

Ottocento barocco: le iconografie e i generi della scultura

Una serie di percorsi di lettura mostra il dialogo che – sia pure in modi anche molto diversi – gli scultori del XIX secolo intrecciarono con le opere dei grandi maestri del Seicento, ben prima della svolta epocale segnata dall'arrivo a Berlino dell'altare di Pergamo nel 1879

Come ha più volte sottolineato Alina Payne, l'arrivo a Berlino nel 1879 dell'altare di Pergamo fu un evento decisivo per la rivalutazione del Barocco¹. Ancora nel 1855, nella prima edizione del suo memorabile *Der Cicerone*, Jacob Burckhardt condannava senza appello la *Santa Teresa* di Gian Lorenzo Bernini della Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria², ma negli ultimi venti anni del secolo si cominciò a maturare la convinzione che un'epoca fino ad allora ancora considerata di decadenza, come l'Ellenismo, poteva in realtà produrre opere mirabili, al pari di quello che veniva visto come il suo corrispettivo dell'età moderna, ovvero il Barocco. L'altare di Pergamo scardinò anche l'idea che ogni opera dovesse attenersi alle caratteristiche del proprio *medium*: pittoricismo, naturalismo e *pathos*, che dal pieno e tardo Settecento erano state in qualche modo bandite dalla scultura, in favore della pittura, si andarono pian piano a contrapporre a quella «nobile semplicità e quieta grandezza» che Winckelmann aveva indicato come la qualità suprema della plastica antica, e di conseguenza anche moderna. Lo stesso Burckhardt fece in tempo a mutare significativamente le proprie posizioni critiche dopo aver ammirato i rilievi dell'altare di Pergamo³. Ma in questo processo di rivalutazione della scultura barocca, gli storici dell'arte furono in qualche modo anticipati dagli artisti: è possibile infatti ricostruire una perdurante fortuna nella scultura dell'Ottocento – ben prima di quella svolta epocale segnata dall'arrivo a Berlino dell'altare di Pergamo – di soluzioni riconducibili in modo più o meno diretto alla grande eredità del Barocco: ci si riferisce alla ricerca di effetti di movimento, così come all'esibizione del virtuosismo tecnico, al coinvolgimento emotivo dello spettatore o ancora alla scoperta sensualità di tante opere del XIX secolo.

Questi caratteri della scultura dell'Ottocento, che gli artisti ripresero più o meno coscientemente dai grandi modelli del Seicento e del primo Settecento, dimostrano come si possa parlare di una fortuna del Barocco, almeno sotterranea, che attraversa tutto il lungo arco di tempo che va da Francesco Milizia e Leopoldo Cicognara fino al Burckhardt degli scritti successivi al 1880.

Soprattutto in Francia, la critica ha messo da tempo a fuoco quella che Oltralpe viene chiamata la *sculpture néo-baroque*: già nel 1986, nel catalogo di una mostra ormai mitica, *La sculpture française au XIX siècle*, Anne Pingeot individuava i termini culturali, cronologici e di committenza di tale fenomeno:

«Une des curiosités de l'électicisme était la tendance qu'avait chaque pouvoir de choisir le style correspondant à l'apogée de sa puissance. En France l'Église pencha pour le gothique, la Loi et la Justice pour le

néo-classique, l'exécutif de la Troisième République pour le baroque, mettant de son côté la richesse et la fête, les décors joyeux qui devaient éblouir les masses, comme le voulait l'art de la Contre-réforme pour séduire et entraîner les fidèles hésitants. L'apogée de cette tendance flamboyante à l'Exposition universelle du 1900»⁴.

Sono seguiti altri studi importanti come il repertorio di Guillaume Peigné sugli scultori neo-barocchi⁵. Queste ricerche si concentrano però su un periodo che ha inizio nel 1870 e, di fatto, considerano soprattutto le fonti barocche francesi del Sei e Settecento, trascurando in larga misura il ruolo che possono avere giocato, anche sugli artisti francesi, Bernini e gli altri scultori attivi in Italia. In questa sede vogliamo invece concentrarci proprio sull'importanza della scultura italiana barocca a partire dagli anni di Antonio Canova; si è dunque qui deciso di spostare l'obiettivo sulla prima parte del secolo, fermandoci proprio alla soglia del 1870, per vedere in quali modi la presenza di idee barocche si insinui gradualmente nella scultura, in un periodo che arriva fino all'epoca di Vincenzo Vela (1820-1891) e Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875).

La rigorosa censura del Barocco da parte della critica di primo Ottocento, come noto, è sostanzialmente contemporanea al fiorire del più severo Neoclassicismo di Bertel Thorvaldsen e poi di Pietro Tenerani. E Francesco Milizia, già nel 1797, scriveva: «Il Bernini non peccò soltanto ne' panneggiamenti, alterò tutte le forme, le scontorse, le smorfìò. I suoi successori di male in peggio»⁶, definendolo poi «ammanieratissimo specialmente nelle drapperie e prodigo quanto più i Greci le risparmiavano; le ha svolazzate e ripiegate che apaion più scogli che drappi». D'altra parte in quegli stessi anni, gli scultori non avevano cancellato completamente dal loro orizzonte i modelli berniniani, se nel 1787 un osservatore tedesco a Roma, l'antiquario e conoscitore Alois Hirt, stendendo una lista degli artisti in città, poteva osservare «C'è una grande quantità di scultori [...] i loro lavori meritano poco. Gli italiani sono ancora molto attaccati a Bernini»⁷. Una constatazione non priva di fondamento: anche il massimo campione della scultura neoclassica, Canova, appena arrivato a Roma, aveva infatti guardato con stupefatta ammirazione ai gruppi borgognoni: «Vidi poi il gruppo di Apolo e Dafne del Bernini lavorato con tanta delicatezza che sembra impossibile: vi sono le foglie dell'aloro di meraviglioso lavoro, bello è ancora il nudo che non credevo tanto»⁸. Anche più tardi, quando intorno al 1790 scolpisce *Amore e Psiche che si abbracciano* (Parigi, Louvre), quest'opera appare ai contemporanei ancora legata al mondo berniniano. Anzi

in questo caso colpisce la singolare unanimità di giudizi al riguardo: si va infatti dalla condanna, se vogliamo scontata, da parte del grande ammiratore di Thorvaldsen, Carl Ludwig Fernow, il quale ne esecrava le figure «troppo sottili e fiacche nelle forme; così che [...] con la loro spiacevole mollezza quasi cerea sono simili al noto gruppo di Apollo e Dafne del Bernini»⁹, fino alle parole, per una volta non elogiative, del più importante sostenitore internazionale di Canova, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy che, in questo caso, rimproverava allo scultore il rischio di divenire un «Bernin antique» e lo richiamava quindi «aux idées simples et au dessin sévère»¹⁰. Solo Leopoldo Cicognara, che pure non farà che coronare questa stagione critica definendo Bernini l'«infausto genio del secolo XVII», riscatterà però la fortuna del gruppo nel quale «dai duri marmi la voluttà più soave discese al cuore degli

1. Gian Lorenzo Bernini, *Davide*, marmo, 1623-1624, Roma, Galleria Borghese.



osservatori con magico incanto»¹¹. Pochi anni più tardi la voce di Stendhal, che pure giunge fino ad irridere alcuni dei grandi capolavori berniniani di San Pietro, riserva parole di vera ammirazione alla *Santa Teresa*, esprimendo un giudizio che, a queste date, si configura quindi con i caratteri dell'eccezionalità:

«Sainte Thérèse est représentée dans l'extase de l'amour divin: c'est l'expression la plus vive et la plus naturelle. [...] Quel art divin! Quelle volupté! [...] Nous avons pardonné au cavalier Bernin tout le mal qu'il a fait aux arts. Le ciseau grec a-t-il rien produit d'égal à cette tête de sainte Thérèse. Le Bernin a su traduire, dans cette statue, les lettres les plus passionnées de la jeune Espagnole. Les sculpteurs grecs de l'Illiissus et de l'Apollon ont fait mieux, si l'on veut; il nous ont donné l'expression majestueuse de la *Force* et de la *Justice*; mais qu'il y a loin de là à Sainte Thérèse!»¹².

