

Rapsodie cristiane. La fortuna artistica della *Fabiola* di Wiseman

Letture in chiave devozionale e letture in chiave melodrammatica del celebre romanzo storico come matrici della fortuna artistica delle catacombe romane nell'Ottocento europeo

1. Se si volesse fissare un termine *ante quem* per valutare la fortuna critica di un repertorio tanto vasto quanto sommerso, quale quello del romanzo cristiano dell'Ottocento, lo si potrebbe rintracciare nel monumentale lavoro di Henri Leclercq sulle fonti storiche dei martiri: *Les Martyrs: Recueil de pièces authentiques sur les martyrs depuis les origines du christianisme jusqu'au XX^e siècle*, del 1906. Nella prefazione al quinto tomo, il solerte compilatore, padre benedettino dell'abbazia di Saint-Michel de Farnborough, non si sapeva ormai più capacitare della cospicua diffusione di quel genere di libri nel corso di due o tre generazioni a lui precedenti: «Si la critique s'occupe de pareils livres, c'est en passant, dans des notices qui, comme les ouvrages eux-mêmes, ne signifient rien». Nulla dunque, già a quella data; nulla, se non quisquilia giornalistiche intorno a «une littérature de rapsodie qu'il serait entièrement superflu de rappeler ici»¹.

Quanto al termine *post quem*, Leclercq non sembra nutrire dubbi: quel repertorio indigesto di rapsodie cristiane («Dans toute cette écriture, on ne sait pas quel bout commencer») sarebbe nato a partire da «l'apparition et le succès de *Fabiola*» del cardinale Wiseman²: libro che, oltre a fondare un genere nuovo di romanzo storico, come a suo tempo si poteva leggere sulle pagine della «Civiltà Cattolica», avrebbe avuto il merito di iniziare «la moitié des jeunes filles à la connaissance de l'antiquité chrétienne»³. Si trattava, per l'esattezza,

del fortunatissimo romanzo di Nicholas Patrick Stephen Wiseman (1802-1865), *Fabiola, or The Church of the Catacombs*, composto nel 1854 nel corso di un lungo soggiorno romano, con il quale l'insigne prelato inglese, cardinale di Santa Pudenziana e arcivescovo di Westminster dal 1850, aveva inaugurato nel 1855 la prima serie della «Catholic Popular Library», edita dai londinesi James Burns e John Lambert⁴.

Stando al progetto editoriale previsto da Wiseman, *Fabiola* avrebbe dovuto fare da apriporta a una serie ordinata di romanzi edificanti, da contrapporre alla moda nefasta dei romanzi d'appendice, diffusasi in Francia e in Inghilterra nel corso dell'Ottocento; una serie, questa della «Catholic Popular Library», che nelle previsioni del cardinale avrebbe dovuto includere, dopo *Fabiola*, almeno tre ulteriori filoni dedicati rispettivamente alla *Church of the Basilicas*, alla *Church of the Cloisters* e alla *Church of the Schools*, sino a fornire, per via letteraria, una storia scandita ed esemplare della Chiesa delle origini⁵. Non fu così. E i romanzi che videro effettivamente la luce – per i tipi di Burns and Lambert o per gli altri che in tutta Europa ne imitarono l'impresa – non riuscirono a competere con il prestigio del prototipo, né ad armonizzarsi con l'intento progressivo che ne aveva stimolato la composizione.

Anziché ordinarsi secondo un principio seriale, il percorso evolutivo del genere fu di fatto grega-

rio, sfociando in un numero ancora oggi difficile da precisare di romanzi incentrati sulla Chiesa dei primi secoli, che cercarono di emulare il successo di *Fabiola*. Di qui, l'effetto rapsodico puntualmente registrato da Leclercq: una proliferazione estemporanea e stravagante di storie di martiri cristiani, che si affiancava alla diffusione planetaria di «reliquie moderne» tratte dalle catacombe romane⁶. E così come il calendario dei santi s'infoltiva di nomi nuovi o comunque dava sostanza materiale a nomi vecchi tramite il reperimento – autentico o presunto che fosse – dei loro resti catacombali, l'apologetica cristiana si ricaricava di ‘energia sacrale’ sfruttando esteriormente i mezzi e le tecniche del romanzo a lei rivale; esteriormente, va precisato, perché del romanzo non assorbiva le prerogative psicologiche che in quel secolo lo stavano promuovendo a genere precipuo del mondo moderno, ma le procedure di diffusione, di riproduzione e di traduzione, anche a mezzo di immagini, che lo configuravano, nel mondo moderno, quale veicolo imprescindibile di una nuova formula comunicativa.

