ore", 11 giugno 2000.

**Il maestro di Oxford commemorato a Bassano**, p. 42, in "Il Sole 24 Ore", 12 novembre 2000.

**Il trattato che generò il Louvre**, p. 35, in "Il Sole 24 Ore", 23 luglio 2000.

**I tesori Chigi Saracini in trasferta lombarda**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 5 marzo 2000.

**L'Accademia di Brera degli svizzeri**, p. 38, in "Il Sole 24 Ore", 15 ottobre 2000.

**La dinastia dei Dandolo**, p. 44, in "Il Sole 24 Ore", 3 dicembre 2000.

**La fototeca da Pinacoteca**, p. 40, in "Il Sole 24 Ore", 27 febbraio 2000.

**L'apoteosi dell'intaglio**, p. 40, in "Il Sole 24 Ore", 17 dicembre 2000.

**La rara mobilia dei Granduchi**, p. 28, in "Il Sole 24 Ore", 27 agosto 2000.

**L'Italia all'alba del nuovo**, p. 36, in "Il Sole 24 Ore", 31 dicembre 2000.

**Molteni, grande factotum**, p. 39, in "Il Sole 24 Ore", 22 ottobre 2000.

**Palazzo Reale, museo di se stesso**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 13 febbraio 2000.

**Quadroni da melodramma**, p. 36, in "Il Sole 24 Ore", 5 novembre 2000.

**Quando le emozioni diventano statue**, p. 41, in "Il Sole 24 Ore", 18 giugno 2000.

**Quando l'Italia era tempio del buon gusto**, p. 41, in "Il Sole 24 Ore", 10 dicembre 2000.

**Sognando bellezza e perfezione**, p. 41, in "Il Sole 24 Ore", 10 settembre 2000.

**Suggestioni e simboli dei ritrattisti della notte**, p. 30, in "Il Sole 24 Ore", 6 agosto 2000.

**Tornano le seduzioni di Tanzio**, p. 41, in "Il Sole 24 Ore", 23 aprile 2000.

**Una capitale per gli scultori**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 2 luglio 2000.

**Un pittore-rondine nei cieli neoclassici**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 23 gennaio 2000.

#### 2001

#### OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Milano Neoclassica**, F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, con la collaborazione di E. Bianchi, Longanesi, Milano 2001.

#### CATALOGHI

**Due dipinti di Pompeo Girolamo Batoni, una scultura di Carlo Finelli**, con scheda di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Galleria Carlo Orsi, 2001), Galleria Carlo Orsi, Milano 2001.

**Eliseo Sala e la fortuna del ritratto nella cultura figurativa dell'Ottocento italiano**, pp. 21-27, in *Eliseo Sala. Un ritrattista e la sua committenza nell'Italia romantica (1813-1879)*, a cura di S. Reborja, catalogo della mostra (Treviglio, Centro Civico Culturale, Sala Crociera, 5 maggio-22 luglio 2001), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2001.

**Giambattista Gigola e i nuovi confini espressivi del ritratto in miniatura**, pp. 25-43,

in B. Falconi, F. Mazzocca, A. Maria Zuccotti, *Giambattista Gigola e il ritratto in miniatura a Brescia tra Settecento e Ottocento*, Skira, Milano 2001.

**Giovanni Battista Lampi e l'idea di ritratto tra Antico Regime e Restaurazione**, pp. 15-41, ► (*L'ideale classico* 2002)

in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi, 1751-1830*, a cura di F. Mazzocca, R. Pancheri, A. Casagrande, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 giugno-30 settembre 2001), Provincia Autonoma di Trento, Trento 2001.

**La cultura di Carlo Cattaneo e il sistema delle arti**, pp. 129-138,

in *I volti di Carlo Cattaneo (1801-1869). Un grande italiano del Risorgimento*, a cura di F. Della Peruta, C.G. Lacaia, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Morando Attendolo Bolognini, 19 aprile-16 settembre 2001), Skira, Milano 2001.

– Schede relative alle opere di Carlo Arienti, Giovanni Beltrami, Giuseppe Bossi, Carlo Bossoli, Ippolito Caffi, Francesco Hayez, Luigi Mussini.

**Un percorso alternativo del ritratto neoclassico tra Trento e Brescia**, pp. 11-20,

in *Dal ritratto di corte al ritratto napoleonico: Domenico Zeni (1762-1819)*, a cura di M. Botteri Ottaviani, B. Falconi, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo Civico, 24 giugno-30 ottobre 2001), Museo civico, Riva del Garda 2001.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Donna-manager alla guida di Brera**, p. XV, in "Il Sole 24 Ore", 4 marzo 2001.

**Giovanni Battista Lampi (1751-1830). Un ritrattista di corte a Vienna, Varsavia e san Pietroburgo**, p. 46, in "Il Giornale dell'Arte", n. 200, giugno 2001.

**Gli egizi entrano a Brera**, p. XII, in "Il Sole 24 Ore", 20 maggio 2001.

**Ha studiato bene, ha divulgato meglio**, p. XII, in "Il Sole 24 Ore", 3 giugno 2001.

**Il prontuario dell'"ornato sublime"**, p. XI, in "Il Sole 24 Ore", 22 aprile 2001.

**Macchiaiolo e garibaldino**, p. 27, in "Il Sole 24 Ore", 19 agosto 2001.

**Maestro Mengs, l'oblio è finito**, p. 36, in "Il Sole 24 Ore", 25 febbraio 2001.

**Oh Joséphine, imperatrice dell'amore**, p. I, in "Il Sole 24 Ore", 6 maggio 2001.

**Tra marmo e carta sbocciò un amorino**, p. XI, in "Il Sole 24 Ore", 25 novembre 2001.

**Un trionfo di ferri battuti**, p. X, in "Il Sole 24 Ore", 15 luglio 2001.

**Vela: il Pantheon dell'artista eroe**, p. 39, in "Il Sole 24 Ore", 29 luglio 2001.

—  
2002

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Introduzione**,

in B. Musetti, *Carlo Finelli (1782-1853)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002.

**Fortuna visiva e interpretazioni di Dante nella cultura artistica tra Restaurazione e Risorgimento**, pp. 57-67, in L. Galli Michero (a cura di), *Lo studio del collezionista restaurato. Il Gabinetto dantesco del Museo Poldi Pezzoli*, Museo Poldi Pezzoli, Milano 2002.

**L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità**, pp. 89-111,

in A.M. Banti, R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Carocci, Roma 2002.

**L'ideale classico arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo**, Neri Pozza, Vicenza 2002.

– Il volume raccoglie quindici scritti già editi:

◀ (*Giovanni Battista Lampi* 2001);

◀ (*La fama* 1992);

◀ (*Canova e la svolta* 1992);

◀ (*Le "Nivee parmensi carte"* 1990);

◀ (*Vicende e fortuna* 1986);

◀ (*Neoclassico e troubadour* 1978);

◀ (*La Riconoscenza* 1999);

◀ (*Palagi* 1989);

◀ (*Thorvaldsen* 1989);

◀ (*Arte e politica* 1989);

◀ (*Hayez* 1994);

◀ (*Giuseppe Molteni* 2000);

◀ (*Mercato dell'arte* 1994);

◀ (*Le Bateau de Récréation*) qui ripubblicato con il titolo *Collezionisti di disegni in epoca romantica: gli album*;

◀ (*Andrea Maffei* 1987)

e quattro saggi inediti:

*Fortuna sfortunata di Canova negli anni della Restaurazione*,

► (*Fortuna sfortunata* 2004);

*Appiani ritrattista tra la Milano dei lumi e la corte napoleonica*;

*Léopold Robert e Venezia*;

*Giovanni Battista Sommariva o il borghese mecenate*.

*La fortuna di un capolavoro di Tiziano. La Presentazione della Vergine al Tempio delle Gallerie dell'Accademia*, pp. 205-208,

in E. Concina (a cura di), *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, Il Poligrafo, Padova 2002.

*La fortuna figurativa di Ossian in Italia negli anni della Restaurazione*, pp. 835-855,

in G. Barbarisi, G. Carnazzi (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti* (Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), II (Quaderni di Acme, 51), Bologna, Cisalpino, Milano 2002.

*La "Scuola di Pavia" tra vocazione civile e passione sperimentale*, pp. 11-16,

in S. Zatti, F. Mazzocca (a cura di), *La Quadreria dell'Ottocento. Musei Civici di Pavia*, Skira, Milano 2002.

**Neoclassicismo**, Giunti, Firenze 2002, supplemento di "Art e dossier", n. 178, maggio 2002.

**Oggetti d'arte e mobili di proprietà privata di S.M. nel Real Palazzo e Real Villa di Milano (1909-1911)**, pp. 151-195, in E. Colle, F. Mazzocca (a cura di), *Il Palazzo Reale di Milano*, Skira, Milano 2002.

**Presentazione**,

in A. Villari (a cura di), *Domenico Morelli, Lettere a Pasquale Villari*, Bibliopolis, Napoli 2002.

#### CATALOGHI

**Dall'impero al romanticismo**, a cura di F. Mazzocca, Gallerie d'arte Artondi, Brescia 2002.

**Eventi, opere e protagonisti del Neoclassicismo in Italia: 1746-1800**, pp. 3-15;

**Il mito dell'Italia: la riscoperta del paesaggio sulle tracce della letteratura classica e l'indagine della natura**, pp. 57-60;

**Le corti e la promozione delle arti: il Regno di Napoli. La corte**, pp. 241-246;

**Le corti e la promozione delle arti: il Ducato di Parma. La corte**, pp. 295-300;

**Le corti e la promozione delle arti: il Ducato di Milano. La corte**, pp. 335-338;

**Giovanni Volpato mentore di Canova**, p. 369;

**Antonio Canova, il "Fidia rinascente" tra antico e classico**, pp. 375-380,

in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-28 luglio 2002), Skira, Milano 2002.

– Schede relative alle opere di Andrea Appiani, Antonio Canova, Giuseppe Ceracchi.

**Il collezionismo tra Otto e Novecento il ruolo del mercato; case d'aste e gallerie**, pp. 34-51,

in *Passioni d'arte da Picasso a Warhol, capolavori del collezionismo in Ticino*, a cura di R. Chiappini, catalogo della mostra (Lugano, Museo d'Arte Moderna, 22 settembre-8 dicembre 2002), Skira, Ginevra 2002.

**L'immagine dell'Italia: mito e celebrazione napoleonica negli anni della Repubblica**, pp. 25-33,

in *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, a cura di C. Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di Via Besana, 11 novembre 2002-28 febbraio 2003), Skira, Milano 2002.

– Schede relative alle opere di Luigi Antonio Acquisti, Andrea Appiani, Vincenzo Bonomini, Giambattista Gigola, Gaetano Monti di Ravenna.

#### ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Albertolli, il re dei decoratori**, p. 38, in "Il Sole 24 Ore", 8 dicembre 2002.

**Alla faccia dei Lombardi**, p. 45, in "Il Sole 24 Ore", 28 aprile 2002.

**Assaporare il calore del marmo**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 4 agosto 2002.

**Così imparavano a calcare la mano**, p. 38, in "Il Sole 24 Ore", 15 settembre 2002.

**Disegni d'esercizio**, p. 43, in "Il Sole 24 Ore", 20 gennaio 2002.

**Disegni neoclassici a go-go**, p. 38, in "Il Sole 24 Ore", 22 settembre 2002.

**E l'Italia si illuminò d'antico**, p. 33, in "Il Sole 24 Ore", 24 febbraio 2002.

**Enrico Scuri, pittore d'esploratori**, p. 33, in "Il Sole 24 Ore", 14 luglio 2002.

**Il Laocoonte rubato a Napoleone**, p. 39, in "Il Sole 24 Ore", 23 giugno 2002.

**Il Risorgimento incorniciato**, p. 38, in "Il Sole 24 Ore", 29 settembre 2002.

**In dialogo con il Neoclassicismo italiano**, pp. 8-11, in "Kos", n. 198, marzo 2002.

**La notevole bellezza di una faccia di bronzo**, p. 43, in "Il Sole 24 Ore", 7 aprile 2002.

**La Serenissima del Sargent maggiore**, p. 41, in "Il Sole 24 Ore", 1 dicembre 2002.

**Per far sognare i borghesi tra le acque**, p. 41, in "Il Sole 24 Ore", 2 giugno 2002.

**Rendere vivente una bellezza ideale. Paolina e Napoleone tra Venere ed Ercole**, pp. 40-49, in "L'Erasmus. Trimestrale della civiltà europea" (Biblioteca di via Senato), 7, 2002.

**Un neoclassico chiarimento. Botta & risposta**, p. 45, in "Il Sole 24 Ore", 10 novembre 2002.

**Un signor Rossi, però di Hayez**, p. 33, in "Il Sole 24 Ore", 6 gennaio 2002.

**Verità con o senza macchia**, p. 35, in "Il Sole 24 Ore", 1 settembre 2002.

#### — 2003

#### OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Francesco Hayez. Il bacio**, Il Sole 24 Ore, Milano 2003.

**Tra classicismo e romanticismo**, pp. 307-331, in V. Terraroli, C. Bertelli (a cura di), *Dal trionfo del barocco all'età romantica* (Lezioni di storia dell'arte), III, FAI, Fondo per l'Ambiente Italiano-Skira, Milano 2003.

#### CATALOGHI

**Giuseppe Parini e Gian Carlo Passeroni poeti laureati nei busti di Giuseppe Franchi**, Galleria Antiquaria Diego Gomiero, Padova 2003.

**Il dibattito sui Macchiaioli nel Novecento**, pp. 21-39, in *I Macchiaioli prima dell'impressionismo*, a cura di F.

Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 27 settembre 2003-8 febbraio 2004), Marsilio, Venezia 2003.

**Il primato della scultura: Canova e Thorvaldsen**, pp. 99-103;

**Pinxit Romae; la pittura di storia**, pp. 333-336;

**Da Oriente a Occidente: nuovi protagonisti sulla scena romana**, pp. 357-362,

in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia, Universale ed eterna capitale delle arti*, progetto di S. Susinno, realizzazione di S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003), Mondadori Electa, Roma 2003.

– Schede relative alle opere di Antonio Canova, Francesco Hayez, Francesco Coghetti, Cherubino Cornienti, Rinaldo Rinaldi, Bertel Thorvaldsen.