2. Eugène Guillaume, *Le faucheur*, bronzo, 1849, Paris, Musée d'Orsay.



Parole che, almeno nell'immediato, non sembrano avere avuto ripercussioni sugli artisti francesi se Antoinette Lenormand¹³ poteva affermare che nelle corrispondenze, da lei studiate, degli scultori francesi *pensionnaires* a Roma, per gli anni che vanno dal 1824 al 1840, il nome di Bernini non compare mai. Gli scultori italiani invece, anche quelli di più stretta osservanza canoviana, continuano a guardare Bernini. Un esempio: nel 1830 il veronese Innocenzo Fraccaroli (1805-1882) si trasferì a Roma per un periodo di studio e Luigi Zandomeneghi, un allievo di Canova che gli era stato maestro all'Accademia di Venezia, il 2 agosto di quell'anno così gli scriveva:

«cercate la purità delle forme senza durezze; affermate le vostre concezioni con modi convenienti di sublimità e naturalezza; fate vostro velaggio le espressioni e la grazia ma senza smorfie; guardate per conseguenza tutti, anco il Bernino giovane (sì signore anco il Bernino) e succhiate da tutti il soave od il severo che può costituire una bella prerogativa, ricordandovi che l'ape industriosa sa trarre il miele anco dai fiori del venefico aconito; state insomma filosofo e artista [...]»¹⁴.

La possibilità di guardare al Seicento diverrà anche più comune negli anni successivi come attesta il caso del bergamasco Giovanni Maria Benzoni (1809-1873), il cui primo viaggio a Roma fu finanziato dal conte Luigi Tadini committente e ammiratore di Canova. Nelle lettere inviate da Roma, lo scultore non nasconde la propria parzialità per Gian Lorenzo: «Oggi ho ammirato fino alla sazietà i monumenti berniniani in San Pietro: il monumento ad Urbano VIII e quello di Alessandro VII. Quale grandiosità di linee e quale scrupolo di esecuzione! Sembrano miracoli d'arte!» e poi, davanti ai marmi della Galleria Borghese, osserva che «la finissima levigatura del marmo dà la sensazione della pelle fina sotto la quale dovrebbero pulsare le arterie»¹⁵. A partire dal 1828 il lombardo Benzoni risiedette stabilmente a Roma e nondimeno le sue aperture nei confronti di Bernini ci paiono scaturire non tanto dall'entourage purista di Pietro Tenerani e Friedrich Overbeck quanto piuttosto dalla conoscenza di quanto avveniva a Milano dove, a partire dagli anni Quaranta, figure centrali sarebbero state Vincenzo Vela (1820-1891), Giovanni Strazza (1818-1875) e Alessandro Puttinati (1801-1872).

Nel 1846, proprio Vela apre un nuovo capitolo nella storia della scultura italiana esponendo a Milano *La preghiera del mattino* (Milano, Galleria d'Arte Moderna), subito elogiata da Carlo Tenca che non teme di chiamare in causa possibili rimandi alla scultura barocca:

«Non è più il marmo che noi abbiamo davanti agli occhi ma qualcosa di palpitante e di vivo, che illude co-gli effetti abbaglianti del chiaroscuro. [...] E veramente egli ha ottenuto collo scalpello gli effetti quasi del colorito [...] Lasciamo che i precettisti gridino al travia-mento dell'arte, al barocchismo della scultura [...]»¹⁶.

Fin da subito dunque i termini ‘il vero’ o realista alludono per Vela alla sua capacità di ottenere effetti pittorici («si direbbe aver lo scultore profuso nella sua statua tutta la magia della tavolozza») e alla sua assimilazione della cultura barocca. Nel 1853 Pierre Jean David D’Angers, visitando lo studio di Vela a Torino, etichettava lo scultore come ‘réaliste’ e ne deplorava l’orientamento verso Bernini¹⁷. Ancora oggi a Ligornetto, nella Gipsoteca Vela, troviamo una versione in gesso del *Busto di gentiluomo*, oggi a Berlino, come opera di Algardi ma che, negli anni di Vela, veniva attribuita a Bernini e godeva di una certa celebrità (un altro suo calco figurava fra le opere appartenute allo scultore svedese Tobias Sergel)¹⁸. Sul finire del 1846 o all’inizio dell’anno successivo il giovane scultore parte alla volta di Roma dove si trattiene per circa un anno; frutto di quel soggiorno sarà lo *Spartaco* (Ligornetto, Museo Vela) con il quale egli abbandona completamente gli ideali neoclassici e si confronta esplicitamente con Michelangelo e Bernini.

In occasione dell’esposizione dello *Spartaco* nello studio dell’artista, a Milano nel 1850, un visitatore segnala fra i predecessori di Vela, Donatello, Michelangelo e Bernini che portarono «una nuova vita di espressione»¹⁹. E se pure il dialogo con il *David* Borghese appare del tutto esplicito, specie nella tensione di una energia concentrata come sul punto di esplodere, d’altra parte lo *Spartaco* non rappresentava tuttavia una derivazione precisa da Bernini (fig. 1) come invece, alle stesse date, accadeva con *Le faucheur* (Paris, Musée d’Orsay; fig. 2), una statua eseguita a Roma nel 1849 da Eugène Guillaume (1822-1905)²⁰. Proprio negli stessi anni a Roma si assiste a un primo, timido risveglio degli studi berniniani, con la pubblicazione, da parte di Paolo Mazio nel 1844, di un’inedita biografia di Gian Lorenzo, scoperta presso i discendenti dello scultore²¹. Ma certo, con l’eccezione della scultura di Guillaume, tanto in Italia quanto in Francia si dovrà attendere l’ultima parte del secolo per incontrare puntuali ed esplicite derivazioni berniniane, talvolta copie quasi letterali come nel caso delle derivazioni marmoree del solo volto della *Santa Teresa* eseguite da Michele Tripisciano (1860-1913; Caltanissetta, Museo Diocesano) ispirate forse a parziali modelli in terracotta come quello conservato al Museo di Palazzo Venezia a Roma, o altrimenti marmi destinati ad essere accostati alle invenzioni berniniane come i gruppi scolpiti nel



3. Francesco Mochi, *Monumento ad Alessandro Farnese*, bronzo e marmo, 1621-1625, Piacenza.

1878 da Antonio Della Bitto (1807-doc. fino al 1879) e Gregorio Zappalà (1833-1908) per la *Fon-tana del Nettuno* a Piazza Navona²² e infine vere e proprie copie come il *Busto di Richelieu*, appartenu-to e verosimilmente commissionato dall’anti-quario Sangiorgi di Roma²³.