Non è questo il luogo per interrogarsi sulle matrici storiche e culturali che hanno reso possibile,

1. Franz von Rohden, *Sant'Agnese*, ubicazione ignota, da N.P. Wiseman, *Fabiola, or The Church of the Catacombs*, New York, Benzinger Brothers, 1886.



in quelle due o tre generazioni, tale rapsodica fioritura di romanzi; non è questo il luogo, insomma, per delineare un percorso evolutivo che porrebbe la *Fabiola* di Wiseman al vertice di una parabola di più ampia gittata, da *Les Martyrs* di Chateaubriand al *Quo vadis?* di Sienkiewicz⁷. Basti solo notare che di quel genere di romanzi – o forse è meglio dire anti-romanzi – la *Fabiola* di Wiseman si proponeva come manifesto: libri, come l'autore consapevolmente affermava nella studiata prefazione all'opera, pensati più come serie di quadri («series of pictures») che come intrecci di eventi («narrative of events»). Una serie di quadri, o meglio ritratti, che trova la sua matrice ‘senza tempo’ negli *Acta sanctorum* e negli *Acta martyrum*⁸. L'autore ideale di tali ritratti non doveva avere nome: era la Chiesa, operante attraverso i suoi offici («it is clear that the Church, in her office, intends to place before us a certain type of high virtue embodied in the character of that saint. The writer of the following pages considered himself therefore bound to adhere to this view»⁹).

Il monito era esplicito: si attenga lo scrittore di questi libri alla più rigorosa ortodossia, agendo semplicemente da trascrittore di quanto tramandato dalla storia e dalla tradizione religiosa; e se la finzione può consentire qualche licenza, questa non intacchi mai l'immagine o il carattere dei martiri, fissati una volta per tutte dalla Chiesa. Nasce da qui il fastidio avvertito da Wiseman nei confronti di una rappresentazione classicheggiante o troppo storizzata dei santi, come attesta il suo sconcerto nel vedere a Milano la statua di Sant'Ambrogio di Pompeo Marchesi: «In the public square at Milan is a statue in marble, of modern sculpture, representing a person in a Roman toga; and we remember being almost shocked on being told, in answer to an enquiry, that it represented St. Ambrose. We could not give assent to our friendly and learned guide's arguments, that this was the *truer* representation. We could not bear to see the saint otherwise than as a bishop»¹⁰. Insomma, non ci sia un San Pietro sprovvisto delle sue chiavi, né un San Lorenzo della sua griglia, una Santa Caterina senza la sua ruota, una Santa Agnese senza il suo agnello, un San Gerolamo senza il suo leone: «such symbolism is at once natural, intelligible, and historical». E così si applichi lo stesso criterio nel rappresentare «the insignia of office or robes, distinctive of ecclesiastical dignity»; una troppo severa attenzione per il contesto storico, come nel caso del Sant'Ambrogio di Marchesi, «would be pedantic, fatiguing, and perplexing»¹¹.

Allo stesso modo, andavano rappresentati anche i martiri in letteratura, con una cura tutta particolare nel riportare le sentenze che la tradizione

aveva messo loro in bocca, gli aspetti edificanti della loro biografia, le rappresentazioni icastiche fissate nei loro gesti, «repeated often again and again, in antiphons, *responsoria* to lessons, and even versicles; till they put before us an individuality, a portrait clear and definite of singular excellence»¹². Di qui la difficoltà di stabilire se la generica produzione di Sebastiani, Pancrazi, Cecilie, Agnesi che emerge dai cataloghi delle esposizioni artistiche dell'epoca sia effettivamente esito di una lettura di Wiseman¹³; anche perché – stando a un attento osservatore, quale Edmond About – la voga del martirio era già ben consolidata in pittura alla data del 1855: «Ce qu'on regrette, c'est que l'Académie de Rome abuse un peu trop du martyre. M. Cabanel, M. Benouville, M. Lenepveu, M. Bouguereau, successivement, se sont donné la satisfaction d'égorger ou d'ensevelir quelques chrétiens: je demande grâce pour ceux qui restent»¹⁴. Wiseman agisce su questi come correttivo, riconducendo la spettacolarità di quelle scene nell'alveo della sfera devozionale.