**La solitudine e la gloria delle lettere**, pp. 23-26;

**I grandi temi tragici**, pp. 49-54;

in *Vittorio Alfieri aristocratico ribelle (1749-1803)*, a cura di R. Maggio Serra e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 5 ottobre 2003-11 gennaio 2004), Electa, Milano 2003.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**A caccia di luce tra '800 e '900**, p. 37,

in "Il Sole 24 Ore", 27 aprile 2003.

**Alla fine della scuola lucchese. La pittura fra Lucca e Roma**, pp. 167-182,

in "Actum Luce", a. XXXII, 2003.

**Analizzando il nudo, senza veli**, p. 39,

in "Il Sole 24 Ore", 7 settembre 2003.

**Capolavori svaniti nel nulla**, p. 41,

in "Il Sole 24 Ore", 18 maggio 2003.

**Da Piranesi al Père-Lachaise. Un secolo di Egitomania: un repertorio e uno stile per il Neoclassicismo**, pp. 60-66, in "L'Erasmus. Trimestrale della civiltà europea" (Biblioteca di via Senato), 13, 2003.

**Degas, maestro d'italiano**, p. 40,

in "Il Sole 24 Ore", 19 ottobre 2003.

**Delizie neoclassiche sul Lago di Como**, p. 43,

in "Il Sole 24 Ore", 13 aprile 2003.

**Houdon, ritrattista del nuovo mondo**, p. 39,

in "Il Sole 24 Ore", 7 dicembre 2003.

**Il bozzetto delle "Grazie" va a Bassano**, p. 35,

in "Il Sole 24 Ore", 10 agosto 2003.

**Il colosso di Karl Brjullof**, p. 43,

in "Il Sole 24 Ore", 2 marzo 2003.

**Il paesaggio sconvolto**, pp. 69-72,

in "L'Erasmus. Trimestrale della civiltà europea" (Biblioteca di via Senato), 17, 2003.

**La Belle Époque immortalata da Boldini**, p. 39,

in "Il Sole 24 Ore", 26 gennaio 2003.

**La solitudine del macchiaiolo**, p. 32,

in "Il Sole 24 Ore", 24 agosto 2003.

**Menzocchi, pittor di stucco**, p. 40,

in "Il Sole 24 Ore", 23 novembre 2003.

**Nella Macchia mediterranea**, p. 35,

in "Il Sole 24 Ore", 28 settembre 2003.

**Piccolo elogio delle finte gallerie**, p. 38,

in "Il Sole 24 Ore", 6 luglio 2003.

**Ritratto tricolore di una giovane nazione**, p. 41,

in "Il Sole 24 Ore", 4 maggio 2003.

**Rococò, antidoto alla noia**, p. 36,

in "Il Sole 24 Ore", 28 dicembre 2003.

**Roma. Arte e cultura nel XIX secolo. Caput artis**, pp. 26-33,

in "Art e dossier", n. 187, marzo 2003.

**Santità, finanzia i musei**, p. 41,

in "Il Sole 24 Ore", 13 giugno 2003.

**Una rivoluzione pittorica: come i Macchiaioli entrarono nell'immaginario collettivo**, pp. 72-76,

in "L'Erasmus. Trimestrale della civiltà europea" (Biblioteca di via Senato), 18, 2003.

**Una musa di nome William**, p. 41,

in "Il Sole 24 Ore", 23 febbraio 2003.

**Un manierista da canestro**, p. 42,

in "Il Sole 24 Ore", 1 giugno 2003.

**Visita alla cerchia dei "Quadrattisti"**, p. 43,

in "Il Sole 24 Ore", 6 aprile 2003.

—

**2004**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Fortuna sfortunata di Canova negli anni della Restaurazione**, pp. 309-323, ◀(*L'ideale classico* 2002)

in *Il primato della scultura fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, a cura di M. Pastore Stocchi, atti della Seconda Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 8-11 novembre 2000), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2004.

**L'immagine del Medioevo nella pittura di storia dell'Ottocento**, pp. 611-640,

in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, IV, Einaudi, Torino 2004.

**Prefazione**, pp. 9-11,

in M.F. Giubilei (a cura di), *Raccolte Frugone. Catalogo generale delle opere*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004.

**Presentazione**, pp. 3-4,

in E. Lissoni, M. Bettini (a cura di), *L'Edipo ritrovato. Un capolavoro di Giuseppe Bossi nella villa comunale di Trezzo sull'Adda*, Comune di Trezzo sull'Adda, Trezzo sull'Adda 2004.

**Roma 1818 George Washington, il Bonaparte che rinunciò a un regno e un giovane scultore virtuoso del canto nell'atelier di Antonio Canova**, Orsini Arte Antica, Novara 2004.

**Viaggio in Italia di una donna artista. I "souvenirs" di Elisabeth Vigée le Brun 1789-1792**, a cura di F. Mazzocca, note critiche di A. Villari, Electa, Milano 2004.

**Villa Belgioioso Bonaparte. Da dimora aristocratica a museo**, pp. 152-155.

in A. Masoero (a cura di), *I musei civici di Milano. Presente e futuro*, Abitare Segesta, Milano 2004.

– Testo in italiano e in inglese.

#### CATALOGHI

**Francesco Hayez, Andrea Maffei e il fascino esercitato da Milano nella scena artistica trentina dell'Ottocento**, pp. 27-33,

in *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, a cura di G. Belli e A. Tiddia, catalogo della mostra (Trento, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 25 giugno 2004-31 ottobre 2004), Milano, Skira 2004.

**La fortuna degli smalti e il dibattito sulla riproducibilità dei capolavori in Italia nella prima metà del XIX secolo**, pp. 15-22,

in *Capolavori in smalto e avorio. Pietro Bagatti Valsecchi e la miniatura d'après*, a cura di F. Mazzocca e S. Reborà, catalogo della mostra (Milano, Museo Bagatti Valsecchi 24 novembre 2004-6 febbraio 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004.

Scheda,

in *Quadriera 2004. Storia, ritratto, paesaggio. Pittori in Italia tra Neoclassico e Romantico*, a cura di F. Leone, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio & C., maggio-giugno 2004), Roma 2004, pp. 14-15,

– Scheda dell'opera *Ritratto di Alessandro Rolla* di Andrea Appiani.

#### ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**A Ogetti non piacerebbe essere santificato**, p. 30, in "Il Sole 24 Ore", 30 maggio 2004.

**A tavola c'è un "trionfo" di biscuit**, p. 43, in "Il Sole 24 Ore", 18 aprile 2004.

**Basta Monet, arriva Lancerotto**, p. 40, in "Il Sole 24 Ore", 7 novembre 2004.

**Botta & Risposta. e ambizioso!**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 8 febbraio 2004.

**Che fortuna quel fregio rapito**, p. 39, in "Il Sole 24 Ore", 11 luglio 2004.

**Degustazioni nelle sale del re**, p. 36, in "Il Sole 24 Ore", 25 luglio 2004.

**I grandi atelier del Novecento Italiano**, p. 40, in "Il Sole 24 Ore", 11 gennaio 2004.

**ITiepolo, maestri di pic-nic**, p. 40,

in "Il Sole 24 Ore", 26 settembre 2004.

**Il patrimonio di Pietro era al sicuro**, p. 38, in "Il Sole 24 Ore", 5 settembre 2004.

**In due recenti mostre. Seicento inquieto: a Rimini, fra Cagnacci e Guercino, e i grandi maestri francesi a Roma**, pp. 100-105,

in "L'Erasmus. Trimestrale della civiltà europea" (Biblioteca di via Senato), 23, 2004.

**L'album dei principi Borghese**, p. 39, in "Il Sole 24 Ore", 29 febbraio 2004.

**La bellezza segreta dell'Italia**, p. 41, in "Il Sole 24 Ore", 14 marzo 2004.

**L'approdo ultimo di Boldini**, pp. 58-61,

in "L'Erasmus. Trimestrale della civiltà europea" (Biblioteca di via Senato), 24, 2004.

**L'Incoronazione della discordia**, p. 41, in "Il Sole 24 Ore", 31 ottobre 2004.

**Nella sala da ballo di Ali Babà**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 8 agosto 2004.

**Ogetti non era "SenzasUgo"**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 16 maggio 2004.

**Piccolo tour tra le residenze della gioia**, p. 39, in "Il Sole 24 Ore", 9 maggio 2004.

**Quando l'"amateur" si innamorava di Brena**, p. 44, in "Il Sole 24 Ore", 6 giugno 2004.

**Troppi volti senz'anima. E il Settecento non decolla**, p. 35,

in "Il Sole 24 Ore", 1 febbraio 2004.

**Zandò, un mezzo impressionista**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 22 agosto 2004.

#### — 2005

#### OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1. Venezia e Roma**, a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, atti della Terza Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 25-28 settembre 2001), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2005.

#### CATALOGHI

**"Abilità, diligenza ed onore": la gloria di Albertolli tra Giuseppe Bossi e Carlo Cattaneo**, pp. 15-19,

in *Il trionfo dell'ornato. Giocondo Albertolli (1742-1839)*, a cura di E. Colle e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 16 settembre-27 novembre 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005.

**Il genio inafferrabile di Boldini e la sua indiscussa fortuna**, p. 39-55,



in *Boldini*, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 15 gennaio-29 maggio 2005; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 giugno-25 settembre 2005), Marsilio, Venezia 2005.

**Il romanticismo byroniano**, pp. 70-73, in *Domenico Morelli e il suo tempo. Dal romanticismo al simbolismo 1823-1901*, a cura di L. Martorelli, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Electa, Napoli 2005.

**L'ultimo giorno di Ercolano di Francesco Podesti (1800-1895)**, con uno scritto di F. Mazzocca (Roma, Galleria Carlo Virgilio & C., aprile-maggio 2005), Galleria Carlo Virgilio & C., Roma 2005.

**"Nati dal popolo" la pittura "eretica" dei romantici e dei macchiaioli**, pp. 17-39, in *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005-12 febbraio 2006) Skira, Milano 2005.

**Per un profilo della letteratura artistica in Italia nella prima metà del XIX secolo**, pp. 83-88, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut im Florenz, Max-Planck-Institut, 7-10 ottobre 2002), Marsilio, Venezia 2005.

**Prima di Lojaccono: da Goethe a d'Azeglio nella Sicilia del Grand Tour**, pp. 19-37, in *Francesco Lojaccono 1838-1915*, a cura di G. Barbera, L. Martorelli, F. Mazzocca, A. Purpura, C. Sisi, catalogo della mostra (Palermo, Civica Galleria D'Arte Moderna, 1 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo 2005.

#### ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Appiani in soffitta, con il Duce**, p. 39, in "Il Sole 24 Ore", 20 marzo 2005.

**Bossi, rifondatore di Brera**, p. 42, in "Il Sole 24 Ore", 6 febbraio 2005.

**Come il mondo può stare senza Canova? Il disegno storico, critico e agiografico di Pietro Giordani. Un artista senza pari dal tempo dei Greci**, pp. 124-131, in "L'Erasmo. Trimestrale della civiltà europea" (Biblioteca di via Senato), 26, 2005.

**Dall'Induno al Mengoni: architettura e decorazioni nelle sedi del potere a Milano. La rimozione e il recupero della grande decorazione ufficiale nell'Italia postunitaria**, pp. 112-116, in "L'Erasmo. Trimestrale della civiltà europea" (Biblioteca di via Senato), 28, 2005.

**Giuseppe Mazzini e la pittura a Genova. L'Italia s'è desta**, pp. 34-39, in "Art e dossier", n. 216, novembre 2005.

**I capolavori rimessi in ordine**, p. 11, in "Il Sole 24 Ore", 15 ottobre 2005.

**Il mercante di Venezia**, p. 38, in "Il Sole 24 Ore", 6 marzo 2005.

**Interni con sorpresa**, p. 38, in "Il Sole 24 Ore", 23 gennaio 2005.

**L'astro di David dall'Impero all'esilio**, p. 40, in "Il Sole 24 Ore", 28 agosto 2005.

**Le caramelle di Corot**, p. 45, in "Il Sole 24 Ore", 13 novembre 2005.

**Lojaccono a Palermo. Il ladro di sole**, pp. 20-27, in "Art e dossier", n. 215, ottobre 2005.

**L'ultima spiaggia di Paolina**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 14 agosto 2005.

**Marescalchi di Francia**, p. 43, in "Il Sole 24 Ore", 12 giugno 2005.

**No Boldini? No party**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 16 gennaio 2005.

**Paesaggi italiani al Castello Visconteo**, p. 37, in "Il Sole 24 Ore", 2 gennaio 2005.

**Realismo con macchia**, p. 36, in "Il Sole 24 Ore", 14 agosto 2005.

**Reynolds, cronista d'Inghilterra**, p. 42, in "Il Sole 24 Ore", 27 febbraio 2005.

**Una Giovine Italia piena d'artisti**, p. 42, in "Il Sole 24 Ore", 16 ottobre 2005.

**Vedute dalla mongolfiera**, p. 43, in "Il Sole 24 Ore", 9 ottobre 2005.

#### 2006

#### OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Canova e Milano**, pp. 7-13, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, atti della Quarta Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 4-8 novembre 2002), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2006.

**L'età neoclassica 1775-1814**, pp. 9-48;  
**Il Romanticismo 1815-1848**, pp. 133-180;  
**Dal realismo alla Scapigliatura 1849-1880**, pp. 247-284, in F. Mazzocca (a cura di), *Ottocento lombardo. Arti e decorazioni*, Skira, Milano 2006.

**Per una mappa ragionata del collezionismo degli imprenditori nella prima metà dell'Ottocento: Mylius un caso esemplare**, pp. 125-144, in G. Oldrini, A. Venturelli (a cura di), *La tradizione rinnovata. Da Enrico Mylius alla Sesto San Giovanni del futuro*, Villa Vigoni, Lovenjo di Menaggio 2006.

#### CATALOGHI

**L'immagine del popolo nel Risorgimento: la pittura**

**sociale di Domenico e Gerolamo Induno nel dibattito critico tra Otto e Novecento**, pp. 25-34,

in *Domenico e Gerolamo Induno la storia e la cronaca scritte con il pennello*, a cura di G. Matteucci, catalogo della mostra (Tortona, Palazzo Guidobono, 15 ottobre 2006-7 gennaio 2007), Umberto Allemandi & C., Torino 2006.

**La controversa immagine di Manzoni e dei Promessi Sposi nella pittura dell'Ottocento**, pp. 9-15,

in *Il Manzoni illustrato*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca di Via Senato, 28 settembre 2006-28 gennaio 2007), Biblioteca di Via Senato, Milano 2006.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Biennale della scultura**, p. 37,

in "Il Sole 24 Ore", 20 agosto 2006.