Nella prima metà del secolo vi sono però anche altri grandi maestri del Seicento a cui si torna a guardare: un caso esemplare, in questo senso, è quello del piemontese Carlo Marochetti (1805-1867), uno dei più brillanti interpreti di quella variante retrospettiva, romanzesca, per non dire fiabesca dello stile ‘Restaurazione’. Il *Monumen-to a Emanuele Filiberto* del 1838 (Torino, piazza San Carlo; fig. 4) mostra infatti come egli fosse rimasto affascinato dai due monumenti equestri Farnese realizzati a Piacenza da Francesco Mochi (fig. 3), due sculture che egli aveva probabilmen-te visto nel corso del viaggio verso Roma poco dopo il 1820 e che inoltre poteva conoscere anche grazie alle incisioni che accompagnavano la *Sto-ria della scultura* di Cicognara²⁴. Per Marochetti,



4. Carlo Marochetti, *Monumento a Emanuele Filiberto*, bronzo e marmo, 1833-1838, Torino (foto: Archivi Alinari, Firenze).

l'interesse verso il Seicento riafforerà a più riprese nel corso della sua carriera: lo attestano i bronzi monumentali raffiguranti *Carlo I, Sir John Bankes e Lady Mary Bankes*, di Kingston Lacy (1853-1855), che riprendono in modo impressionante i bronzi secenteschi di Hubert Lesueur e anche il *Monumento alla principessa Elisabeth*, su cui torneremo più avanti²⁵.

È possibile, inoltre, suggerire dei percorsi di lettura di invenzioni formali, composite o iconografiche, che nella scultura dell'Ottocento, in modi anche molto diversi, appaiono dialogare con l'età barocca: sono stati presi in considerazione in larga misura marmi italiani senza però trascurare una prospettiva internazionale, necessaria per più ragioni: il ruolo delle esposizioni internazionali, a partire dalla metà del secolo; la forte presenza in Italia, e soprattutto a Roma e a Firenze, di committenti e collezionisti stranieri; l'attività italiana (e anche in questo caso soprattutto romana e fiorentina) di tantissimi scultori forestieri; non da ultimo anche la circostanza che numerosi scultori

italiani lavorano a lungo soprattutto in Inghilterra e in Francia (i primi due nomi che vengono alla mente sono quelli del già citato barone Marochetti e di Raffaele Monti).

1. SCULTURE IN MOVIMENTO – SCULTURE IN VOLO

Fin dall'antichità una delle grandi sfide per gli scultori è stata quella di raffigurare nel marmo movimenti, azioni, mutamenti, giungendo persino ad alludere al volo. Una tensione che riesce ad esprimersi al massimo livello proprio nel Seicento, non solo intorno al 1620 con i gruppi borghesiani di Bernini, ma già nel 1608 con l'*Angelo annunziante* (Orvieto Cattedrale) di Mochi, uno scultore la cui stupefacente *Veronica* eseguita per San Pietro nel corso degli anni Trenta fu oggetto di critiche da parte dei contemporanei proprio per il contravvenire a quelle che apparivano regole indiscutibili della scultura. E infatti Giovanni Battista Passeri, pur definendola una «una figura di tutto spirito, e maestria», aggiungeva però:

«la rappresentò in atto di moto, e d'un moto violento non solo di camminare, ma di correre, e qui mancò (e va detto con sua pace) della sua propria essenza perché le la parola denominativa di statua deriva dal moto latino sto, stas, che significa esser fermo, stabile in piedi, quella figura non è più statua permanente, ed immobile come esser deve per formare un simulacro da esser goduto, ed ammirato da' riguardanti, ma un personaggio che passa, e non rimane»²⁶.

D'altronde, come si è detto, lo stesso Canova non resisterà alla tentazione di misurarsi con tale sfida, mettendo per una volta d'accordo Fernow e Quatremère de Quincy, nello stigmatizzare quelle che ai loro occhi appaiono intollerabili simpatie berniniane. Ciononostante già nella Roma di primo Ottocento vi fu, oltre allo stesso Canova, almeno uno scultore che non riuscì a sottrarsi alla seduzione di tali temi, il belga Henri-Joseph Ruxthiel (1775-1837), formatosi accanto a Houdon e giunto in Italia nel 1809. Nel 1814 espose al Salon il gruppo con *Zefiro rapisce Psiche* (oggi al Louvre; fig. 5), il cui modello era stato realizzato a Roma nel 1810 mentre il marmo venne da lui lavorato a Carrara nello studio di Lorenzo Bartolini; si tratta di un'opera del tutto isolata nel percorso dell'artista e, in fondo, nel contesto stesso della contemporanea scultura tanto italiana quanto francese. Un marmo che, anche in virtù del riferimento al celebre dipinto di Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) commissionato da Giovanni Battista Sommariva, raffigurante *La Giustizia e la Vendetta divina per seguono il crimine* (Saint-Omer, Musée de l'Hôtel



5. Henri-Joseph Ruxthiel, *Zefiro rapisce Psiche*, marmo, 1810-1814, Parigi, Louvre.

Sandelin), giunge quasi a gareggiare con il modello canoviano nell'arditezza dell'invenzione²⁷: anche in età neoclassica quindi la pittura poteva fornire straordinari modelli a chi intendeva evadere da un rapporto esclusivo con l'Antico. E del resto per incontrare un nuovo esempio di scultura parimenti impegnata nella restituzione dinamica di un'azione in movimento si dovrà attendere una nuova stagione, quella pienamente romantica, e l'opera di un artista come François Rude (1784-1855) il quale, ricordiamolo, non aveva frequentato l'Italia: la celeberrima *Partenza dei volontari nel 1792* per l'Arco di Trionfo (commissionata nel 1832, compiuta nel 1836) scaturiva infatti dall'entusiasmo per la pittura di Delacroix e di conseguenza dal recupero di Rubens. E così anche in Italia, quando il veronese Alessandro Puttinati (1801-1872), formatosi a partire dal 1824 con Camillo Pacetti nel cantiere del Duomo di Milano, licenzia nel 1862 il suo *Paolo e Francesca* (Milano, Galleria d'Arte Moderna; fig. 6), non vi può essere dubbio circa l'importanza che la tela di identico soggetto, dipinta da Ary Scheffer (1795-1858) nel 1835 per Anatole Demidoff (London Wallace Collection), deve avere avuto nell'elaborazione di questa com-

posizione²⁸. Di contro, pochi anni più tardi, quando il milanese Giulio Bergonzoli (1822-1868) presenta con enorme successo all'esposizione di Parigi del 1867 il gruppo con *Gli amori degli Angeli* (Greenwich, Ranger's House, The Trustees of the Wernher Foundation), omaggio esplicito e privo di remore alla grande tradizione plastica barocca, egli giunge addirittura ad anticipare soluzioni che Guillaume-Adolphe Bouguereau (1825-1905) metterà in opera solo molto più tardi con *Il rapimento di Psiche* del 1895 (collezione privata). Ma lo studio della scultura barocca italiana e di Bernini in particolare si rivela determinante anche per un'opera ben altrimenti fondamentale, quale la *Danza* realizzata da Jean Baptiste Carpeaux alla fine degli anni Sessanta per la facciata dell'Opera. Carpeaux aveva soggiornato a Roma dal 1856 al 1862 e conosceva quindi molto bene i marmi berniniani. A tale proposito, nel 1986 Anne Wagner segnalava come «it is surprising that no critic in 1869 thought to point out another [l'altro scultore era Clodion, citato da Théophile Gautier] parallel which comes to mind easily today: I mean the similarity between Bernini's ability to give the illusion in stone of soft flesh yielding to the

touch and Carpeaux's emulation of such bravura effects» e metteva a confronto un disegno del francese con il *Plutone e Proserpina* della Galleria Borghese²⁹. Nondimeno, anche in occasione della grande mostra monografica del 2014 (Parigi e New York) si tace di un possibile legame di Carpeaux con Gian Lorenzo, individuando esclusivamente nel contesto francese le sue possibili fonti secentesche e menzionando quindi il nome del solo Pierre Puget³⁰.