2. Dato l'assunto, è difficile dire se la bella *Sant'Agnese* (fig. 1) di Franz von Rohden (1817-1903), stampata sul verso della guardia anteriore nell'edizione Benzinger di *Fabiola* (1886), possa dirsi originariamente ispirata alla santa descritta nel romanzo¹⁵. Ciò che si può dire è che la presenza di quest'immagine nell'opera di Wiseman può darsi, in via quantomeno euristica, quale indizio di ricerca; come nel caso dello scultore irlandese James Farrell (1821-1891), che nel 1868 presenta a Dublino una non meglio definita *St Agnes, Martyred under Diocletian*, ma che poi, nel 1889, esporrà un gruppo marmoreo raffigurante *St Agnes and Fabiola*, sulla cui derivazione wismaniana non si possono nutrire dubbi¹⁶. Nell'attuale impossibilità di reperire le citate sculture di Farrell e operare un confronto, dobbiamo sospendere il giudizio. E tuttavia il sospetto che anche la statua del 1868 sia legata a una lettura di Wiseman non può essere scartato. Certo è che la declinazione iconografica della Sant'Agnese di Franz von Rohden sembra ubbidire ai criteri figurativi esposti dal cardinale; legittima, pertanto, è la sua inclusione nell'edizione dei fratelli Benzinger.

Oltre al dipinto di Rohden, che a tutt'oggi non mi risulta sia stato reperito, troviamo ripresi sul frontespizio di quell'importante edizione una serie di elementi figurativi che, secondo una tradizione ormai consolidata in ambiente archeologico cristiano, associa un'incisione del *Trasporto della salma di Santo Stefano*, tratta dall'affresco di Cesare Mariani in San Lorenzo fuori le mura, e una notissima riproduzione del fossore, derivata dalle



2. Edward Jakob von Steinle, *Fabiola*, 1855, olio su tela, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut.

Osservazioni sopra i cimiteri de' SS. martiri ed antichi cristiani di Roma (1720) di Marco Antonio Boldetti¹⁷. Sono immagini senz'altro precedenti alle descrizioni di questi personaggi nel romanzo di Wiseman, e tuttavia immagini che il successo di quel romanzo riattiva e diffonde sotto altra luce. La luce è quella fioca delle catacombe romane e del loro apparato insieme dotto e sinistro («quand le soleil descend dans les catacombes, ce n'est pas pour s'amuser»¹⁸), capace di confondere l'immagine erudita dell'archeologo con quella macabra del necroforo, la scena purificata del martirio con quella orrifica dell'assassinio («it looked and felt more like assassination than martyrdom», detto a proposito della passione di San Sebastiano)¹⁹. E non è certo un caso che *Fabiola* sia uscita nel 1855, non molto più tardi dell'istituzione ufficiale della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra nel 1852, con la quale lo studio delle catacombe avrebbe assunto un tenore di più alta scientificità e perso, in parte, la sua aura romantica²⁰.

Vi è dunque un duplice aspetto da considerare quando ci si accinge a catalogare il repertorio figurativo che si può associare al romanzo di Wiseman: la gestualità ieratica, composta e controllata dell'iconografia devozionale unita a quella spettacolare, melodrammatica e sensazionale, che finirà per sfociare nel cinema muto. È così che la *Sant'Agnese* di Rohden funge da segnapasso iconografico tra la

Fabiola di Edward Jakob von Steinle (1810-1886), forse dipinta già nel 1855 (fig. 2), e quella di Jean-Jacques Henner, esposta per la prima volta al Salone parigino del 1885, nota solo attraverso una fotografia d'epoca e seriore rispetto alla variante, accreditata come autografa, che invece ci è pervenuta²¹. Per il quadro di von Steinle, la derivazione wismaniana è certa; per quelli di Henner, il titolo non basta. Non si può escludere, infatti, che dietro a questi sia attiva l'influenza agiografica dell'*Epistola 77* di San Gerolamo, in cui il santo traccia vita e morte di Fabiola; tanto più che il catalogo delle opere di Henner registra un *Saint Jérôme*, datato 1881²².