**E Stendhal stroncò David**, p. 31,

in "Il Sole 24 Ore", 5 marzo 2006.

**I colori della Belle Époque**, p. 33,

in "Il Sole 24 Ore", 13 agosto 2006.

**Il fascino esotico della Spagna nel "Matador" di Giovanni Boldini**, pp. 22-27,

in "La Casana. Periodico trimestrale della Banca Carige", a. 48, n. 1, gennaio-marzo 2006.

**Il fiasco di Goya**, p. 39,

in "Il Sole 24 Ore", 3 settembre 2006.

**Il Michelangelo degli americani**, p. 40,

in "Il Sole 24 Ore", 6 agosto 2006.

**Il tripode illuminista, che bellezza**, p. 40,

in "Il Sole 24 Ore", 21 maggio 2006.

**I Macchiaioli visti dai Macchiaioli**, p. 41,

in "Il Sole 24 Ore", 7 luglio 2006.

**La parola all'esperto. Qualità, storia, rarità e provenienza**, p. 92,

in "Il Giornale dell'Arte", n. 258, ottobre 2006.

**La verità di Morelli il ribelle**, p. 44,

in "Il Sole 24 Ore", 8 gennaio 2006.

**Non più indugi sugli Induno**, p. 32,

in "Il Giornale dell'Arte", n. 258, ottobre 2006.

**Pittori un po' garibaldini**, p. 40,

in "Il Sole 24 Ore", 22 ottobre 2006.

**Sfortuna nera del rosa Tiepolo**, p. 50,

in "Il Sole 24 Ore", 22 ottobre 2006.

**Siciliani in laguna**, p. 41,

in "Il Sole 24 Ore", 26 novembre 2006.

**Tele di larghe vedute**, p. 39,

in "Il Sole 24 Ore", 18 giugno 2006.

**Tra gli stucchi di Napoleone**, p. 42,

in "Il Sole 24 Ore", 5 marzo 2006.

**Urbe molto illuminata**, p. 40,

in "Il Sole 24 Ore", 29 gennaio 2006.

—  
2007

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Il cantiere della Villa Belgiojoso e Giuseppe Parini negli anni della prima dominazione asburgica**, pp. 18-24,  
**La decorazione del primo piano in età napoleonica: Il Parnaso e la gloria di Andrea Appiani**, pp. 26-32,

in *La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano*, a cura di F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

**La Gloria di Canova**, a cura di F. Mazzocca e M. Pastore Stocchi, atti della Quinta Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, 6-10 ottobre 2003), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2007.

**La rappresentazione della guerra nella pittura risorgimentale**, pp. 721-743,

in A.M. Banti, P. Ginsborg, *Il Risorgimento. Storia d'Italia* (Annali 22), Einaudi, Torino 2007.

**Nota introduttiva**,

in H. Honour, *Il romanticismo* (Piccola Biblioteca Einaudi) Einaudi, Torino 2007.

**Tra l'Esposizione Nazionale del 1891-1892 e le Biennali di Venezia: nascita e formazione della Galleria d'Arte Moderna**, pp. 30-38,

in F. Mazzocca, G. Barbera, A. Purpura (a cura di), *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

CATALOGHI

**Giuseppe Tominz e le nuove frontiere del ritratto**, pp. 24-29,

in *La Pinacoteca dei musei provinciali di Gorizia*, a cura di A. Delneri e R. Sgubin, saggi di A. Del Puppo, F. Mazzocca, R. Sgubin, Terra Ferma, Vicenza 2007.

**Il Piccio e la pittura lombarda tra romanticismo e naturalismo l'eredità di Appiani**, pp. 17-25;

**Il caso dell'Agar**, p. 168,

in *Piccio. L'ultimo romantico*, a cura di F. Mazzocca e G. Valagussa, con scritti di P. De Vecchi, catalogo della mostra (Cremona, Centro Culturale Santa Maria della Pietà, 24 febbraio-10 giugno 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

**L'immagine di Garibaldi da Lega a Guttuso. I percorsi di un mito universale**, pp. 16-35;

**Prologo: il mito**, p. 50;

**1849. L'eroica resistenza della Repubblica a Venezia**, p. 72;  
**1860. Da Quarto al Volturno. L'epopea dei Mille**, p. 79;

**Il Risorgimento dietro le quinte**, p. 94;

**La celebrazione**, p. 128,

in *Garibaldi. Il mito. Da Lega a Guttuso*, a cura di F. Mazzocca e A. Villari, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 17 novembre 2007-2 marzo 2008), Giunti, Firenze 2007.

**Lega, i Macchiaioli e la fortuna dei Primitivi tra Purismo e Novecento**, pp. 43-67,

in *Silvestro Lega, i Macchiaioli e il Quattrocento*, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, A. Paolucci, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 14 gennaio-24 giugno 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

**Roma 1804-1808: Canova e la Venere Vincitrice**, pp. 18-44,

in *Canova e la Venere Vincitrice*, a cura di A. Coliva e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 18 ottobre 2007-3 febbraio 2008), Electa, Milano 2007.

– Schede relative alle opere di Antonio Canova.

**Silvina Spravkin. Un passo nel sogno**, testo critico di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Pietrasanta, Galleria La Subbia, 25 agosto-25 ottobre 2007), Maschietto Editore, Firenze 2007.

– Testo in italiano e in inglese

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Accademico della frusta**, p. 48,  
in “Il Sole 24 Ore”, 7 ottobre 2007.

**Appuntamento con Venere**, p. 50,  
in “Il Sole 24 Ore”, 14 ottobre 2007.

**Cabianca il lumeggiatore**, p. 43,  
in “Il Sole 24 Ore”, 26 agosto 2007.

**Cicognara ristampato**, p. 48,  
in “Il Sole 24 Ore”, 11 novembre 2007.

**Garibaldi sempre in sella**, p. 15,  
in “Il Sole 24 Ore”, 18 novembre 2007.

**Il mito dell'eroe. Garibaldi a Genova**, pp. 32-37,  
in “Art e dossier”, n. 239, dicembre 2007.

**Il Tacca torna all'attacco**, p. 47,  
in “Il Sole 24 Ore”, 8 luglio 2007.

**La pittura quotidiana. Silvestro Lega a Forlì**, pp. 18-25,  
in “Art e dossier”, n. 230, febbraio 2007.

**La tavolozza di Toscanini**, p. 44,  
in “Il Sole 24 Ore”, 1 aprile 2007.

**Lega e la tradizione**, p. 36,  
in “Il Sole 24 Ore”, 7 gennaio 2007.

**Militante e nazionale. La Galleria d'arte moderna di Palermo**, pp. 12-18,  
in “Art e dossier”, n. 234, giugno 2007.

**Pazzi per Courbet**, p. 50,  
in “Il Sole 24 Ore”, 9 dicembre 2007.

**Piccolo principe di Canova**, p. 42,  
in “Il Sole 24 Ore”, 29 luglio 2007.

**Realismo da salotto**, p. 48,  
in “Il Sole 24 Ore”, 16 dicembre 2007.

**Regale galleria privata**, p. 40,  
in “Il Sole 24 Ore”, 8 aprile 2007.

**Romantici, Scapigliati, soprattutto “pop”. Quanti**

**“figli del popolo” tra i protagonisti della pittura italiana dell'Ottocento**, p. 23,

in “Il Giornale dell'Arte”, n. 267, luglio 2007.

**Trasparenze colorate**, p. 45,  
in “Il Sole 24 Ore”, 14 gennaio 2007.

**Un americano in gondola**, p. 41,  
in “Il Sole 24 Ore”, 22 luglio 2007.

**Un “outsider” di genio. Il Piccio a Cremona**, pp. 20-26,  
in “Art e dossier”, n. 232, aprile 2007.

**Un Piccio in grandezza**, p. 41,  
in “Il Sole 24 Ore”, 18 febbraio 2007.

—  
**2008**

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Canova e il neoclassicismo. Bertel Thorvaldsen, Lorenzo Bartolini, Carlo Finelli, Pompeo Marchesi, Pietro Tenerani, Hiram Powers, Innocenzo Fraccaroli, Giovanni Maria Benzoni** (I grandi maestri dell'arte, 23), Il Sole 24 Ore, Milano 2008.

**Giovanni Battista Sommariva collezionista di Canova**, pp. 293-308,  
in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova. 1*, a cura di F. Mazzocca e G. Ericani, atti della Sesta Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, 26-29 ottobre 2004), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2008.

**Introduzione**, p. XII,  
in *Pietro Giordani, Panegirico ad Antonio Canova*, edizione critica e commentata, a cura di G. Dadati (Biblioteca storica piacentina, 24), TipLeCo, Piacenza 2008.

**Presentazione**, p. 7,  
in B. Falconi, *Giambattista Gigola (1767-1841). “Ritrattista in miniatura” del viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais*, Ateneo, Brescia 2008.

**Schede**,  
in *Pinacoteca Ambrosiana. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Le miniature*, direzione scientifica di L. Caramel, S. Coppa, P. C. Marani, F. Mazzocca, B.W. Meijer, M. M. Navoni, M. Rossi, A. Rovetta, A. Sartori, F. Tedeschi, vol. 4 (Musei e Gallerie di Milano), Mondadori Electa, Milano 2008.

– Schede relative alle opere di Francesco Hayez.

**Schanz lo strumento dei principi. Arte e musica nella Milano dell'Ottocento al tempo di Cristina Archinto Trivulzio**, a cura di F. Mazzocca, G. O'Brien, G.P. Di Stefano, Villa Medici Giulini, Milano 2008.

CATALOGHI

**1800-1860. Da Napoleone all'Unità**, pp. 27-45,  
in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, a cura di M. V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio-10 giugno 2008), Skira, Milano 2008.

– Schede relative alle opere di Francesco Hayez e Giuseppe Molteni.

**Il Garda nel Grand Tour: tra la memoria di Virgilio e gli incanti del Medioevo**, pp. 11-17,

in *Corot e Canella. La nostalgia del lago*, a cura di M. Botteri Ottaviani, G. Marini, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo di Riva del Garda, 12 luglio-12 ottobre 2008), Museo di Riva del Garda, Riva del Garda 2008.

**Il volo di Icaro: fortuna e sfortuna di Batoni fra Settecento e Ottocento**, 166-189;

in *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, a cura di L. Barroero e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.

**La fortuna universale di Canova e dei "classici moderni" Bartolini e Tenerani**, pp. 40-48,

in *Canova alla corte degli zar, capolavori dall'Ermitage di San Pietroburgo*, a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 23 febbraio-2 giugno 2008), Federico Motta editore, Milano 2008.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Alla faccia di Fattori**, p. 42,

in "Il Sole 24 Ore", 28 dicembre 2008.

**Alma-Tadema neopompeiano**, p. 46,

in "Il Sole 24 Ore", 13 gennaio 2008.

**Canaletto delle feste**, p. 48,

in "Il Sole 24 Ore", 2 novembre 2008.

**Colosso di Canova e Brera**, p. 49,

in "Il Sole 24 Ore", 27 gennaio 2008.

**E Carrara dominò il globo**, p. 37,

in "Il Sole 24 Ore", 3 agosto 2008.

**Fabre pittore e seduttore**, p. 50,

in "Il Sole 24 Ore", 20 aprile 2008.

**Il grand tour di Turner**, p. 36,

in "Il Sole 24 Ore", 30 novembre 2008.

**Il ritrattista dei milordi**, p. 43,

in "Il Sole 24 Ore", 7 dicembre 2008.

**Lo Zar ci mostra le sue grazie**, p. 47,

in "Il Sole 24 Ore", 24 febbraio 2008.

**Pitture e "bagnature"**, p. 32,

in "Il Sole 24 Ore", 17 agosto 2008.

**Pompeo Magno nella National Gallery di Londra**, p. 8,

in "Il Giornale dell'Arte", n. 273, febbraio 2008.

**Ribelli, generosi e sottovalutati. La rivolta antiaccademica dei macchiaioli**, pp. 50-53,

in "Art e dossier", n. 244, maggio 2008.

**Scorribande in quadreria**, p. 51,

in "Il Sole 24 Ore", 8 giugno 2008.

**Telemaco, giornalista e Macchiaiolo**, p. 48,

in "Il Sole 24 Ore", 28 giugno 2008.

—  
2009

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Milano nelle collezioni di palazzo Morando Attendolo Bolognini**, pp. 13-15,

in R. Guerri, P. Zatti (a cura di), *Museo di Milano. Palazzo Morando Attendolo Bolognini*, Skira, Milano 2009.

**Pittura di storia e melodramma: i dipinti di Francesco Hayez su "I due Foscari"**, pp. 71-91,

in P. Petrobelli (a cura di), *Festival Versi. Parma e le terre di Verdi. I due Foscari*, Parma 2009.

**Prefazione**, p. 11,

in S. Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

CATALOGHI

**Avanguardia neoclassica tra Faenza e Roma**, pp. 15-17,

in *L'officina neoclassica dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, a cura di F. Leone e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti, 15 marzo-21 giugno 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

**Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura**, pp. 25-43,

in *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 25 gennaio-21 giugno 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

**Committenti, mecenati e collezionisti di Canova. 2**,

a cura di F. Mazzocca e G. Ericani, atti della Settima Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico; Possagno, Gipsoteca Canoviana; Padova, Palazzo Zabarella, 25-28 ottobre 2005), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2009.

**Francesco Hayez. Il bacio**, pubblicato in occasione

della mostra (Trieste, Museo Storico del Castello di Miramare, 12 dicembre 2009-15 agosto 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

**Il percorso dell'iconografia napoleonica a Milano tra celebrazione storica e ritratto divinizzato**, pp. 19-29,

in *Il ritorno di Napoleone. Il gesso di Canova a Brera restaurato*, a cura di M. Ceriana, volume pubblicato in occasione della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 5 maggio-31 dicembre 2009), Mondadori Electa, Milano 2009.

**La fortuna critica di Signorini tra esposizioni, collezionismo e mercato**, pp. 18-31,

in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, E. Spalletti, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009-31 gennaio 2010), Marsilio, Venezia 2009.

**Nino Costa tra la misura classica della natura e le istanze del simbolismo**, pp. 3-5,

in F. Leone, *Ragione e sentimento: l'"eterno vero" nell'arte senza tempo di Nino Costa. Otto dipinti dalla raccolta di*

Franco Di Castro, Antichità Alberto Di Castro-Roma, Art&Libri, Firenze 2009.