2. LA FORTUNA DELLA SANTA CECILIA DI MADERNO

Nel 1856 la scultrice americana Harriet Hosmer (1830-1908) realizzava a Roma un'opera dedicata a una delle eroine femminili più amate dalla cultura ottocentesca e cioè quella *Beatrice Cenci* alla cui tragica vicenda Shelley e Stendhal, fra gli altri, avevano dedicato pagine che ne avevano straordinariamente consolidato il mito. Questa scultura (fig. 7), commissionata dalla Mercantile Library di St. Louis (Missouri), rappresentava la fanciulla richiamandosi naturalmente, nell'idea del volto cinto dal turbante, alla celebre tela reniana di Palazzo Barberini, ritenuta allora l'effigie della giovinetta. Tuttavia, nel raffigurarla riversa nell'abbandono del sonno, la Hosmer si ispirava esplicitamente alla *Santa Cecilia* di Stefano Maderno (Roma, Santa Cecilia; fig. 8), alludendo certo allo statuto di martire che la Cenci aveva acquisito grazie alla trasfigurazione letteraria, ma dimostrando altresì come la sua idea della scultura, a queste date ancora molto legata a modelli neoclassici, fosse però in grado di attingere anche a esempi seicenteschi (in questo caso risalenti proprio all'aprirsi del secolo), impareggiabili nell'accrescere la potenzialità di coinvolgimento emotivo della statua³¹.

Non era forse la prima volta, nel corso del secolo, che si guardava a quell'immagine da sempre celebre e celebrata, ma d'altra parte varie figure di giovinetti morenti o già defunti, realizzati intorno al 1840, quali l'*Abele* di Giuseppe Duprè (1817-1882)³² del 1842, l'*Ismaele abbandonato* (Milano, Galleria d'Arte Moderna) del 1844 di Giovanni Strazza (1818-1875)³³ e il *Giovane Tamburino* (*Barra*) del 1839, (Angers, Museo o Saumur, Museo) di Pierre Jean David detto David D'Angers (1788-1856)³⁴ testimonianze di un nuovo realismo, colmo di sentimenti romantici, non sembrano avere alcun rapporto con il marmo di Maderno e paiono piuttosto guardare alla pittura di fine Settecento: nel caso di Duprè sembrerebbe quasi che la figura del giovane sia ispirata a quella posta da Proudhon in primo piano nel già citato dipinto con *La Giustizia e la Vendetta divina persegono il crimine* mentre, più prevedibilmente, David



6. Alessandro Puttinati, *Paolo e Francesca*, marmo, 1862, Milano, Galleria d'Arte Moderna.

D'Angers rende omaggio alla tela incompiuta di David che raffigurava proprio *La mort de Bara*, (Avignone, Musée Calvet)³⁵.

Mentre a Roma la Hosmer lavorava alla *Beatrice Cenci*, a Londra nell'estate del 1854 la regina Vittoria aveva richiesto a Marochetti un monumento per commemorare la principessa Elisabeth Stuart, figlia di Carlo I, morta in prigione a quindici anni nel 1650 e sepolta nella chiesa di Saint Thomas a Newport sull'Isola di Wight. Una tradizione voleva che la giovane principessa fosse morta nel sonno accanto alla Bibbia donatale dal padre prima di salire al patibolo. Proprio come aveva fat-

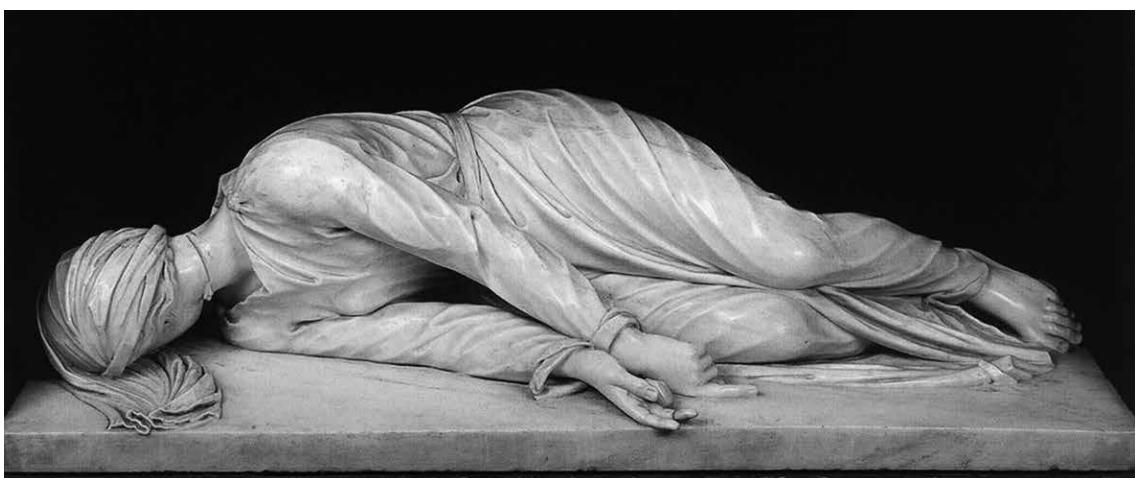


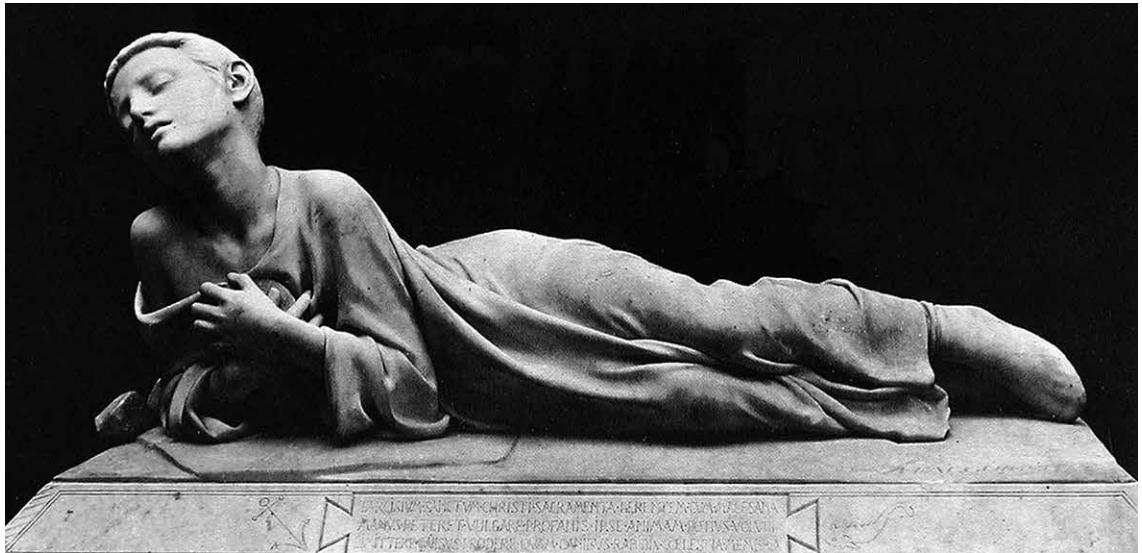
7. Harriet Hosmer, *Beatrice Cenci*, marmo, 1856-1857, St. Louis (Missouri), Mercantile Library.