La prova dell'influenza di Wiseman su von Steinle è più chiaramente documentabile. Dalla corrispondenza con Antonie von Birkenstock (1780-1869), vedova di Franz Brentano (1765-1844), emerge una consuetudine con *Fabiola* che è tutto fuorché cursoria. Il 3 settembre 1855 – a un anno, quindi, dalla composizione del romanzo – una lettera, indirizzata a von Steinle dall'amica viennese, ringrazia il pittore per il dono di una *Fabiola* («und allem diesem fügen Sie noch 'Fabiola' bei»)²³. L'indizio è tenue per pensare incontrovertibilmente al dipinto, tanto che l'editore delle lettere, il figlio di Edward, Alphons Maria von Steinle, chiosa il fatto con una nota che ipotizza l'invio di un disegno: «Auf eine Durchzeichnung dieser Figur, welche Steinle der Freundin sandte, bezieht sich diese Briefstelle»²⁴. E tuttavia, nell'appendice cronologica delle opere del pittore viennese, sempre redatta dal figlio, non compare alcun disegno con quel titolo, mentre si assegna risolutamente al 1855 una *Kopf der Fabiola (ein Kreuz betrachtend)*, localizzandola già allo Städelsches Kunstinstitut²⁵.

L'edizione delle lettere che comprende quel re-gesto è del 1897; il dipinto giunge allo Städel solo due anni prima, nel 1895, come parte della donazione di Anton e Josephine Brentano, figlia di Antonie von Birkenstock²⁶. Non sarebbe dunque più economico pensare che la *Fabiola* menzionata nella lettera sia proprio quella finita allo Städel? Non un disegno, ma un dipinto devozionale, di modeste dimensioni, passato di madre in figlia, prima di essere donato al museo di Francoforte, come certifica il testamento di Anton Brentano. E tuttavia nulla toglie che l'ambiguità di quella frase, scritta nel medesimo anno di pubblicazione del romanzo, possa lasciare intendere, oltre che il dono di un dipinto, anche quello di un disegno, come inferito da Alphons von Steinle; tanto più che qualche anno più tardi, nel 1869, un disegno a matita, raffigurante un *San Pancrazio*, era stato eseguito per Sophie (1841-1920), figlia di von Steinle, con esplicita menzione della fonte: «zu

Cardinal Wiseman 'Fabiola' »²⁷. Il disegno, purtroppo, non figura nel *Gesamtwerk in Abbildungen* che Alphons pubblicherà nel 1910; né mi è stato possibile reperirlo altrove. Così come non mi è stato possibile rintracciare un *San Pancrazio nelle carceri*, riconducibile anch'esso al 1869, che l'allievo di von Steinle a Francoforte, Joseph Ferdinand Becker (1846-1877), avrebbe donato, come opera prima, alla chiesa parrocchiale di Gonsenheim, sua città natale²⁸.

Non è da escludere, inoltre, che la menzione di *Fabiola* nella lettera di Antonie von Birkenstock potesse semplicemente riferirsi al dono di un libro: l'edizione coloniense del romanzo di Wiseman, stampata da Joseph P. Bachem nel 1855. Che von Steinle ne possedesse una copia è certificato da un bell'album in due volumi in cui il pittore si sarebbe fatto incollare tutte le pagine del libro per disegnarvi alcune scene²⁹. La relativa documentazione qualifica quell'album come l'esito di un passatempo, che avrebbe occupato von Steinle dal 1876 al 1885, nel corso dei suoi soggiorni estivi presso le terme di Ragaz, in Svizzera³⁰. Tardi, dunque, per pensare a un coinvolgimento di Antonie von Birkenstock, che era deceduta nel 1869. Nondimeno l'omaggio postumo che von Steinle avrebbe idealmente rivolto all'amica viennese, ritraendola in quell'album nelle vesti della vecchia Irene, fornisce la prova di una condivisione di interessi e di letture che ci consente di individuare nel dipinto allo Städel il sigillo di una lunga amicizia³¹. È una condivisione, questa, che per il pittore viennese si sarebbe protratta ben oltre la morte di Antonie, per poi sfociare nella traduzione di Karl B. Reiching del romanzo di Wiseman, uscita a Ravensburg nel 1886, per i tipi di Georg Joseph Manz: edizione nella quale compaiono incisi tutti i quaranta disegni che si ammirano nell'album iniziato nel 1876 a Ragaz³². In quell'anno, Edward von Steinle muore.