**Pasquale Massacra: la sfida, il destini e la tragica gloria di un "figlio del popolo"**, pp. 10-11,

in *Pasquale Massacra pittore romantico tra storia e mito*, a cura di S. Zatti, catalogo della mostra (Scuderie del Castello Visconteo, Pavia, Pavia, 25 settembre-13 dicembre 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Ecco il busto del Maestro Cimarosa**, p. 31, in "Il Sole 24 Ore", 25 gennaio 2009.

**Hayez "dialoga" senza parole**, p. 31, in "Il Sole 24 Ore", 3 dicembre 2009.

**Il colosso di Napoleone**, p. 44, in "Il Sole 24 Ore", 3 maggio 2009.

**Il lato dolente di don Lisander**, p. 45, in "Il Sole 24 Ore", 1 novembre 2009

**I "no" dello scultore. Canova e i potenti del suo tempo**, pp. 44-49, in "Art e dossier", n. 255, maggio 2009.

**Madrid: Sorolla pittore da spiaggia**, p. 31, in "Il Sole 24 Ore", 15 luglio 2009.

**Monsieur Boldini**, p. 41, in "Il Sole 24 Ore", 18 ottobre 2009.

**Paesi dell'anima di Nino Costa**, p. 31, in "Il Sole 24 Ore", 9 agosto 2009.

**Prado in stile 800**, p. 51, in "Il Sole 24 Ore", 29 novembre 2009.

**Ritorna il Pittor Imperiale**, p. 41, in "Il Sole 24 Ore", 19 Aprile 2009.

**Un europeo alla Macchia**, p. 35, in "Il Sole 24 Ore", 20 settembre 2009.

**Vista l'Italia si può morire**, p. 47, in "Il Sole 24 Ore", 21 giugno 2009.

—  
2010

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Introduzione**, ► (*Introduction* 2015) in S. Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, catalogo delle opere a cura di L. Skjothaug, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010.

**Studio e valorizzazione di un genere. La pittura di paesaggio nelle collezioni pubbliche lombarde**, pp. 12-14, in S. Zatti (a cura di), *Viaggio in Lombardia. Opere delle collezioni della Rete Museale dell'Ottocento Lombardo*, Allemandi, Torino 2010.

CATALOGHI

**Il bel "cielo di Lombardia" e la "nostra pianura". La**

**pittura di paesaggio in Lombardia nell'Ottocento tra Alessandro Manzoni e Carlo Cattaneo**, pp. 17-28,

in *Il paesaggio dell'Ottocento a Villa Reale le raccolte dei musei lombardi tra Neoclassicismo e Simbolismo*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale, 20 marzo-11 luglio 2010), Umberto Allemandi & C., Torino 2010.

**Il ritratto in Italia dal neoclassicismo al futurismo. Un percorso tra arte e letteratura**, pp. 30-57,

in *Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento*, a cura di F. Leone, M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 2 ottobre 2010-27 febbraio 2011), Marsilio, Venezia 2010.

**La pittura sacra in Lombardia nell'Ottocento tra tradizione e innovazione. Dal Neoclassicismo al Divisionismo**, pp. 35-41,

in *Sacro lombardo: dai Borromeo al Simbolismo*, a cura di S. Zuffi, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 2010-6 gennaio 2011), 24 Ore Cultura, Milano 2010.

**Per una ricostruzione della fortuna di Canova in Lombardia**, pp. 23-34,

in *Antonio Canova nelle collezioni dell'Accademia Tadini*, a cura di M. Albertario (volume edito in occasione della mostra *Antonio Canova nelle collezioni dell'Accademia Tadini*, Lovere, Galleria dell'Accademia di Belle Arti Tadini-Atelier del Tadini, 25 aprile-20 giugno 2010) (Quaderni dell'Accademia Tadini, 2), Ennerre, Milano 2010.

**Soldati e pittori soldati. Epopea e cronaca della guerra nella pittura di battaglie del Risorgimento italiano**, pp. 21-39,

in *1861. I Pittori del Risorgimento*, a cura di F. Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010-16 gennaio 2011), Skira, Ginevra-Milano 2010.

**Suggestioni dal Seicento. Romanticismo e realismo**, pp. 160-163;

**Mito e sentimento panico della natura. Estetismo e simbolismo**, pp. 192-195;

**Nuove relazioni tra fiori e figura. Il naturalismo di fine secolo**, pp. 228-231;

**Dissolvenze cromatiche e luminose. Naturalismo e impressionismo**, pp. 254-257,

in *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, a cura di D. Benati, F. Mazzocca, A. Morandotti, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 24 gennaio-20 giugno 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010.

**Una via di fuga tra pittura e scultura**, pp. 12-21,

in *Velasco Vitali. Sbarco a Milano*, a cura di F. Poli e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Pietrasanta, complesso di Sant'Agostino, 20 giugno-5 settembre; Milano, Palazzo Reale e piazza Duca d'Aosta, 13 novembre-3 dicembre 2010), Skira, Milano 2010.

– Testo in inglese e in italiano. Traduzione a cura di C. Evans e L. MacGabhann per Language Consulting Congressi.

## ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Corot, pittore & traghettatore**, p. 35,  
in "Il Sole 24 Ore", 10 gennaio 2010.

**De Nittis l'elegante**, p. 44,  
in "Il Sole 24 Ore", 21 novembre 2010.

**Gam, che fogli!**, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 gennaio 2010.

**Gérôme alla riscossa**, p. 42  
in "Il Sole 24 Ore", 24 ottobre 2010.

**Il vero volto dell'Individuo**, p. 39,  
in "Il Sole 24 Ore", 3 ottobre 2010.

**Laguna popolana firmata Favretto**, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 1 agosto 2010.

**La rivoluzione dei semplici**, p. 46,  
in "Il Sole 24 Ore", 28 febbraio 2010.

**L'eleganza del Ricci**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 giugno 2010.

**Nuovi ingressi nel catalogo di Teodoro Matteini pittore storico e ritrattista**, 157-163, F. Mazzocca e B. Falconi,  
in "Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna", 16, 2010.

**Piranesi, archistar del Settecento**, p. 33,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 agosto 2010.

**Pittori e attori, che sceneggiata!**, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 31 gennaio 2010.

**Pittori soldati alla carica!**, p. 40,  
in "Il Sole 24 Ore", 10 ottobre 2010.

**Principe Ugo, davvero "senza sugo"?**, p. 49  
in "Il Sole 24 Ore", 26 settembre 2010.

**Quel Medardo, rosso e ribelle**, p. 40,  
in "Il Sole 24 Ore", 30 maggio 2010.

**Tesori di carta dal Correr**, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 gennaio 2010.

—  
2011

## OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Aspects of Ancient Egypt in Nineteenth Century Painting**, pp. 75-85,  
in P. Piacentini, (a cura di), *Egypt and the pharaohs. From conservation to enjoyment*, Skira, Milano 2011.

**Chateaubriand e il mito di Canova**, pp. 519-529,  
in M. Ariani (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, in Biblioteca dell'"Archivum Romanicum", 1, Storia, letteratura, paleografia, 375, Olschki, Firenze 2011.

**Da Canova a Boccioni. Le collezioni della Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo**, pp. 13-16;  
**La sede. Palazzo Anguissola Antona Traversi e Palazzo Brentani**, pp. 17-20;  
**Introduzioni di sezione**,

in F. Mazzocca (a cura di), *Da Canova a Boccioni. Le collezioni della Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo*, Skira, Milano 2011.

**Giuseppe Franchi e l'Eneide**, pp. 11-13,  
in P. Aquilini e S. Bertolucci (a cura di), *Enea sulle rive del Lario. Riflessioni intorno a un ciclo di bassorilievi con scene dell'Eneide* (Quaderni Fondazione Carlo Leone et Mariena Montandon, 8), NodoLibri, Como 2011.

**Il risorgimento nella pittura italiana**, Giunti, Firenze 2011, supplemento di "Art e dossier", n. 273, gennaio 2011.

**Suggestioni, temi e motivi orientalisti nella pittura di Francesco Hayez**, pp. 91-93,  
in *Orientalisti. Incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, a cura di E. Angiuli e A. Villari, catalogo della mostra (Barletta, Museo Pinacoteca De Nittis, 5 marzo-5 giugno 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

## CATALOGHI

**D'Annunzio e il simbolismo dal sentimento panico della natura al mito**, pp. 17-21,  
in *Il simbolismo in Italia*, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2011-27 febbraio 2012), Marsilio, Venezia 2011.

**Hayez, Manzoni e Verdi**, pp. 17-28,  
in *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, I. Marelli, S. Bandera (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 aprile-25 settembre 2011), Skira, Milano 2011.  
– Schede relative alle opere di Francesco Hayez.

**Il gabinetto dantesco di Gian Giacomo Poldi Pezzoli e il mito di Dante nella cultura del Risorgimento**, pp. 122-129,  
in *Gian Giacomo Poldi Pezzoli l'uomo e il collezionista del Risorgimento*, a cura di L. Galli Michero e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011-13 febbraio 2012), Umberto Allemandi & Co., Torino 2011.

**La pittura italiana del XIX secolo dal Neoclassicismo al Simbolismo**, pp. 19-45,  
in *La pittura italiana del XIX secolo dal Neoclassicismo al Simbolismo*, a cura di S. Zatti e F. Mazzocca, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Ermitage, 19 novembre 2011-22 gennaio 2012; Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo, 11 febbraio-18 marzo 2012), Skira, San Pietroburgo-Milano 2011.  
– Testi in italiano e in russo. Traduzione a cura di M. Talalay.

## ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**I dolori del giovane Runge**, pp. 24-25,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 gennaio 2011.

**Il mito dell'Italia nato in Gran Bretagna**, p. 20,  
in "Il Sole 24 Ore", 3 aprile 2011.

*Il vero Manet? Impressionista e romantico*, p. 20,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 maggio 2011.

*Il '900 nasce da un incubo. Fernando Mazzocca parla della prima ricognizione completa del Simbolismo italiano (intervista a Fernando Mazzocca)*, pp. 22-24,  
in "Il Giornale dell'Arte", n. 313, ottobre 2011.

*La Gare d'Orsay si ferma al Mart*, pp. 22-23,  
in "Il Sole 24 Ore", 20 marzo 2011.

*Imperial gigantesco pittore*, p. 31,  
in "Il Sole 24 Ore", 31 luglio 2011.

## 2012

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

*L'apparato decorativo: scultura e pittura*, pp. 119-153,  
in G. Carbonara, M. Palazzo (a cura di), *La Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano. Ricerche e restauro*, Gangemi Editore, Roma 2012.

C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris 1834, edizione a cura di F. Mazzocca, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2012.

CATALOGHI

*Artista senza pace e senza bellezza. Wildt e la sua controversa fortuna*, pp. 79-107, ► (*Un artista* 2015)  
in *Wildt. L'anima e le forme*, a cura di F. Mazzocca e P. Mola, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 28 gennaio-17 giugno 2012), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

Lino Mannocci. *L'umile e il sublime*, a cura di A. Abruzzese e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Cartiere Vannucci, Magazzini dell'Arte, Milano, 11 maggio-9 giugno 2012), Lubrina, Bergamo 2012.

*Nel segno della grazia. La rappresentazione del mito di Amore e Psiche in età neoclassica*, pp. 45-55,  
in *Amore e Psiche in età neoclassica*, Antonio Canova, François Gérard, a cura di V. Pomarède, V. Merlini, D. Storti, volume edito in occasione dell'esposizione straordinaria dal Museo del Louvre a Palazzo Marino (Milano, Palazzo Marino, 1 dicembre 2012-13 gennaio 2013), Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.

*Suggestioni, temi e motivi orientalisti nella pittura di Francesco Hayez*, pp. 65-67,  
in *Incanti di terre lontane Hayez, Fontanesi e la pittura italiana tra Otto e Novecento*, a cura di E. Angiuli e A. Villari, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 4 febbraio-29 aprile 2012), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

*Adesso Wildt mostra i muscoli*, p. 39,  
in "Il Sole 24 Ore", 29 gennaio 2012.

*Adolfo Wildt a Forlì. Anatomie di marmo*, pp. 38-43,  
in "Art e dossier", n. 285, febbraio 2012.

*Borrani esposto in piena luce*, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 agosto 2012.

*Chi si rivede, il señor Sorolla!*, p. 38,  
in "Il Sole 24 Ore", 8 aprile 2012.

*Degas, il mago dei ritratti*, p. 36,  
in "Il Sole 24 Ore", 18 novembre 2012.

*Divisionisti uniti in rassegna*, p. 34,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 agosto 2012.

*Giù la maschera, Adolfo Wildt. Una retrospettiva dello scultore a confronto con gli antichi maestri e i suoi illustri allievi, come Melotti e Fontana (intervista a Fernando Mazzocca)*, pp. 8-10,  
in "Il Giornale dell'Arte", n. 316, gennaio 2012.

*Il Romanticismo alla pavese*, p. 36,  
in "Il Sole 24 Ore", 5 febbraio 2012.

*Novecento scaturito dalle acque* p. 36,  
in "Il Sole 24 Ore", 9 dicembre 2012.

*Zoffany, bello e sconosciuto* p. 36,  
in "Il Sole 24 Ore", 22 aprile 2012.

## 2013

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

*De Nittis*, Giunti, Firenze 2013, supplemento di "Art e dossier", n. 296, febbraio 2013.

*Joséphine de Beauharnais ammiratrice e collezionista di Canova*, pp. 19-25,  
in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, 3, a cura di G. Ericani e F. Mazzocca, atti dell'Ottava Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Possagno, Padova, 24-27 ottobre 2006), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa, in "Studi Neoclassici. Rivista Internazionale", 1, 2013.

*La Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Il museo tra storia e costume. Opere dai depositi*, a cura di F. Mazzocca e A. Purpura, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Civica d'Arte Moderna Empedocle Restivo, 13 luglio-22 settembre 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

*Presentazione*, p. 9,  
in B. Falconi, A.M. Zuccotti, *Faustino Boatti, 1797-1857. Un protagonista del ritratto in miniatura e all'acquerello nella Lombardia dell'età romantica*, Scripta, Verona 2013.

CATALOGHI

*Arte e vita. Miti e protagonisti del Novecento*, pp. 23-41;  
*Prologo Novecentista*, p. 118;  
*Il culto della patria tra le due Vittorie*, p. 122;  
*Un popolo di artisti. Artista e artiere*, p. 246;  
*Il male di vivere*, p. 332;

in *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

**Dal Pantheon al Tempio. Le metope e l'ultima produzione religiosa di Canova**, pp. 15-33,

in *Canova. L'ultimo capolavoro. Le metope del Tempio*, a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca, E. Catra, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, piazza Scala, 4 ottobre 2013-6 gennaio 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

– Schede relative alle opere di Antonio Canova.