to Maderno con Cecilia, così anche Marochetti volle evocare le tragiche circostanze del trapasso della fanciulla, raffigurata distesa entro una nicchia, la testa con i capelli sciolti posata sulla Bibbia, posta dinanzi a una sorta di grata che allude alla sua prigionia. A proposito di questa scultura Philip Ward Jackson ha fatto riferimento proprio alla *Santa Cecilia* di Maderno, pur soggiungendo come nella ricerca di un realismo evocativo e romanzesco, la sua realizzazione «seems pitched somewhere between the worlds of Mme Tussaud and Walt Disney»³⁶.

Dieci anni più tardi, uno scultore francese, Alexandre Falguière (1831-1900), volendo cimentarsi proprio con la raffigurazione di un giovane santo morente, espone al Salon del 1868 il *Tarcisio martire cristiano* (Tolosa, Musée des Augustins; fig. 9); la scultura si ispirava alle vicende del santo così come erano state descritte dal cardinale Nicholas Patrick Stephen Wiseman in *Fabiola*, un libro allora celebre, ove si narrava di come il giovane, sorpreso dai pagani nel momento in cui stava recando in segreto l'Eucarestia ai cristiani in carcere, era stato ucciso mentre stringeva al petto

8. Stefano Maderno, *Santa Cecilia*, marmo, 1599-1600, Roma, Santa Cecilia.





9. Alexandre Falguière, *Tarcisio martire cristiano*, marmo, 1868, Tolosa, Musée des Augustins.

l'ostia che non doveva cadere in mani profane³⁷. In questo caso i critici del tempo ne sottolinearono la prossimità al *Bara* di David nonché alla statua con lo stesso soggetto di David D'Angers ma, più di recente, sono state opportunamente evidenziate le affinità con la *Santa Cecilia* così come quelle, forse anche più esplicite, nella restituzione languidamente sensuale del trapasso, con la *Beata Ludovica Albertoni* di Bernini (Roma, San Francesco a Ripa; fig. 10)³⁸.

A conclusione ideale di questa sequenza sembra doveroso ricordare quanto scriveva Francis

Haskell nel 1978, in anni in cui la scultura di fine Ottocento era guardata a dir poco con sufficienza, in un saggio nel quale rivendicava importanza e qualità dello Shelley Memorial di Oxford (1891). Era stata Lady Shelley, la nuora del poeta, a commissionare a Edward Onslow Ford (1852-1901) il monumento per il poeta, destinato in un primo tempo al Cimitero protestante di Roma, dove però non fu possibile collocarlo. Nel 1891 Lady Shelley decise quindi di destinarlo allo University College di Oxford dove il poeta aveva studiato; qui la statua venne collocata al centro di un am-

10. Gian Lorenzo Bernini, *Beata Ludovica Albertoni*, marmo, 1671-1674, Roma, San Francesco a Ripa.





11. Edward Onslow Ford, *Monumento a Shelley*, marmo e bronzo, 1891-1893, Oxford, University College.

biente, sopra un piedistallo di bronzo (fig. 11). Vi era rappresentato il corpo esanime del giovane poeta completamente nudo, così com'era stato trovato, dopo essere annegato nel mare, sulla spiaggia nei pressi di Viareggio. Si voleva cioè evocare, in chi sarebbe entrato nel mausoleo, la stessa terribile emozione provata da coloro che avevano ritrovato il corpo, proprio come si era voluto che i devoti vedessero Cecilia così come era stata trovata nella sua sepoltura. E dunque Haskell osservava: «It is, I think, virtually impossible that the conceptual and formal similarities between the 'Shelley' and the 'St. Cecilia' can be totally accidental». Shelley diveniva una sorta di moderno martire laico, la cui tragica fine veniva celebrata e trasfigurata nel candore immacolato del marmo³⁹.

3. SCULTURE POLICROME

Allorché venne esposta nel 1862 alla Royal Academy, la *Tinted Venus* di John Gibson (1790-1866) poteva apparire da una parte il punto di non ritorno della scultura neoclassica nel tentativo di

evocare la policromia dei marmi antichi, la cui conoscenza era stata recuperata grazie agli studi degli archeologi. Ma dall'altra parte ne veniva subito messo a fuoco l'intento realista «As representing a naked, impudent Englishwoman, it is excellent in its way, but in no respect a Venus», come venne infatti scritto all'indomani della scomparsa dello scultore nel 1866⁴⁰. Contemporaneamente, sempre in Inghilterra, Carlo Marochetti nel *Busto della principessa Gouramma di Coorg* (1855-1856), commissionato dalla regina Vittoria come dono di Natale per il principe Alberto (si trova tuttora nella residenza reale di Osborne sull'Isola di Wight), aveva ritratto la figlia del deposito Raja di Coorg, giunta in Inghilterra nel 1852 (una fanciulla che era stata battezzata a Buckingham Palace), in un busto in marmo dipinto e parzialmente dorato, una scelta dettata forse, in questo caso, dal carattere esotico del soggetto⁴¹.

Un interesse soprattutto antropologico era poi quello che muoveva il grande Charles Cordier (1827-1905) che, allievo di Rude, si era recato in Africa nel 1856 e avrebbe raggiunto il successo proprio con il *Busto di nero del Sudan* (Pari-

gi, Museo d'Orsay) in bronzo ed onice, esposto al Salon del 1856. Naturalmente nelle sue opere egli arricchiva lo studio diretto dei suoi soggetti attingendo a grandi modelli del passato e in particolare a quella scultura tardomanierista romana d'impronta antiquaria, che aveva avuto il proprio rappresentante più celebre in Nicolas Cordier. Vi è però almeno un caso nel quale la sua fonte d'ispirazione è senza dubbio la scultura barocca italiana: penso alle quattro suntuose e sensuali figure di atlanti e cariatidi (fig. 12) che decorano il salone principale del castello voluto da James I Rothschild a Ferrières en Brie. Regista della decorazione del castello, inaugurato nel 1862 alla presenza di Napoleone III, fu il pittore Eugène Lami e sembra si debba proprio a lui l'idea di ispirarsi alle mo-

numentali figure di Mori scolpite da Giusto Le Court in marmo nero e bianco per il *Monumento Pesaro ai Frari* di Venezia intorno al 1665 (fig. 13)⁴². Commissionate nel 1861 queste figure, alte tre metri, rappresentano una delle testimonianze più spettacolari di come, anche nel cuore della Francia del Secondo Impero, lo sguardo retrospettivo verso il Sei e il Settecento non si limitasse esclusivamente agli esempi francesi, ma fosse in grado di allargare il proprio orizzonte di interesse anche a episodi a quell'epoca quasi sconosciuti del Barocco italiano, perfettamente idonei a incarnare quella felice, colorata, spregiudicata e fin spudorata esuberanza immaginativa che accomunava artisti e committenti nella Parigi di Napoleone III. E non è senza significato che nella stessa sala il

12. Charles Cordier, *Cariatide*, marmo, 1861-1862, Ferrières en Brie, Château de Ferrières.



13. Giusto Le Court, *Monumento del doge Giovanni Pesaro*, particolare di un telamone, ca. 1665, Venezia, Basilica dei Frari.