Il successo di *Fabiola* in Germania era stato tanto precoce quanto notevole. Lo si evince da una lettera a Wiseman scritta da Heidelberg da Apollonia Rio, moglie di Alexis-François Rio (1797-1874), nella quale si informa il cardinale di quanto il romanzo fosse «most highly appreciated by the Catholics of Germany», e del tentativo, patrocinato da Sophie du Fay, vedova di Johann Friedrich Heinrich Schlosser (1780-1851), di indurre l'autore a scrivere gli ulteriori tre romanzi, citati nella prefazione a *Fabiola*³³. La lettera risale al 10 ottobre 1855 e tra i suoi firmatari figura anche von Steinle. Sul tenore ottimistico circa l'esito dell'impresa ci informa una lettera di Sophie du Fay del 20 ottobre 1855, finora sfuggita, nella quale si comunica al pittore – evidentemente ansioso di conoscere la reazione del cardinale – l'e-



3 (a). Carl Hoffmann, *Our Lady of Clemency*, marmo, Durham, Ushaw College.



3 (b). Carl Hoffmann, *Our Lady of Help*, marmo, Durham, Ushaw College.



3 (c). Carl Hoffmann, *St Joseph with the Lily*, marmo, Durham, Ushaw College.

sito della richiesta: «Ich glaube wirklich, daß die Adresse die gewünschte Wirkung hervorgebracht hat und wir hoffen dürfen, von seiner Meisterhand auch die drei anderen Werke zu erhalten, deren er in der Vorrede zur 'Fabiola' erwähnt»³⁴. Non fu così: Wiseman non avrebbe scritto altri romanzi. Ma tra i firmatari di quella petizione figurava anche Friedrich Overbeck, stretto a Wiseman da lunga amicizia³⁵.

Non c'è giunta notizia di alcuna opera del grande pittore nazareno che si possa risolutamente associare a *Fabiola*. E tuttavia è chiaro, da quella petizione, che Overbeck doveva avere letto e apprezzato il romanzo. Tre anni dopo quella lettera, William Laxton informava i suoi lettori inglesi che a Roma «Hoffman the sculptor, who has some fine works of religious art in England, is engaged on a subject suggested by his friend Overbeck, and derived from Cardinal Wiseman's Tale of the Catacombs, *Fabiola*»³⁶. Le «fine works» che a quella data Carl Hoffmann avrebbe inviato in Inghilterra non potevano essere altro che quelle conservate tutt'oggi nella chiesa di St Edward King and the Confessor a Clifford, nello Yorkshire settentrionale (*Our Lady, the Mother of God*), e a Ushaw College, nella contea di Durham (*Our Lady of Clemency*, *Our Lady of Help*, *St Joseph with*

the Lily, *Our Lady the Mother of Jesus*); opere che nel contesto del Catholic Revival inglese non solo avevano valso a Hoffmann l'etichetta di 'scultore di Ushaw', ma dato vita, in quell'importante collegio, a un vero e proprio culto devozionale³⁷. È un vero peccato non poter aggiungere all'ancora fin troppo sguarnito catalogo di Hoffmann la statua, su soggetto di Overbeck, che egli avrebbe avuto in cantiere nel 1858; si può solo immaginare, ammirando le sculture di Ushaw (fig. 3 a, b, c), il taglio devoto che la coppia Overbeck-Hoffmann avrebbe impresso al tema.

3. In Italia, le prime rivisitazioni artistiche di *Fabiola* sono pressoché contemporanee a quelle tedesche. Gli esiti, tuttavia, sono lontani da quelli emersi nel contesto tanto devoto, quanto ortodosso dei cosiddetti nazareni di seconda generazione. Per un primo colpo d'occhio, basti confrontare la già citata versione tedesca, istoriata da von Steinle (Ravensburg, Manz, 1886), con quella italiana, tradotta da Torquato Armellini, annotata da Mariano Armellini e stampata a Roma, nel 1884, per la cura del Cavalier Alessandro Befani, con ventiquattro illustrazioni confezionate dalla celebre Eliotipia Martelli. L'*Avvertenza del traduttore* tace sull'autore effettivo di quelle figure, limitandosi a

parlare di «immagini condotte in eliotipia da quel valente artista che è il Martelli»³⁸. La sua identità è rivelata qualche anno più tardi, nel regesto delle opere di Mariano Armellini (1852-1896), a cura di Giovanni Asproni, posto in calce alle sue postume *Lezioni di archeologia cristiana* (1898): «con XXIV tav[ole] in eliotip[ia] disegnate dal Bigoli»³⁹.