**Del Caffè Michelangiolo al Gazzettino delle Arti del disegno. Martelli, Signorini y Cecioni, intérpretes de los machiaioli**, pp. 61-73,

in *Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 10 aprile-22 luglio 2013; Madrid, Fundación MAPFRE, 12 settembre 2013-5 gennaio 2014), Musée d'Orsay-Fundación MAPFRE, Paris-Madrid 2013.

– Traduzione a cura di Polisemia-Marta Mozzillo.

**Giuseppe Verdi e il mondo dell'arte**, pp. 17-29,

in *Giuseppe Verdi e le arti*, direzione scientifica e coordinamento di P. Zatti in collaborazione con V. Crespi Morbio, A. Foletto, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 6 dicembre 2013-23 febbraio 2014), Electa, Milano 2013.

**Il Ritratto dell'editore Baldini e i dipinti di Cesare Tallone alla Pinacoteca di Brera**, pp. 13-19,

in *Cesare Tallone. Ritratto dell'editore Ettore Baldini. Una donazione per la Pinacoteca di Brera*, a cura di F. Mazzocca, C. Ghibaudi, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 5 febbraio-2 marzo 2013), Skira, Milano 2013.

**Introduzioni alle sezioni**,

in *De Nittis*, a cura di E. Angiuli e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 gennaio-26 maggio 2013), Marsilio, Venezia 2013.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Canova, l'ultimo capolavoro**, p. 48,

in "Il Sole 24 Ore", 29 settembre 2013.

**"Grazie" in preziosa anastatica**, p. 28,

in "Il Sole 24 Ore", 6 gennaio 2013.

**Il bello del maschio (nudo)**, p. 39,

in "Il Sole 24 Ore", 22 dicembre 2013.

**Il vero Renoir parigino**, p. 40,

in "Il Sole 24 Ore", 29 dicembre 2013.

**L'Europa vista da De Nittis**, p. 42,

in "Il Sole 24 Ore", 20 gennaio 2013.

**Piccola rivoluzione a Ca' Pesaro**, p. 44,

in "Il Sole 24 Ore", 21 luglio 2013.

**Tutta Roma al Museo Fesch**, p. 33,

in "Il Sole 24 Ore", 25 agosto 2013.

—  
2014

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**Corcos**, Giunti, Firenze 2014, supplemento di "Art e dossier", n. 314, ottobre 2014.

**Galleria d'Arte Moderna di Palermo, catalogo delle collezioni in deposito**, a cura di F. Mazzocca e A. Purpura, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014.

CATALOGHI

**Corcos e il "primato del ritratto tra Otto e Novecento"**, pp. 23-27,

in *Corcos. I sogni della Belle Époque*, a cura di I. Taddei, F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 6 settembre-14 dicembre 2014), Marsilio, Venezia 2014.

**Dai Preraffaelliti ai Futuristi. Liberty, uno stile per l'Italia moderna**, pp. 21-37,

in *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, a cura di F. Mazzocca, M.F. Giubilei, A. Tiddia, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 1 febbraio-15 giugno 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014.

**I grandi temi della vita nei capolavori delle Fondazioni**, pp. 13-29,

in *Da Tiepolo a Carrà. I grandi temi della vita nelle collezioni delle Fondazioni*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 24 ottobre 2014-18 gennaio 2015), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014.

**Le melodie pittoriche di Boldini e il fascino delle atmosfere lagunari nella collezione di Renato Bruson**, pp. 101-109,

in *La collezione Renato Bruson. Boldini, Fattori, Lega, Segantini, Signorini e i vedutisti veneti dell'Ottocento*, a cura di C. Sisi e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Bocchi, 28 settembre 2014-25 gennaio 2015), Grafiche Step editrice, Parma 2014.

**Les thématiques modernes dans la peinture d'histoire en Italie de l'époque napoléonienne à l'Unité**, pp. 182-189,

in *L'invention du passé. Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802-1850*, a cura di S. Bann e S. Paccoud, catalogo della mostra (Lione, Musée des Beaux-Arts, 19 aprile-21 luglio 2014), II, Edition Hazan, Malakoff Cedex 2014.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Corcos, che Belle Epoque!**, p. 41,

in "Il Sole 24 Ore", 7 settembre 2014.

**Francesco Hayez. La nuda beltà del sentimento**,

in "Wannenes Magazine", a. 4, 1, aprile 2014.

**I fuochi d'artificio di Doré**,

in "Il Sole 24 Ore", 27 aprile 2014.

**Il liberty a Forlì**, pp. 54-59,

in "Art e dossier", n. 310, maggio 2014.



*La città dei Navigli. Milano scomparsa*, pp. 30-35,  
in "Art e dossier", n. 307, febbraio 2014.

*La Galleria Zevallos Stigliano*, p. 37,  
in "Il Sole 24 Ore", 22 giugno 2014. La grande bellezza.

*La luce marina di Moses Levy*,  
in "Il Sole 24 Ore", 10 agosto 2014.

*La "Vivandiera" è stata ritrovata*,  
in "Il Sole 24 Ore", 20 luglio 2014.

*L'estetica del brutto tra Sette e Ottocento. Come Dio li ha fatti*, pp. 52-57,  
in "Art e dossier", n. 311, giugno 2014.

*Per i Torlonia le nozze erano un coup de théâtre. Su il sipario nella Villa sulla Nomentana: dopo i restauri riapre anche il Teatro, un gioiello concepito come omaggio all'antico e un palcoscenico per i matrimoni dei padroni di casa*, pp. 6-7,  
in "Il Giornale dell'Arte", n. 338, gennaio 2014.

## 2015

### OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

*Cicognara e gli artisti contemporanei*, pp. 129-134,  
in *Canova e Cicognara*, a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, atti della Nona Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Padova, Ferrara, 23-27 ottobre 2007), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa, in "Studi Neoclassici. Rivista Internazionale", 2 (2014), 2015.

*I dipinti della Fondazione Sicilia. Storia, fisionomia ed eccellenze di una collezione*, pp. 11-18,  
in F. Mazzocca (a cura di), *Le collezioni della Fondazione Banco di Sicilia. I dipinti. Ottocento e Novecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

*Introduction, ◀(Introduzione 2010)*  
in S. Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, with catalogue by L. Skjøthaug, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

*Introduzione*, pp. 13-14,  
in E. Lissoni, L. Rampazzi (a cura di), *La tavolozza di Francesco Hayez. storia, conservazione e scienza*, Scalpendi, Milano 2015.

*La Storia della scultura di Leopoldo Cicognara*, a cura di F. Mazzocca e G. Ericani, atti della Decima Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa-Vicenza, 28-30 ottobre 2008), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa, in "Studi Neoclassici. Rivista Internazionale", 2 (2014), 2015.

### CATALOGHI

*1890-1915. Il lato oscuro della Belle Époque*, pp. 17-21;  
*L'abisso*, p. 36;  
*Una società in rivolta*, p. 42;  
*Giorni ultimi*, p. 48;

*L'epica della morte*, p. 52;  
*Albe tragiche*, p. 58;  
*1919-1935. Mito, memoria e celebrazione*, pp. 179-183;  
*La gloria*, pp. 184-185;  
*Le vittime*, pp. 206-207;  
*Uomini ed eroi*, p. 224-225,  
in *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, a cura di F. Mazzocca e F. Leone, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, piazza Scala, 1 aprile-23 agosto 2015), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

*Dalla rivoluzione della "macchia" ai fasti della Belle Époque il successo, l'oblio e la riscoperta di Boldini da Signorini a Raggianti*, pp. 43-61;  
*Boldini e Degas a Parigi: la pittura della vita moderna*, p. 96;  
*Ritratti e autoritratti. La figura e l'immagine dell'artista*, p. 100;  
*Da De Nittis a Modigliani. Italiani di Parigi*, p. 270;  
*"C'est un classique". Boldini e gli antichi maestri*, p. 296,  
in *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, a cura di F. Dini e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 1 febbraio-14 giugno 2015), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

*Dalle avanguardie al cinema. La riscoperta e la celebrazione di Fattori nel Novecento*, pp. 33-41,  
in *Fattori*, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, G. Matteucci, catalogo della mostra (Palazzo Zabarella, Padova, 24 ottobre 2015-28 marzo 2016), Marsilio, Venezia 2015.

*Dal neoclassicismo al simbolismo*, pp. 85-101;  
*Tra il fascino della natura e la nostalgia dell'antico*, pp. 103-104;  
*Da Mengs a Ingres, da Canova a Thorvaldsen. Tra il "bello ideale" di Raffaello e la "grazia" di Correggio*, pp. 130-131;  
*La terra del mito: il fascino del paesaggio mediterraneo e l'antica bellezza del popolo italiano*, pp. 142-143,  
in *Il fascino e il mito dell'Italia dal Cinquecento al contemporaneo*, a cura di C. BonValsassina, S. Bandera, A. Masoero, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Monza, Villa Reale, 23 aprile-6 settembre 2015), Skira, Milano 2015.

*"Il genio democratico" di Hayez: un grande pittore italiano interprete delle speranze e delle delusioni del Romanticismo*, pp. 15-43,  
in *Francesco Hayez*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, piazza Scala, 7 novembre 2015-21 febbraio 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.  
– Schede relative alle opere di Francesco Hayez, Antonio Canova, Alessandro Puttinati.

*I Macchiaioli a Milano. Enrico Somaré, Lamberto Vitali, Luchino Visconti e la collezione di Giacomo Jucker*, pp. 19-29,  
in *L'incanto dei Macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker*, a cura di A. Di Lorenzo, e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 13 novembre 2015-29 febbraio 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

**La bellezza ferita e la bellezza salvata. Le distruzioni e la difesa del patrimonio artistico negli anni di guerra,** pp. 23-33;

**Ugo Ojetti al fronte. La difesa del patrimonio artistico negli anni di guerra,** p. 36,

in *La Grande Guerra. I luoghi e l'arte feriti*, a cura di F. Mazzocca e G. Taccola, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leone Montanari, 1 aprile-23 agosto 2015), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

**“Un artiste sans sérénité et sans beauté”. Le débat critique du vivant de Wildt,** pp. 37-47, ◀ (*Artista senza pace* 2012)

in *Adolfo Wildt. Le dernier symboliste*, a cura di B. Avanzi, O. Ferlier, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 15 aprile-13 luglio 2015; Milano, Galleria d'Arte Moderna, 30 ottobre 2015-30 gennaio 2016), Musée d'Orsay-Skira, Paris-Milano 2015.

– Traduzione a cura di R. Temperini.

#### ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Arte prima della Grande Guerra,** p. 27,  
in “Il Sole 24 Ore”, 4 gennaio 2015.

**Kamasutra in atelier. Una nuova retrospettiva di Francesco Hayez riporta d'attualità anche un corpus di suoi disegni che lo vedono protagonista di scatenate performance erotiche con la sua modella e allieva,** p. 6,  
in “Il Giornale dell'Arte”, n. 359, dicembre 2015.

**La casa romanzo di Manzoni,**  
in “Il Sole 24 Ore”, 7 ottobre 2015.

**La “Grande Guerra” da museo,** p. 32,  
in “Il Sole 24 Ore”, 29 marzo 2015.

**Talento indiatolato di Boldini,** p. 37,  
in “Il Sole 24 Ore”, 1 febbraio 2015.

#### 2016

#### OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**La cultura di Antonio Canova,** a cura di G. Ericani e G. Venturi, atti dell'Undicesima Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico; Possagno, Gipsoteca Canoviana, 23-26 novembre 2010), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa, in “Studi Neoclassici. Rivista Internazionale”, 3 (2015), 2016.

**Giuseppe Bossi. Un inquieto protagonista del neoclassicismo tra Milano e Roma,** pp. 31-41,

in F. Mazzocca, F. Tasso, O. Cucciniello (a cura di), *Bossi e Goethe. Affinità elettive nel segno di Leonardo*, Officina Libraria, Milano 2016.

**Il Museo Manzoniano. Un percorso tra la vita, le opere e la fortuna dei Promessi sposi,** pp. 20-26;

**La fortuna dei Promessi sposi tra pittura e illustrazione,** pp. 186-293;

Introduzioni di sezione;

in F. Mazzocca (a cura di), *Casa Manzoni* (Musei e Gallerie di Milano), Electa, Milano 2016.

**Pietro Giordani e le arti,** pp. 3-23,

in *Pietro Giordani e le arti*, a cura di V. Anelli, atti del convegno di studi (Piacenza, Cappella Ducale di Palazzo Farnese, 28-29 novembre 2014) (Biblioteca storica piacentina, 33), Tip.Le.Co, Piacenza 2016.

#### CATALOGHI

**Arlecchino, Pierrot, Pulcinella. Il fascino della maschera e della Commedia dell'Arte nella pittura di Picasso dopo il viaggio a Roma e a Napoli,** pp. 12-45,

in *Pablo Picasso. Arlequin au miroir*, pubblicato in occasione della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 18 giugno-11 settembre 2016), Marsilio, Venezia 2016.

– Testo in italiano e in inglese, traduzione a cura di S. Notini.

**Da Degas al Realismo magico. La riscoperta e la consacrazione di Piero della Francesca nella critica e nella pittura tra Otto e Novecento,** pp. 51-65,

in *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, a cura di A. Paolucci, D. Benati, F. Dabell, F. Mazzocca, P. Refice, U. Tramonti, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 13 febbraio-26 giugno 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.

**Da Napoli a Parigi e Madrid. Un protagonista del Romanticismo europeo,** pp. 24-36,

in *Fergola. Lo splendore di un regno*, a cura di F. Mazzocca, L. Martorelli, A.E. Denunzio, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 2 dicembre 2016-2 aprile 2017), Marsilio, Venezia 2016.

**Da Previati a Boccioni. La controversa affermazione del Divisionismo in Italia attraverso le testimonianze dei suoi protagonisti,** pp. 28-43, ▶ (*De Previati* 2016)

in *I pittori della luce dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Rovereto, Museo D'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 25 giugno-9 ottobre 2016), Mondadori Electa-Fundación MAPFRE, Milano-Madrid 2016.