14. Antonio Corradini, *Pudicizia*, marmo, 1752, Napoli, Cappella Sansevero.

Rothschild avesse raccolto una serie di capolavori della statuaria settecentesca, allora assolutamente fuori moda, come ad esempio il grande gruppo di Antonio Corradini per Dresda con *La Verità e la Scultura*⁴³. Dalla Parigi di Cordier questo gusto sarebbe successivamente giunto anche in Italia dove si sarebbe guadagnato un successo anche internazionale il milanese Pietro Calvi (1833-1884), noto soprattutto per i suoi busti policromi, ispirati a personaggi della letteratura e dell'opera come Otello e Aida, caratterizzati tuttavia da un decorativismo assai più superficiale⁴⁴.

4. SCULTURE VELATE

Nel febbraio 1780, visitando per la prima volta Napoli, Canova si soffermava nella cappella Sansevero sulla «statua velata fatta dal Coradini» (fig. 14) e soprattutto sul *Cristo* coperto dal sudario di Giuseppe Sanmartino, marmo che gli parve «di più merito della statua del Coradini»⁴⁵. Come attesta una fonte contemporanea, il Sanmartino aveva realizzato la sua opera a partire da «un modello in creta lasciato dal Corradini»; e infatti a Venezia, molti anni prima proprio Corradini aveva «fatto stupire tutta la città» con la «statua d'una Fede col capo e faccia velata»⁴⁶, un'opera che aveva di fatto inaugurato un nuovo genere, quello della statua velata, riproposta più volte dallo stesso Corradini e che avrebbe goduto di una rinnovata fortuna attestata in Italia, Francia e Inghilterra intorno alla metà del secolo successivo.

Personalità cruciale nel recupero della figura femminile velata fu il lombardo Raffaele Monti (1818-1881). Figlio dello scultore neoclassico Gaetano Matteo, originario di Ravenna ma attivo a Milano, Raffaele, dopo avere studiato con il padre, entrò in contatto con personalità innovative come Pietro Magni e Vincenzo Vela e nel 1847 era a Londra dove espose la *Vestale velata* ordinatagli da William Cavendish, VI duca di Devonshire. A partire da quel momento lo stesso Monti, ma anche moltissimi altri scultori affronteranno il tema della fanciulla velata, che avrebbe goduto di larghissima fortuna lungo tutta la seconda metà del secolo. Nella *Vestale*, la posa e i caratteri del panneggio evocavano ancora la scultura neoclassica (i panneggi richiamano la *Santa Susanna* di François Duquesnoy; Roma, Santa Maria di Loreto), ma il volto coperto dal velo costituiva una novità straordinariamente affascinante per i contemporanei. Fin da subito gran parte della critica deprecò la «mechanical cleverness», e l'«easy artifice» di questo brano, che appariva una vera e propria «offence against the High Sculpture canon»⁴⁷; nello stesso tempo, tuttavia, il pubblico subiva il fascino magnetico del volto parzialmente celato dalla stoffa. Lo scultore tornò brevemente a Milano ma già l'anno successivo, in seguito al fallimento dei moti rivoluzionari, rientrò a Londra dove avrebbe trascorso il resto dei suoi giorni. Nel 1861 porta a termine quello che rimane probabilmente il suo capolavoro *Il sonno del dolore e il sogno della gioia* (Londra, Victoria and Albert Museum; fig. 15), esposto l'anno successivo alla grande mostra internazionale dove sarebbe stato letto come un'allegoria della resurrezione politica italiana, un'opera nella quale già Anthony Radcliffe aveva individuato i precisi rimandi tanto al Corradini quanto all'*Apollo e Dafne* (figg. 16, 17)⁴⁸.

In effetti, in un'opera come questa compare al meglio ma, se vogliamo, anche nel modo più spregiudicato quel virtuosismo tecnico che, di lì a poco, nel 1863, Paul Mantz avrebbe esplicitamente rimproverato agli scultori italiani:

«On sait en effet que les sculpteurs modernes de Milan, de Florence et de Rome sont arrivés, dans la mécanique de leur art, à des résultats surprenants. Le plus dur Carrare s'assouplit sous leur ciseau, au point de donner au regard l'impression de la chair véritable, et d'exprimer la légèreté des cheveux, le grain des étoffes, le poli du métal. Toutes ces qualités, mais rien que ces qualités, se retrouvent dans le groupe sculpté par M. Vicenzo Véla. Ce groupe, offert à l'Impératrice par les dames milanaises, représente l'Italie délivrée remerciant la France

[...]. Nulle grandeur, nulle sévérité, on le devine, dans cet agréable morceau, qui est féminin de toutes les manières, et qui est fait pour être placé dans un salon, au milieu de toutes les élégances mondaines»⁴⁹.

Espresso con parole diverse, erano però in sostanza le stesse accuse mosse molti anni prima da Cicognara alla scultura barocca:

«L'Algardi, il Bernini, le Gros scolpirono il marmo con tanto ardimento, con tanta eccellenza, che vinsero di gran lunga nella meccanica dello scarpello ciò che erasi fatto nell'epoca precedente; e quanto maggiormente furono ammirati in questa parte, tanto più ad essa diressero i loro studiati artifici, lasciando le belle opere dell'antichità freddamente neglette»⁵⁰.

15. Raffaele Monti, *Il sonno del dolore e il sogno della gioia*, marmo, 1861, London, Victoria & Albert Museum.





16. Raffaele Monti, *Il sonno del dolore e il sogno della gioia*, particolare, marmo, 1861, London, Victoria & Albert Museum.



17. Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, particolare, marmo, 1622-1625, Roma, Galleria Borghese.

Ad attestare il successo di questa invenzione andranno qui ricordati almeno alcuni dei busti di fanciulle velate, tutti in realtà fra loro molto simili e riferibili al loro autore a volte solo in virtù delle firme. Basti qui ricordare quello di Giovanni Strazza del 1856 in collezione privata americana, l'*Allegoria della notte* (Ferrara, Museo dell'Ottocento, 1861) di Angelo Conti (Ferrara 1820-1876), scultore che si proclamava allievo di Thorvaldsen, la *Rebecca velata* (Atlanta, High Museum, 1864) di Giovanni Maria Benzoni, e infine il busto di collezione privata, eseguito nel 1869 dal bresciano Giovanni Battista Lombardi (1822-1880)⁵¹. Una menzione speciale tocca infine alla *Vestale velata* (Laon, Musée d'Art et Archeologie), modellata nel 1859 da Albert Ernest Carrier Belleuse (1824-1887), uno scultore francese che, significativamente, aveva abitato in Inghilterra dal 1851 al 1854⁵².

5. FIORI

I colori variopinti e la diafana, fragile materialità fanno dei fiori uno dei temi più ostici per gli scultori, specie per chi lavora il marmo. Nondime-

no proprio a partire dalla metà del XIX secolo diventano uno dei punti di forza di quel pirotecnico virtuosismo mimetico che, se pure osservato con sospetto da una parte della critica, seduce e conquista un pubblico che diviene sempre più ampio, forse meno intellettualmente sofisticato di quello di inizio secolo ma non meno appassionato agli svolgimenti della scultura moderna.

Nel 1856 Vincenzo Vela scolpisce per il triestino Niccolò Bottacin la figura di una giovane donna che sembra letteralmente sbucciare da un cespo di fiori, *La Primavera* (fig. 18), un marmo che avrebbe avuto un enorme successo, sarebbe stato replicato dallo stesso Vela in numerosissime versioni⁵³ e avrebbe di fatto dato origine a una scultura ‘floreale’, già largamente praticata intorno al 1860, come attestano sculture già qui considerate quali *Gli amori degli Angeli* di Bergonzoli o *Il sonno del dolore e il sogno della gioia* di Monti. Una fortuna anche maggiore sarebbe giunta però soprattutto nell’ultimo quarto del secolo con opere quali *La dea dei fiori* di Francesco Berzaghi (1839-1892; fig. 19), esposta nel 1879 a Milano e acquistata da Umberto I per la galleria d’arte moderna di Milano, o anche la *Flora* (collezione privata) del già ricordato Pietro Calvi, quella di Alessandro Rossi

(1819-1891), una scultura firmata e datata 1891⁵⁴. E dunque non stupisce più di tanto che, per un singolare cortocircuito critico, le *Quattro Stagioni* della collezione Aldobrandini, riconosciute da Federico Zeri come opere di Pietro e Gian Lorenzo Bernini, fossero considerate, al momento della scoperta di Zeri intorno al 1960, sculture di epoca

umbertina, di quel periodo cioè nel quale effettivamente gli scultori appena ricordati paiono recuperare, per vie a noi ancora misteriose, proprio quella straordinaria sfida ai limiti della scultura, messa in opera da Bernini padre e figlio intorno al secondo decennio del Seicento⁵⁵. E mi sembra che il semplice accostamento di un dettaglio dell'*Au-*

18. Vincenzo Vela, *Primavera*, marmo, 1856, Padova, Museo Bottacin.



19. Francesco Berzaghi, *La dea dei fiori*, marmo, 1878-1879, Milano, Galleria d'arte moderna.





20. Pietro Bernini, *Autunno*, particolare, marmo, ca. 1620, Roma, collezione Aldobrandini.

21. Francesco Berzaghi, *La dea dei fiori*, particolare, marmo, 1878-1879, Milano, Galleria d'arte moderna.



tunno (fig. 20) alla scultura di Barzaghi (fig. 21) sia più eloquente di molte parole. Tra persistenze (la scultura in movimento) e recuperi (la figura velata), la scultura barocca si era dunque progressivamente guadagnata una posizione significativa entro l'orizzonte figurativo di alcuni dei protagonisti della scultura ottocentesca.

Andrea Bacchi
Dipartimento delle Arti,
Università di Bologna
andrea.bacchi@unibo.it

NOTE

1. *Portable Reunions: The Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin, and German Art History at the fin de siècle*, in «Res», 53/54, 2008, pp. 179-189; A. Payne, *On Sculptural Relief: Malerisch, the Autonomy of Artistic Media and the Beginnings of Baroque Studies*, in H. Hills (a cura di), *Rethinking the Baroque*, Ashgate, 2011, p. 47.

2. Payne, *On Sculptural Relief*, cit., p. 39.

3. Ivi, p. 54.

4. A. Pingot, *Éclectisme, néo-baroque et orientalisme*, in *La sculpture française au XIX siècle*, catalogo della mostra, a cura di A. Lenormand, A. Pingot, Paris, 1986, p. 343.

5. G. Peigné, *Dictionnaire des sculpteurs Néo-baroques*, Paris, 2012.

6. F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano, 1797, p. 236.

7. S. Rolfi Ožvald, *Note sulle fonti ufficiose e ufficiali per la storia della circolazione delle opere e degli artisti (1787-1844)*, in G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, Roma, 2012, pp. 31-49, speciatim pp. 36-38.

8. A. Canova, *Scritti*, I, a cura di H. Honour, Roma, 1994, p. 118.

9. C.L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, a cura di A. Auf der Heyde, Bassano del Grappa, 2006, I, pp. 90-91 (traduzione italiana, II, p. 72). Sulla ricezione del gruppo si veda S. Grandesso, *Modelli e fortuna della scultura ideale: la declinazione della 'grazia' nel soggetto di Psiche*, in Capitelli, Grandesso, Mazzarelli (a cura di), *Roma fuori di Roma*, cit., pp. 232-233.

10. Ph. Durey, *Le Néo-classicisme*, in *La Sculpture française au XIX siècle*, catalogo della mostra, Paris, 1986, p. 294; R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, 1910, p. 373.

11. L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, VI, Prato, 1824, p. 49. Sempre a proposito di Bernini osservava quindi: «col lussureggiare dell'esecuzione e col falso splendore della sorpresa andava aumentando il male verso il peggiore, e succedeva di lui, come di chi segue passionatamente la moda, che da una eleganza ricercata passa all'affettazione, e dall'affettazione alla caricatura» (p. 117) e,

giunto all'*Apollo e Dafne*: «Luogo non è a cercar nelle forme una correzione esatta di disegno, né quell'ideale che al nome di Delo si converrebbe» (p. 118). Per l'elogio dell'*Amore e Psiche* canoviano si veda, Idem, *Storia*, cit., VII, p. 118.

12. Stendhal, *Promenades dans Rome* (1829) ed. 1973, p. 807.

13. A. Lenormand, *La Tradition classique et l'esprit romantique. Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Roma, 1981, p. 34.

14. G. Mori, *Innocenzo Fraccaroli*, tesi di dottorato, Trento, 2015, pp. 378-379.

15. G. Rota, *Un artista bergamasco dell'Ottocento: Giovanni Maria Benzoni*, Bergamo, 1938, pp. 89-90. Su questi passi ha richiamato di recente l'attenzione Grandesso, *Modelli e fortuna*, cit., p. 245.

16. F. Mazzocca, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano, 1998, p. 384; si veda anche il contributo pubblicato nel 1846 nella *Gazzetta Ticinese* (in realtà un estratto dall'articolo pubblicato sulla «Rivista Europea»; cfr. N. Scott, *Vincenzo Vela 1820-1891*, New York, 1979, p. 15).

17. Scott, *Vincenzo Vela*, cit., pp. 62, 162.

18. Per il busto appartenuto a Vela, cfr. ivi, p. 66; per quello appartenuto a Sergel, si veda, *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra, a cura di J. Montagu, Roma, 1999, pp. 135-136.

19. Si tratta di un documento manoscritto, appartenuto allo scultore che lo conservò e che oggi si trova con il suo archivio a Berna: Scott, *Vincenzo Vela*, cit., p. 69.

20. *La Sculpture française*, cit., p. 302. In questa occasione, Philippe Durey sosteneva che la statua fosse più vicina al *Gladiatore Borghese* che non al *Davide* di Bernini. Il rapporto con Bernini era invece stato opportunamente sottolineato da John Hunisak nel catalogo della mostra di Los Angeles del 1980 (*Images of Workers: From Genre Treatment and Heroic Nudity to the Monument to Labor*, in P. Fusco [ed.], *The Romantics to Rodin. French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections*, catalogo della mostra, H.W. Janson, Los Angeles, 1980, p. 52).