**De Previati a Boccioni. El polémico triunfo del Divisionismo en Italia a través des los testimonios de sus protagonista,** pp. 34-51 ◀ (*Da Previati* 2016)

in *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Madrid, Fundación MAPFRE, 17 febbraio-5 giugno 2016), Mondadori Electa-Fundación MAPFRE, Milano-Madrid 2016.

– Traduzione a cura di J.A. Méndez.

**Giuseppe Bossi - ein rastloser Wegbereiter des Neoklassizismus zwischen Mailand und Rom,** pp. 55-64,

in *Von Leonardo fasziniert. Giuseppe Bossi und Goethe*, a cura di H. Mildenerger, S. Zanaboni, catalogo della mostra (Weimar, Klassik Stiftung Weimar Schiller-Museum, 26 agosto-13 novembre 2016), Sandstein, Dresden 2016.

**Il volto dell'Ottocento nella galleria di ritratti della Società degli Artisti e Patriottica**, pp. 11-15, in *Cenacolo Belgioioso. I ritratti*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Rimini, foyer del Teatro Galli, 23 aprile-10 luglio 2016), I, Medusa, Rimini 2016.

**L'arte del sogno". Il Simbolismo in Italia**, pp. 30-55, in *Il Simbolismo in Italia. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a cura di F. Mazzocca, C. Zevi, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 febbraio 2016-5 giugno 2016), 24 Ore Cultura, Milano 2016.

**La fortuna critica di Zandomenighi dal dibattito sul Realismo alla consacrazione degli Impressionisti**, pp. 37-45,

in *L'impressionismo di Zandomenighi*, a cura di F. Dini e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2016-29 gennaio 2017), Marsilio, Venezia 2016.

– Scheda dell'opera *Valenza Gradenigo davanti agli Inquisitori* di Francesco Hayez.

**Le gallerie di caricature della Società degli Artisti e Patriottica**, pp. 11-12,

in *Cenacolo Belgioioso. Le caricature*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Rimini, foyer del Teatro Galli, 23 aprile-10 luglio 2016), II, Medusa, Rimini 2016.

**Malerei im Königreich Lombardo-Venetien 1820-1860. Die lange Phase der Romantik**, pp. 49-59,

in *Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr*, a cura di A. Husslein-Arco e S. Grabner, catalogo della mostra (Vienna, Belvedere, 21 ottobre 2016-12 febbraio 2017), Belvedere, Wien 2016.

– Traduzione a cura di All Languages GmbH.

ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

**Appiani, il Napoleonico**, p. 36, in "Il Sole 24 Ore", 3 luglio 2016.

**Fasti del Secondo Impero**, p. 40, in "Il Sole 24 Ore", 13 novembre 2016.

**Federico Zandomenighi a Padova. Occhio all'impressione**, pp. 40-43, in "Art e dossier", n. 337, novembre 2016.

**Fergola, vedutista del re**, p. 40, in "Il Sole 24 Ore", 4 dicembre 2016.

**Gleyre, romantico viaggiatore**, p. 28, in "Il Sole 24 Ore", 21 agosto 2016.

**Il cielo di Renzo in una stanza**, p. 36, in "Il Sole 24 Ore", 10 luglio 2016.

**I quadri Piceni e Borgiotti**, p. 32, in "Il Sole 24 Ore", 24 luglio 2016.

**Kiss me baby**, pp. 50-53, in "Art e dossier", n. 329, febbraio 2016.

**Padre del Neoclassicismo**, p. 38, in "Il Sole 24 Ore", 29 maggio 2016.

**Pompeo Batoni, re dei ritrattisti**, p. 28,

in "Il Sole 24 Ore", 14 agosto 2016.

**Zandomenighi impressionista**, p. 32, in "Il Sole 24 Ore", 2 ottobre 2016.

2017

OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

**L'invenzione e i temi della scultura nell'età di Canova**, a cura di S. Grandesso e F. Mazzocca, atti della Dodicesima Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico; Possagno, Gipsoteca Canoviana, 23-26 ottobre 2012), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa, in "Studi Neoclassici. Rivista Internazionale", 4 (2016) 2017.

**Prefazione**, p. 11-13,

in R. Caputo, *La pittura napoletana del II '800*, Franco Di Mauro editore, Sorrento 2017.

**Signorini**, Giunti, Firenze 2017, supplemento di "Art e dossier", n. 343, maggio 2017.

CATALOGHI

**Beppino De Nittis. Il napoletano che ha conquistato Parigi**, pp. 45-55;

**I bagliori del Vesuvio. De Nittis a Napoli e la grande eruzione del 1872**, pp. 102-103;

**Netti e De Nittis. La pittura della vita moderna**, pp. 116-117,

in *Da De Nittis a Gemitto. I napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, a cura di L. Martorelli e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 6 dicembre 2017-8 aprile 2018), Sagep editori, Genova 2017.

**Canova, Cicognara e Hayez. La tutela del patrimonio artistico e la promozione dell'arte contemporanea**, pp. 22-37;

**Cicognara mecenate e promotore delle arti. Amicizia e collaborazione con Canova. La comune fiducia nel giovane Hayez**, pp. 170-173;

**Byron a Venezia e la fascinazione per l'Elena di Canova. Isabella Teotochi Albrizzi e Giustina Remier Michiel regine dei salotti intellettuali**, pp. 256-259;

**Hayez, vero erede di Canova crea il Romanticismo e abbandona Venezia per Milano**, pp. 278-281,

in *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, a cura di F. Mazzocca, P. Marini, R. De Feo, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 settembre 2017-2 aprile 2018), Marsilio-Electa, Venezia 2017.

**Il mistero dello spazio urbano dalla Città che sale di Boccioni alle Piazze d'Italia di De Chirico**, pp. 13-34,

in *Corrispondenze. De Chirico incontra Boccioni*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, piazza Scala, 6 ottobre-26 novembre 2017), Firenze, Mandragora 2017.

**Introduzione**, pp. 8-9,

in *La raccolta Ingegno. Storia di una passione d'arte a Milano*, a cura di E. Savoia, S. Bosi, V. Mazzetti Rossi,

catalogo della mostra (Milano, Bottegantica, 13 ottobre-3 dicembre 2017), Bottegantica, Milano 2017.

#### ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

*Carlotta salvata dall'Ente*, p. 29,  
in "Il Sole 24 Ore", 23 luglio 2017.

*La magnifica illusione di Cicognara. Con Canova e Hayez è il protagonista all'Accademia di una mostra dedicata ai suoi tentativi di recuperare la gloria del passato*, pp. 37-38,  
in "Il Giornale dell'Arte", n. 378, settembre 2017.

*Ottocento in ottima forma*, p. 36,  
in "Il Sole 24 Ore", 7 maggio 2017.

*Pinacoteca bicentennial*, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 24 settembre 2017.

*Wunderkammer Carraro*, p.33,  
in "Il Sole 24 Ore", 4 giugno 2017.

—

#### 2018

#### OPERE MONOGRAFICHE E SAGGI IN RACCOLTE

*Francesco Hayez, 1791-1882*, con un'introduzione di P. Daverio, Corriere della Sera, Milano 2018.

#### CATALOGHI

*La "rivoluzione idealista" di Gaetano Previati*, pp. 241-257,  
in *Stati d'animo. Arte e psiche tra Previati e Boccioni*, a cura di C. Vorrasi, F. Mazzocca, M.G. Messina, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 3 marzo-10 giugno 2018), Ferrara Arte, Ferrara 2018.

*Mito e immagine di Raffaello nella prima metà del XIX secolo*, pp. 87-106  
in *Raffaello e l'eco del mito*, a cura di E. Daffra, G. Di Pietrantonio, M.C. Rodeschini, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 27 gennaio-6 maggio 2018), Marsilio, Venezia 2018.

*Tra Corot e Gauguin. I percorsi della pittura che ha cambiato la visione del mondo*, pp. 31- 38,  
in *Gauguin e gli impressionisti. Capolavori dalla Collezione Ordnpgaard*, a cura di A. Fonsmark, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 29 settembre 2018-27 gennaio 2019), Marsilio, Venezia 2018.

#### ARTICOLI E SAGGI IN RIVISTE E PERIODICI

*Canova, Hayez, Cicognara a Venezia. Cercando una bellezza nuova*,  
in "Art e dossier", n. 350, gennaio 2018.

*Dalla polvere agli altari. La condanna e la riabilitazione critica di Canova nel Novecento*, pp. 15-20,  
in *Canova e il contemporaneo*, a cura di F. Millozzi e G. Venturi, atti della Tredicesima Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 21-24 ottobre 2014), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova

e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa, in "Studi Neoclassici", 5 (2017), 2018.

*Dipingere le emozioni forti*, p. 30,  
in "Il Sole 24 Ore", 4 marzo 2018.

*I napoletani a Parigi negli anni dell'impressionismo a Napoli. Una rivoluzione dei generi*, pp. 44-49,  
in "Art e dossier", n. 352, marzo 2018.

*La fine di Dio inizia dall'inconscio. Tra Otto e Novecento la psiche è la nuova musa: l'alba del moderno nasce dall'incontro tra arte, filosofia, scienza e laica spiritualità*, pp. 45-46,  
in "Il Giornale dell'Arte", n. 384, marzo 2018.

*Puccini, scapigliato e un po' divisionista*, p. 24,  
in "Il Sole 24 Ore", 12 agosto 2018.

*Tra mito, sogno e realtà. L'Art Pompier*, pp. 50-55,  
in "Art e dossier", n. 353, aprile 2018.

—

#### In corso di stampa

#### CATALOGHI

*Ideali e protagonisti del Romanticismo a Milano e in Lombardia in attesa dell'Unità d'Italia*, pp. 14-41,  
in *Romanticismo*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia-piazza Scala e Museo Poldi Pezzoli, 16 ottobre 2018-17 marzo 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018.

# Indice dei nomi

- Addison, Joseph, 126  
Ademollo, Luigi, 64, 66, 67  
Agostini, Domenico, 150  
Albani, Francesco, 24  
Albany, Luisa, principessa di Stolberg, contessa d', 68  
Alberi, Clemente, 145  
Alberto di Sassonia-Coburgo, principe consorte d'Inghilterra, 134  
Albertolli, Giocondo, 79  
Albini, Franco, 177  
Albuzzi, Antonio Francesco, 33, 183, 184  
Aliciato, Andrea, 125  
Alessandro I Pavlovič, imperatore di Russia, 51  
Alfieri, Vittorio, 48, 61  
Algarotti, Francesco, 127  
Alghieri, Dante, 64, 65, 66, 76, 129  
Alma-Tadema, Lawrence, 117  
Altieri, Emilio, 19  
Amenofi III, colosso, 117  
Amigoni, Iacopo, 22  
Amisani, Giuseppe, 181  
Amoretti, Carlo, 33  
Amorevoli, Angelo, 100  
Anderloni, Pietro, 79  
Andreas, Ludovico, 32  
Andreotti, Libero, 176  
Anesi, Paolo, 16, 19  
Angeloni, Giovanni, 19  
Angiolini, Napoleone, 144  
Angioletta, Bruno, 165  
Anselmi, Giorgio, 32  
Ansiglioni, Achille, 137  
Anti, Carlo, 175  
Apollinaire, Guillaume, 169, 172  
Appiani, Andrea, 25, 27, 29, 54, 55, 56, 57, 70, 72, 73, 74, 77, 80, 81, 82, 83, 127  
Appiani, Andrea, il giovane, 91  
Appiani, Giuseppe, 54, 55  
Apuleio, 127  
Archinto, famiglia, 113  
Archinto, Giuseppe, 113  
Arditi, Michele, 123  
Arrighi de Casanova, Jean-Toussaint, duca di Padova, 77  
Artaria, Domenico, 24  
Arundell, Henry, ottavo barone di Wardour, 12  
Aspari, Domenico, 54, 75  
Asprucci, Antonio, 18  
Attolico Trivulzio, Gian Giacomo, 114  
Auber, Daniel-François-Esprit, 116  
Augusta Amalia Luisa, principessa di Baviera, viceregina d'Italia, 77  
Azeglio, Massimo d', 109  
Bacciarelli, Marcello, 45  
Bagatti, Giovanni, 183  
Baldinucci, Filippo, 32  
Bandini, Tommaso, 104  
Barazzi, Francesco, 44, 45  
Barbiano di Belgiojoso, Emilio, 79  
Barocchi, Paola, 30, 31, 186  
Bartolini, Lorenzo, 104, 105, 106, 107, 109  
Baslini Valtolina, Elena, 113  
Baslini, Filippo, 111  
Baslini, Giuseppe, 111  
Baslini, Rosa, 111  
Batoni, Pompeo, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 33, 44, 45  
Beauharnais, Joséphine de, 48, 51, 71, 73  
Beauharnais, Auguste de, 77  
Beauharnais, Eugène de, viceré d'Italia, 75, 77, 78  
Beauharnais, Hortense Eugénie Cécile (Ortensia) de, 77  
Beauharnais, Theodelinde Louise Eugénie Auguste Napoléone (Teodolinda di Leuchtenberg) de, 77  
Beaumont, Étienne de, 170  
Beccaria, Carlotta, 184  
Beccaria, Cesare, 33  
Bellini, Giovanni, 89  
Belli, Giovanni Pietro, 127  
Benvenuti, Pietro, 59, 60, 61  
Bernini, Gian Lorenzo, 17, 58, 152  
Berthelot, Philippe, 170  
Bertini, Giuseppe, 110, 111, 112  
Bertini, Pompeo, 112  
Bertolotti, Antonino, 41, 42  
Berton, Pierre, 15  
Besteghi, Andrea, 145  
Bettelini, Pietro, 61  
Bey, Draneth, 115  
Bezzuoli, Giuseppe, 65, 112  
Bianchi, Giovanbattista, 79  
Bianchi, Tommaso, 19  
Biancone, Anselmo, 55  
Bianconi, Carlo, 126  
Bichi Lolli, Luigi, 37  
Biffi, Giambattista, 33  
Bigi, Quirino, 188  
Biglioli, Antonio, 110  
Billy, André, 169, 170  
Binni, Walter, 186  
Bistolfi, Leonardo, 164  
Blackwood, John, 12  
Bloemen, Jan Frans van, detto Orizzonte, 16  
Boguet, Didier, 58  
Boguet, Nicolas-Didier, 58  
Boito, Camillo, 89, 92, 111  
Boizot, Louis-Simon, 44  
Bompard, Luigi, 165  
Bonaparte, Luciano, 62  
Bonaparte, Napoleone, vedi Napoleone Bonaparte  
Bonaparte Borghese, Paolina, 48  
Bonaveri, Ippolito, 145  
Boni, Onofrio, 16  
Bonora, Severino, 143, 144, 145, 146, 147  
Bonzaghi, Aroldo, 164  
Borbone, famiglia, 24  
Borbone, Francesco I di, 122  
Borbone, Leopoldo di, principe di Salerno, 122, 124  
Borbone, Maria Carolina di, 122  
Bordignon, Giuseppe, 48  
Borgomaneri, Carlo, 113  
Bossi, Giuseppe, 48, 58, 60, 62, 63, 82, 111, 127  
Bottinelli, Alberto, 55  
Bowron, Edgar Peters, 11, 14, 16  
Bracci, Alessandro, 42  
Bracco, famiglia, 184  
Bracco, Saverio Luigi, 185  
Bracco, Vittorio, 185  
Briganti, Giuliano, 30  
Bristot, Annalisa, 138  
Brivio Sforza, Alberico, 112  
Brivio Sforza, Alessandro, 112  
Brune, Guillaume Marie-Anne, 71, 72, 73  
Brunelleschi, Umberto, 165  
Bruni, Lorenzo, 100, 101

- Bruno, Giordano, 151  
 Brustio Della Noce, Maria, 113  
 Buzzi, Tomaso, 176  
 Byron, George Gordon, 89  
 Cadorin, Guido, 165, 166, 167  
 Caenazzo, Tomaso, 138, 140  
 Caimi, Nino, 164  
 Calamai, Giovanni, 44  
 Calamai, Pietro, 44  
 Caldara, Emilio, 181  
 Calderara, collezione, 92  
 Cambellotti, Duilio, 167  
 Cambon, Charles-Antoine, 116  
 Camiz, Carla, 113  
 Camiz, Gina, 113  
 Campedelli, Orazio, 146  
 Campi, Antonio, 56  
 Camporesi (o Camporese) il Vecchio, Pietro, 19  
 Campori, Giuseppe, 189  
 Camuccini, Vincenzo, 59, 60, 126, 127  
 Camuzio, Muzio, 29  
 Canova Manera, Domenico, 49  
 Canova, Antonio, 41, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 58, 59, 60, 63, 64, 81, 82, 83, 86, 87, 90, 91, 104, 125, 127, 128, 133, 187  
 Carcano, Filippo, 111  
 Cardelli, Lorenzo, 45  
 Carletti, Nicola, 20  
 Carli, Giovanni Girolamo, 31, 32  
 Carlo III di Borbone, 48, 49  
 Caron, Auguste, 116  
 Caronni, Paolo, 102  
 Carpaccio, Vittore, 89  
 Carracci, Ludovico, 59  
 Carta, Natale, 133, 134  
 Cassina, Ferdinando, 83  
 Castellani, Fortunato Pio, 113  
 Castelli, Carlo, 185  
 Castelli, Mino, 185  
 Castiglioni, Adelaide, 177  
 Castiglioni, palazzo, 177  
 Catanzaro, Enrico, 154  
 Caterina II di Russia, 43, 45  
 Cattaneo, Santo, 75  
 Cavenaghi, Luigi, 111  
 Cazzola Zanotelli, Paola, 114  
 Cederna, Camilla, 113  
 Cellini, Benvenuto, 107, 109, 127  
 Cendrars, Blaise, 169, 170  
 Cerchiarì, Elda, 112  
 Cesare, Gaio Giulio, 126  
 Chigi, famiglia, 17, 19, 20, 21  
 Chigi, Flavio II, cardinale, 19  
 Chigi, Sigismondo (pseudonimo: Astridio Dafnitico), 19  
 Chiochi, Francesco, 32  
 Cicéri, Pierre-Luc-Charles, 116  
 Cicognara, Leopoldo, 64, 90, 125, 127, 187, 188  
 Cioja, Giuseppe, 44  
 Cirino, Giovanni, 154  
 Cividali, Matteo, 189  
 Clavé, Pelegrín, 131  
 Clementi, Alessandro, 20  
 Clementi, Angelo, 20  
 Clephane, John, 12, 15  
 Coggetti, Francesco, 131, 132  
 Collino, Filippo, 47  
 Collino, Ignazio, 47  
 Colmo, Eugenio (pseudonimo: Golia), 164  
 Consoni, Nicola, 122, 133, 134, 135, 137  
 Conti, Alessandro, 31  
 Coray, Han, 170  
 Cordero, Juan, 133  
 Corneliani, Francesco, 27, 28, 29  
 Correggio, Antonio Allegri, detto, 29, 70, 72, 127, 187  
 Corsini, collezione, 133  
 Cortéz (Cortés), Hernan (Fernan, Fernando), 131  
 Crivelli, Giuseppe, 87  
 d'Alvito, duca, 23  
 D'Annunzio, Gabriele, 160, 168  
 dal Zotto, Antonio, 48  
 Dalpozzo, Giuseppe, 140  
 Daun, Anne von, 23  
 David, Jacques-Louis, 73  
 de Chirico, Giorgio, 164  
 De Giorgi, Antonio, 54, 57  
 del Grillo Borromeo, Clelia, 100  
 Del Neri, Edoardo, 175  
 De Matteis, Paolo, 22, 23, 24, 25  
 Demidov (Demidoff), Anatolij Nikolaevič, 105  
 Demidov (Demidoff), Paolo, 105  
 De Rossi, Giovanni Gherardo, 51, 59, 61  
 Devambez, Galerie, 172  
 De Vivo, Tommaso, 133  
 Diaghilev, Sergej, 170  
 Domenichino, Domenico Zampieri, detto, 86  
 Doré, Gustave, 92  
 Du Locle, Camille, 118  
 Dudovich, Marcello, 165  
 Dumas, Alexandre, 115  
 Dunoyer de Segonzac, André, 169  
 Dupré, Giovanni, 109  
 Dupuis, Charles-François, 187  
 Durelli, Francesco, 79, 80  
 Duveyrier, Charles, 101  
 Elisabetta Romanov, imperatrice di Russia, 42  
 Ermans, Giovanni, 20  
 Ermini, Pietro, 61  
 Fagan, Robert, 36  
 Faliero, Marino, 89, 92  
 Faruffini, Federico, 118  
 Favretto, Giacomo, 111  
 Federico II Hohenzollern, re di Prussia, 12  
 Ferrando, Salvator, 133  
 Ferrari, Ettore, 149, 150  
 Ferrari, Giulio Cesare, 145  
 Ferrarin, Arturo, 177  
 Ferrario, Gaudenzio, 57  
 Ferrazzi, Ferruccio, 175  
 Ferri, Domenico, 144  
 Fétis, François-Joseph, 120  
 Fiandaca, Ferdinando, 154  
 Fidia, 87, 88, 160  
 Filarete, Antonio Averlino, detto, 151, 152  
 Firmian, Carlo, 24, 31, 32  
 Flavio, Giuseppe, 90, 93, 94  
 Flaxman, John, 67  
 Fleres, Ugo, 153  
 Focosi, Roberto, 102  
 Fontana, Lucio, 175  
 Fontanesi, Antonio, 111  
 Fontenelle, Bernard le Bovier de, 129  
 Foscolo, Ugo, 64, 97  
 Fraccaroli, Innocenzo, 106, 107, 109  
 Frigerio, villa, 160  
 Fumagalli, Ignazio, 25  
 Gabba Cavezzali, Camilla, 110, 113  
 Gabba, Bassano, 110  
 Gaetani dell'Aquila Duva, Francesca Maria, 113  
 Gagini, Antonello, 154  
 Galli, Pietro, 133  
 Gandolfi, Mauro, 112  
 Gardella, Ignazio, 179  
 Gargantini Piatti, Giuseppe, 112  
 Gaudenzi, Margherita, 100  
 Gautier, Théophile, 116, 117, 118  
 Gavazzi, Pio, 113  
 Gentile, Giovanni, 179  
 Gerini, Andrea, 12  
 Ghibaudi, Cecilia, 143  
 Ghiberti, Lorenzo, 80, 82  
 Ghislanzoni, Antonio, 118  
 Giani, Felice, 112  
 Giardini, Giovanni, 20  
 Giglioli, famiglia, 187  
 Gigola, Giambattista (Giovanni Battista), 75, 76, 77, 102, 109, 112  
 Giordani, Gaetano, 143, 144  
 Giordani, Pietro, 60, 104, 127, 128, 189  
 Giordano, Luca, 22, 25, 27  
 Giudici, Carlo Maria, 54, 56, 57  
 Giustiniani, famiglia, 62  
 Golia, vedi Colmo, Eugenio  
 Goloubeff, Victor de, 170  
 Gori, Giuseppe Andrea, 55, 56  
 Gozzano, Guido, 164  
 Grandi, Francesco, 137, 138, 139, 140, 141  
 Grandi, Marianna, 111  
 Grandjacquet, Guillaume-Antoine, 45  
 Grassi, Carlo, 97  
 Grassi, collezione, 96  
 Gregori, Mina, 183, 184  
 Grossi, Tommaso, 112  
 Grüner, Ludwig, 134  
 Guardassoni, Alessandro, 145  
 Guattani, Giuseppe Antonio, 61, 62  
 Guercino, Giovanni Francesco Barbieri, detto il, 188  
 Guerillot, Amanzia, 102  
 Guglieminetti, Amalia, 164  
 Guignet, Adrien, 117  
 Guillaume, Paul, 169, 170, 171, 172  
 Gussalli, Antonio, 104, 109  
 Hall, Orazio, 105  
 Hamelin, Fortunée, 71, 73  
 Hamilton, Emma, 37

Hamilton, Gavin, 37, 38  
 Hamilton, William, 36, 37, 38  
 Hammershoi, Vilhelm, 166  
 Händel, Georg Friedrich, 22  
 Harrach, Aloys Thomas Raimund, 23  
 Haskell, Francis, 30  
 Hayez, Francesco, 31, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 101, 102, 109, 112, 143, 144, 145  
 Hewetson, Christopher, 36, 37, 38, 39  
 Hogarth, William, 32  
 Honegger, Arthur, 169  
 Honour, Hugh, 47, 50, 51  
 Houdon, Jean Antoine, 45  
 Houghton Clarke, Simon, 50  
 Hugo, Victor, 115  
 Inganni, Angelo, 99, 100, 101, 102  
 Innocenzo da Imola, Innocenzo Francucci, detto, 127  
 Irvine, James, 36  
 Isella, Dante, 32  
 Jarry, Alfred, 171  
 Jesi (lesi), Samuele, 187, 188  
 Jesi, Furio, 186, 187, 188  
 Juvarra, Filippo, 18, 32  
 Kamsetzer, Jan Chrystian, 45  
 Kaulbach, Wilhelm von, 93  
 Kerényi, Károly, 186  
 Klimt, Gustave, 165  
 La Pérouse, Jean François, 126  
 La Piccola, Niccolò, 19  
 La Tour, Maurice Quentin de, 172  
 Labriola, Arturo, 180  
 Lamberti, Mimita, 31  
 Lampi, Giovanni Battista, 47  
 Lampugnani, collezione, 112  
 Lampugnani, Riccardo, 112, 113  
 Lancia, Emilio, 174  
 Landesio, Eugenio, 132  
 Landi, Gaspare, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 127  
 Lanzi, Luigi, 32  
 Lasinio, Giovanni Paolo, 64  
 Laurenti, Cesare, 165  
 Lavy, Amedeo, 47, 48, 51, 52  
 Legnanino, Stefano Maria Legnani, detto, 29  
 Leonardo da Vinci, 59, 60, 70, 73  
 Leone XIII, papa, 149, 150  
 Leopardi, Giacomo, 125, 126, 127, 128, 129, 130  
 Leopardi, Monaldo, 125  
 Leopardi, Paolina, 127  
 Liechtenstein, collezione, 47  
 Limentani, Angelo, 113  
 Lisippo, 123  
 Lobkowitz, collezione, 22  
 Locatelli, Giovanni, 157, 158, 159, 160  
 Lodi, Massimiliano, 145, 146  
 Londonio, Francesco, 28  
 Longhena, Francesco, 24, 79  
 Longhi, Giuseppe, 24, 79, 80, 81, 82  
 Longhi, Roberto, 30, 189  
 Lormier, Paul, 116  
 Lucrezio Caro, Tito, 76  
 Luini, Bernardino, 57, 70  
 Lyde Browne, collezione, 45  
 Maggi, Gian Paolo, 58  
 Magistretti Calegari, Grazia, 111  
 Majocchi, Ernesto, 180  
 Malabayla, Luigi Girolamo, 13  
 Malatesta, Adeodato, 144, 145  
 Manca, Giovanni, 164  
 Manfroni, Giuseppe, 149, 150, 151, 152  
 Mansel, Thomas, 11, 12, 14  
 Marangoni, Guido, 173, 178, 179, 180, 181, 182  
 Marchesa di Santa Cruz, 58  
 Marchesi, Pompeo, 79, 80, 81, 82, 83  
 Marchesini, Alessandro, 22  
 Marchionni, Carlo, 18  
 Margherita di Savoia, regina d'Italia, 149, 168  
 Mariette, Auguste, 115, 116, 117, 120  
 Marini, Gaetano, 65, 66  
 Markó, Karoly, 132  
 Maron, Anton von, 45  
 Marsigli, Filippo, 121, 122, 124  
 Martone, Mario, 125  
 Marzotto, Marta, 113  
 Masaccio, Tommaso di Ser Giovanni Cassai, detto, 31, 32  
 Masini, Cesare, 145, 146  
 Masséna, André, duca di Rivoli, principe di Essling, 77  
 Massimiliano Ferdinando Giuseppe d'Asburgo, arciduca d'Austria, imperatore del Messico, 110, 134  
 Mattiuzzi, Giovanni, 138  
 Maximilian, Alexander, 137  
 Mazza, Aldo, 165  
 Mazzucchelli, famiglia, 183  
 Medici Lenzone, Carlotta, 127  
 Melzi, collezione, 56  
 Messenger, Otto, 58  
 Michelangelo Buonarroti, 45, 90, 127, 128, 160  
 Mieli, Edda, 97  
 Migliara, Giovanni, 79, 96, 97, 98, 112  
 Mikocka-Rachubova, Katarzyna, 45  
 Minardi, Tommaso, 91, 112, 122, 131, 133  
 Miranda, Primitivo, 133  
 Mirri, Giovan Battista, 20  
 Modigliani, Amedeo, 169  
 Moja, Federico, 110  
 Mollet, Jean, 169, 171  
 Molteni, Giuseppe, 109, 110, 112  
 Monaldi, Paolo, 19  
 Mongeri, Giuseppe, 88  
 Monti, Gaetano, 81  
 Monti, Vincenzo, 97  
 Morazzone, Pier Francesco  
 Mazzucchelli, detto, 183, 184  
 Morbelli, Angelo, 180  
 Moreau, Luc-Albert, 169  
 Morelli, Domenico, 118, 119, 120, 124  
 Morghen, Raffaello, 47, 48  
 Morpurgo, Vittorio, 175  
 Moschini Marconi, Sandra, 92  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 116  
 Muratore, Giorgio, 176  
 Mussolini, Benito, 176  
 Muzzi, Antonio, 146  
 Mylius, Enrico, 81  
 Napoleone Bonaparte, 48, 49, 60, 70, 71, 73, 77, 78, 127  
 Nelli, Alessandro, 150  
 Nenci, Francesco, 64, 65  
 Neroni, Carlo Simone, 19  
 Nicodemi, Giorgio, 96, 97  
 Nicotera, Giovanni, 151  
 Noci, Arturo, 166  
 Nogari, Giuseppe, 28  
 Nubula, Francesco, 19  
 Nuvolone, Carlo Francesco, 29  
 Nuvolone, Giuseppe, 29  
 Odescalchi, Maria Flaminia, 19  
 Omero, 76, 122  
 Ojetti, Ugo, 176, 180,  
 Orazio Flacco, Quinto, 76  
 Orioli, Pietro di Francesco, 127  
 Orléans Henri d', duca di Aumale, 122  
 Osimo, Augusto, 179  
 Ottino Della Chiesa, Angela, 31  
 Overbeck, Johann Friedrich, 133, 137  
 Ovidio Nasone, Publio, 15, 64, 65, 66, 67, 106  
 Pagliano, Eleuterio, 110  
 Palagi, Pelagio, 80, 82, 90, 112  
 Palizzi, Filippo, 111  
 Pams, Jules, 170  
 Paolini, Giulio, 30  
 Paolo I Romanov, imperatore di Russia, 45, 46  
 Parini, Giuseppe, 60  
 Passarin, Domenico, 48, 49  
 Patricolo, Giuseppe, 154  
 Pavese, Cesare, 186, 187  
 Pecchio, Giuseppe, 80  
 Pellizza da Volpedo, Giuseppe, 179, 180  
 Pellizza da Volpedo, Maria, 180  
 Pellizza da Volpedo, Nerina, 180  
 Percier, Charles, 68  
 Pérez, Tomás, 133  
 Perissa Torrini, Annalisa, 92  
 Petrarca, Francesco, 76  
 Pezzi, Cesare, 109  
 Pezzi, Francesco, 102  
 Pica, Vittorio, 168  
 Picasso, Pablo, 172  
 Piccolo Brunelli, Anna, 111  
 Piccolo Brunelli, Francesco, 111  
 Pio VII, papa, 48, 49  
 Pio IX, papa, 137, 138, 140, 141, 149  
 Piranesi, Giovanni Battista, 18, 20, 21, 118  
 Pizzardi, Carlo Alberto, 146  
 Pizzi, Italo, 120  
 Plinio il vecchio, 15  
 Plutarco, 126  
 Podesti, Francesco, 131, 132  
 Pogliaghi, Lodovico, 91  
 Poirer, Paul, 170  
 Poldi Pezzoli, famiglia, 109, 112  
 Poldi Pezzoli, Gian Giacomo, 109, 110, 112, 113, 114  
 Poldi Pezzoli, Matilde, 112  
 Poli, Paolo, 31  
 Polignac, Pierre de, 170