21. P. Mazio, *Memorie inedite della vita di Gianlorenzo Bernino*, in «Il Saggiatore», I, 2, 1844, pp. 339-344. Questo testo era già stato riportato all'attenzione degli studi in *Bernini in Perspective*, a cura di G.C. Bauer, Englewood Cliffs, 1976, p. 16, dove si dava anche notizia di Q. Leoni, *Il Baldacchino del Bernini nella Basilica Vaticana*, in «L'Album. Giornale letterario e di Belle Arti», XX, 1853, p. 263.

22. Per Tripisciano e Zappalà si veda B. Patera (a cura di), *Dizionario degli artisti siciliani*, 3, *Sculptura*, Palermo, 1994, pp. 331-332 (e fig. 56), pp. 362-363. Per Della Bitta si veda A. Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'evo moderno: dal Quattrocento ad oggi*, Roma, 1942, pp. 385, 416.

23. La foto di questa scultura si conserva nella Fototeca della Fondazione Federico Zeri a Bologna, in un fondo di fotografie raffiguranti opere provenienti dalla Galleria Sangiorgi, attualmente in corso di catalogazione.

24. G. Mellini, *Per la scultura italiana dell'Ottocento*, in *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-*

1900, catalogo della mostra, a cura di M. Cognati, G.L. Mellini, F. Poli, Torino, 1990, p. 18.

25. Ph. Ward Jackson, *Expiatory Monuments by Carlo Marochetti in Dorset and the Isle of Wight*, in «Journal of the Warburg . Courtauld Institutes», 53, 1990, pp. 266-280.

26. G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, 1772, p. 118.

27. I. Julia, I. Loddé, *Henri-Joseph Ruxthiel*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici), a cura di O. Bonfait, Milano, 2003, pp. 551-552.

28. N. D'Agati, *Alessandro Puttinati, Paolo e Francesca*, in *100 Anni. Scultura a Milano 1815-1915*, a cura di O. Cucciniello, A. Oldani, P. Zatti, Milano, 2017, p. 112 (con bibliografia precedente). Va però tenuta in conto la possibilità che lo scultore avesse potuto conoscere anche la scultura di Joseph Michel-Ange Pollet (1814-1870), *Dernière Heure de la nuit* (Compiègne, Musée National du Chateau) del 1850 che, quanto alla posa, costituisce un precedente significativo per la figura di Paolo.

29. A. Wagner, *Jean Baptiste Carpeaux Sculptor of the Second Empire*, New Haven, 1986, p. 251.

30. J.D. Draper, *Carpeaux and His Peers in French Sculpture*, in *The Passions of Jean-Baptiste Carpeaux*, catalogo della mostra, a cura di J.D. Draper, E. Papet, New York, 2014, pp. 24-25.

31. K. Culkin, *Harriet Hosmer. A Cultural Biography*, Boston, 2010, pp. 47-54; S. Grandesso, *Verso il realismo in scultura: la fortuna delle scuole regionali*, in *L'Ottocento in Italia*, a cura di C. Sisi, Milano, 2007, pp. 150-151.

32. Il modello in gesso dell'*Abele* fu esposto nel 1842, mentre il marmo sarebbe stato immediatamente acquisito dalla granduchessa Maria, figlia dello zar, e si trova tuttora all'Ermitage di San Pietroburgo (E. Spalletti, *Giovanni Dupré*, Milano, 2002, pp. 11-16).

33. O. Cucciniello, *Giovanni Strazza. Ismaele abbandonato nel deserto*, in *100 Anni. Scultura a Milano*, cit., pp. 128-129.

34. Su questo scultore si veda almeno J. De Caso, *David d'Angers. Sculptural Communication in the Age of Romanticism*, Princeton, 1992.

35. A. Schnapper, *La mort de Bara*, in *Jacques Louis David*, catalogo della mostra, Paris, 1989, pp. 289-291. Sembra che il dipinto non fosse così celebre fino al 1846, anno della sua acquisizione da parte del Museo, ma era certo conosciuto in Francia, soprattutto dagli artisti (si veda specialmente ivi, p. 291).

36. Ward Jackson, *Expiatory Monuments by Carlo Marochetti...*, cit., pp. 275-278.

37. Per la fortuna figurativa di *Fabiola*, si veda S. Cracolici, *Rapsodie cristiane: la fortuna artistica della Fabiola di Wiseman*, in «Ricerche di storia dell'arte», 110-111, 2013, pp. 59-74.

38. Peigné, *Alexandre Falguière*, in *Maestà di Roma*, cit., pp. 450-451. Sullo scultore si veda ora anche G. Peigné, *Alexandre Falguière*, in *Dictionnaire des sculpteurs*, cit., pp. 233-244.

39. F. Haskell, *The Shelley Memorial*, in «Oxford Art Journal», 1, 1978, pp. 3-6.
40. «The Athenaeum», 3.2.1866: che anche *John Gibson: A British Sculptor in Rome*, catalogo della mostra, London, 2016.
41. J. Marsden, *Carlo Marochetti*, in *Victoria and Albert. Art and love*, catalogo della mostra, a cura di J. Marsden, London, 2010, p. 163.
42. É. Papet, «*To have the courage of polychromy*. Charles Cordier and the Sculpture of the Second Empire», in É. Papet, L. de Margerie, *Facing the Other. Charles Cordier (1827-1905) Etnographic Sculptor*, catalogo della mostra, New York, 2004, p. 58.
43. Per il gruppo di Corradini si rimanda a S. Zanuso, *Antonio Corradini*, in A. Bacchi, a cura di, *Sculptura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, 2000, p. 727.
44. Per Pietro Calvi si veda A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: da Antonio Canova ad Arturo Martini*, Torino, 2003, p. 193.
45. Canova, *Scritti*, cit., p. 103.
46. Il riferimento a un modello di Corradini si trova in un testo del 1754 di Gian Giuseppe Origlia (cfr. B. Cogo, *Antonio Corradini scultore veneziano*, Este, 1996, p. 332). La lettera in cui si parla della *Fede velata* fu inviata nel 1717 da Antonio Balestra a Giovan Maria Gaburri (cfr. Cogo, *Antonio Corradini*, cit., p. 165).
47. M. Droth, *Raffaele Monti*, in *Sculpture Victorious. Art in an Age of Invention, 1837-1901*, catalogo della mostra, a cura di M. Droth, J. Edwards, M. Hartt, London, 2014, pp. 262-264.
48. A. Radcliffe, *Monti's Allegory of the Risorgimento*, in «Bulletin/Victoria and Albert Museum», 1, 1966, pp. 25-37.
49. P. Mantz, *Salon de 1863*, in «Gazette des Beaux Arts», 15, 1863, 1, pp. 53-54.
50. Cicognara, *Storia della scultura*, VI, cit., p. 35.
51. Per Angelo Conti e Giovanni Maria Lombardi si veda A. Panzetta, *Nuovo dizionario*, cit., pp. 227, 520.
52. J.E. Hargrove, *The Life and Work of Albert Carrier-Belleuse*, New York, 1977, p. 44.
53. Scott, *Vincenzo Vela*, cit., pp. 183-187; Cavenaghi, *100 Anni. Scultura a Milano*, cit., p. 146.
54. La scultura, già nella Galleria Sarti, fu pubblicata in una pagina pubblicitaria nel fascicolo del dicembre 1987 del «Burlington Magazine».
55. Sulle *Stagioni Aldobrandini* mi permetto di rimandare a A. Bacchi, *Pietro e Gian Lorenzo Bernini, Quattro Stagioni*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano, 2017, pp. 48-52.