- Ponti, Gio (Giovanni), 173, 174, 175, 176  
 Porta, Ferdinando, 29  
 Potëmkin, Grigorij Aleksandrovič, 43  
 Poussin, Nicolas, 45, 62  
 Poynter, Edward John, 117  
 Primrose, collezione, 71  
 Procaccini Giulio Cesare, 29  
 Prosperi, Cristoforo, 38, 39  
 Prud'hon, Pierre-Paul, 77  
 Pungileoni, Luigi, 189  
 Putinati, Alessandro, 107  
 Quarti, Eugenio, 158  
 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, 86  
 Querena, Lattanzio, 91  
 Raffaello Sanzio, 127, 128, 134  
 Raimondi, Gloria, 158  
 Ramette, Carlo, 39  
 Rancate, Bernardino, 183  
 Ranci Ortigosa, Ferdinando, 112  
 Rasche, Marianna, 39  
 Ravasco, Alfredo, 177  
 Razumovskij, Kirill Grigorievič, 44, 45  
 Reborà, Sergio, 158  
 Rebull, Santiago, 134, 135  
 Redaelli, Guido, 183  
 Regnaud de Saint-Jean d'Angely, Éléonore-Françoise-Augustine (detta Laure), 71, 73  
 Rehberg, Friedrich, 37  
 Reina, Francesco, 55, 56, 70, 72, 73  
 Remi, Guido, 16, 45, 86, 127  
 Repposini, Giuseppe, 70, 71  
 Revelli, Filippo Antonio, 47, 51  
 Ricci, Corrado, 83  
 Richard Ginori, ceramiche, 174, 176  
 Richeri, Luigi, 47, 51  
 Righi, Tommaso, 19  
 Rimbaud, Arthur, 171  
 Ripa, Cesare, 125  
 Rispoli, Francesco, 122  
 Romanelli, Pasquale, 106  
 Rosa, Salvator, 18  
 Rosadi, Giovanni, 179  
 Rosaspina, Francesco, 188  
 Rosci, Marco, 97  
 Rosebery, collezione, 71  
 Rosellini, Ippolito, 118  
 Rosenberg, Léonce, 172  
 Rosenblum, Robert, 30  
 Rosselli Baslini, Anna, 113  
 Rossi, Nicola Maria, 23  
 Rossini, Gioacchino, 116  
 Rotati, Pietro, 19, 20  
 Roussel, Raymond, 169  
 Rovani, Giuseppe, 100  
 Rubini, Giacomo, 19  
 Ruffo di Bagnara, Fabrizio, principe di Castelcicala, 36  
 Ruspoli, famiglia, 58  
 Sabatelli, Luigi, 65, 112  
 Sacchetti, Enrico, 165  
 Sacchi, Defendente, 81, 85  
 Sacchi, Giuseppe, 81  
 Saibene, Alberto, 185  
 Salmasio, Enea, 57  
 Salmeggia, Enea, 57  
 Saltykov, Aleksandr, 44  
 Salvador, Loretta, 92  
 Sanseverino, Aurora, duchessa di Laurenzano, 23  
 Santa Anna (Santana), Antonio López de, 132  
 Santini, Gaspare, 44  
 Sardou, Victorien, 117  
 Sarfatti, Margherita, 176  
 Sartorio, Giulio Aristide, 157, 158, 159, 160, 161  
 Scaccioni Achille, 137  
 Scarabelli, Luciano, 58  
 Scarpelli, Filiberto, 165  
 Schinkel, Karl Friedrich, 116  
 Schleier, Erich, 22  
 Schönborn, raccolta, 22  
 Schor, Giovanni Paolo, 17  
 Sciuti, Giuseppe, 154  
 Scremin, mobilificio, 176  
 Scribe, Eugène, 101  
 Scrosati, Luigi, 112  
 Sebregondi, Gabriella, 155  
 Sedelmeyer, Charles, 24  
 Segato, Gerolamo, 118  
 Segre, Dino (in arte Pitigrilli), 164  
 Seitz, Ludwig, 137  
 Serbelloni, Beatrice, 97, 112  
 Serbelloni, casa, 29  
 Sergardi, Lodovico, 12  
 Serrazanetti, Gaetano, 146  
 Severini, Gino, 172  
 Sevilla, Marga, 161  
 Silvagni, Giovanni, 131, 132  
 Sironi, Mario, 164  
 Sloane, Francis Joseph, 105  
 Soffici, Ardengo, 164  
 Solá, Antonio, 132  
 Sommariva, collezione, 102  
 Sommariva, Giovanni Battista, 31, 75, 77, 81  
 Sommariva, Luigi, 81  
 Sottili, Pietro, 106  
 Speciale La Nova, Giovanni, 155  
 Speluzzi, Gaetano, 112  
 Spinello Aretino, Spinello di Luca Spinelli, detto, 31  
 Sponza, Antonio, 140  
 Stagličić Carić, Vlatka, 137  
 Stanislaò Augusto Poniatowski, re di Polonia, 45  
 Stern, Giovanni, 19  
 Strossmayer, Josip Juraj, 137  
 Sutherland, Richard, 43, 44  
 Šušvalov, Ivan Ivanovič, 42, 43, 44, 45  
 Svenonius, collezione, 24  
 Tasso, Torquato, 129  
 Tavola, Michele, 93, 94  
 Tenerani, Pietro, 104, 127, 129, 132  
 Terzi, Aleardo, 165  
 Thorvaldsen, Bertel, 77, 79, 80, 81, 83, 106  
 Tiepolo, Giovanni Battista, 90, 92, 138, 140, 160, 162  
 Timante, 15  
 Tivoli, Livia, 166  
 Tiziano Vecellio, 89  
 Tofano, Sergio, 165  
 Toniolo, Pietro, 49  
 Torlonia, famiglia, 133, 134  
 Torlonia, Marino, 133  
 Torre, Carlo, 184  
 Toschi, Paolo, 104, 105  
 Tosio, Paolo, 81  
 Traballese, Giuliano, 54  
 Trevisani, Francesco, 22  
 Trivulzio, Cristina, 112, 113  
 Trivulzio, Elena, 112  
 Trivulzio, famiglia, 76, 97, 111, 112, 113  
 Trivulzio, Gian Giacomo, 75, 77, 97, 111, 112  
 Trivulzio, Giorgio Teodoro, 112  
 Trivulzio, Luigi Alberico, 97  
 Trivulzio, Marianna, 112  
 Trivulzio, Rosa (anche Rosina), 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 113  
 Tzara, Tristan, 170  
 Uboldo, Ambrogio, 85, 106  
 Ulrich, Guglielmo, 176  
 Umberto I di Savoia, re d'Italia, 149  
 Untersteiner, Mario, 186  
 Valadier, Luigi, 19, 20, 21  
 Valenti Gonzaga, Silvio, cardinale, 12  
 Valtolina Moldenhauer, Giovanna, 113  
 Van Dongen, Kees, 170  
 Vanvitelli, Luigi, 18  
 Varisco, Tito, 175  
 Vasari, Giorgio, 127  
 Vecellio, Cesare, 93  
 Vela, Lorenzo, 110  
 Verdi, Giuseppe, 101, 118, 119, 120  
 Vernet, Claude-Joseph, 32  
 Verri, fratelli, 27, 33  
 Viganò, Pietro, 55  
 Vilar, Manuel, 132  
 Villanova, Maria, 39  
 Vinchon, Auguste, 71  
 Virgilio Marone, Publio, 76  
 Visconti d'Aragona, Vittoria, 102  
 Vittoria, regina d'Inghilterra, 134  
 Vittorio Emanuele II di Savoia, re d'Italia, 149  
 Voghel, Giuseppe, 19  
 Voltaire, François-Marie Arouet, detto, 45, 126  
 Warnod, André, 170  
 Wolf Ferrari, Teodoro, 167  
 Ximenes, Ettore, 153, 154, 155, 156  
 Ximenes, Renzo, 155  
 Yarborough, collezione, 13, 16  
 Zanni Tommasini, Solange, 110  
 Zuffellato, casa, 175



In copertina:  
Francesco Hayez, *I Vespri siciliani*, 1822,  
olio su tela, 30 × 38,5 cm. Collezione privata



Silvana Editoriale

*Direzione editoriale*  
Dario Cimorelli

*Art Director*  
Giacomo Merli

*Coordinamento editoriale*  
Sergio Di Stefano

*Redazione*  
Attilia Mazzola

*Impaginazione*  
Letizia Abbate

*Coordinamento di produzione*  
Antonio Micelli

*Segreteria di redazione*  
Ondina Granato

*Ufficio iconografico*  
Alessandra Olivari, Silvia Sala

*Ufficio stampa*  
Lidia Masolini, [press@silvanaeditoriale.it](mailto:press@silvanaeditoriale.it)

Diritti di riproduzione e traduzione  
riservati per tutti i paesi  
© 2018 Silvana Editoriale S.p.A.,  
Cinisello Balsamo, Milano

A norma della legge sul diritto d'autore  
e del codice civile, è vietata la riproduzione,  
totale o parziale, di questo volume  
in qualsiasi forma, originale o derivata,  
e con qualsiasi mezzo a stampa,  
elettronico, digitale, meccanico per mezzo  
di fotocopie, microfilm, film o altro,  
senza il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.  
via dei Lavoratori, 78  
20092 Cinisello Balsamo, Milano  
tel. 02 453 951 01  
fax 02 453 951 51  
[www.silvanaeditoriale.it](http://www.silvanaeditoriale.it)

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura  
sono state eseguite in Italia  
Stampato da Tipostampa, Moncalieri (Torino)  
Finito di stampare nel mese di ottobre 2018

## Referenze fotografiche

Archivio dell'Arte/Luciano e Marco Pedicini fotografi  
Archivio fotografico Civici Musei di Brescia - Fotostudio  
Rapuzzi  
Cecilia Mansi  
Foto Carera, Rovigno  
Foto storica Studio Carlo Naya, archivio Giulio Archinà  
Giampiero Assumma  
Giorgio de Togni, 2018  
Giulio Archinà per StudioPrimoPiano, Siderno  
Musei Civici, Udine  
Museo Biblioteca Archivio Bassano del Grappa  
National Gallery of Canada, Ottawa  
The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke  
der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202.  
Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH  
Courtesy Fototeca Fondazione Federico Zeri, Università  
di Bologna  
Courtesy of Her Majesty the Queen Elizabeth II  
Courtesy of the National Galleries of Scotland  
Su concessione della Fondazione Torino Musei;  
foto Paolo Robino, 2018  
© Fondation Napoléon  
© Giovanni Dall'Orto 2007  
© Mondadori Portfolio/Marco Ravenna  
© RMN-Grand Palais [musée de l'Orangerie] / Archives  
Alain Bouret, image Dominique Couto  
© The Hunterian, University of Glasgow 2018  
© The Trustees of the British Museum  
© The State Hermitage Museum,  
Photo Leonard Kheifets