Nel suo lodevole studio su Filippo Bigoli (1798-1878), Gianna Piantoni, pur senza citare l'edizione Befani, ha avuto il merito di rendere pubblica l'esistenza di un'interessante quanto rara versione per immagini della *Fabiola* di Wiseman, edita da

4. Stefano Galletti, *Fabiola*, 1857, marmo, Cento, Pinacoteca.



Raimondo Campanile. La scheda relativa a quella versione trascrive il frontespizio come segue: «Fabiola ovvero la Chiesa delle Catacombe, opera di Sua Eminenza Rev.ma Sig. Cardinale Wiseman, pubblicati dal professore Raimondo Campanile, con particolare autorizzazione dell'emo autore originali del defunto artista Vincenzo Gaiassi e ch. Professore Cv. Filippo Bigoli membro di diverse accademie 1856»⁴⁰. Non è chiaro come possa darsi per defunto Vincenzo Gajassi nel 1856, quando all'anagrafe risulta morto solo nel 1861; né è del tutto chiaro, poi, chi fosse il concreto promotore di quell'iniziativa, dato che in altro luogo di quello studio si menziona *Fabiola* tra i vari progetti editoriali per i quali Romualdo Gentilucci si sarebbe giovato della collaborazione di Filippo Bigoli⁴¹. Di quell'album si darebbero due edizioni: una con didascalie in francese, composta di trenta illustrazioni, attribuite a Vincenzo Gajassi; l'altra con didascalie in italiano, che di figure ne conta quarantacinque, con l'aggiunta di quindici immagini disegnate da Filippo Bigoli; entrambe le edizioni sarebbero state distribuite a Roma e a Londra.

Le due figure pubblicate da Piantoni si ritrovano pari pari nell'edizione Befani, con le seguenti didascalie: «Fabiola ferisce Sira, sua schiava» (tav. IV) e «Cromazio, già zoppicante dalla podagra, le viene incontro snello e vigoroso» (tav. XII). Se queste, come le altre ventidue, sono tutte illustrazioni attribuibili a Filippo Bigoli, stando a quanto asserito nel regesto delle opere di Mariano Armellini, i conti non tornano: per Piantoni, Bigoli avrebbe aggiunto solo quindici disegni ai trenta di Gajassi; per Asproni, invece, i disegni di Bigoli, poi confluiti nell'edizione del 1884, sarebbero ventidue. Da un lato, l'omogeneità stilistica delle ventidue tavole stampate da Martelli contribuirebbe a certificare l'attribuzione a Bigoli; dall'altro, non sorprenderebbe riscontrare la presenza di *Fabiola* in un repertorio, quale quello di Gajassi, che annoverava tra le sue opere da illustratore *Les Martyrs* di Chateaubriand (1834-35).

Anche in Italia, come in Germania, il romanzo fece da subito scalpore. Lo attesta il parere di un letterato romano, Quirino Leonì: «Un libro venuto dall'Inghilterra, andava nello scorso anno per le mani di tutti, e tutti avidamente lo ricercavano, come uscito dalla penna dell'illustre cardinale Wiseman»⁴². Queste parole si leggono nell'*Album* del 1857; e l'opera d'arte che ne fornisce l'occasione è la classicheggiante statua in marmo di Stefano Galletti (1832-1905) che ritrae *Fabiola* (fig. 4) «nell'istante in cui [...] medita il precezzo cristiano di amare i propri nemici» (cfr. Mt 5, 43-48: «Ego autem dico vobis diligite inimicos vestros»), filtrato attraverso l'interpretazione di Wiseman nel

XVII capitolo del romanzo⁴³: «I say to you, love your enemies; do good to them that hate you, and pray for them that persecute and calumniate you: that you may be the children of your Father who is in heaven, who maketh his sun to rise on the good and the bad, and raineth upon the just and the unjust»⁴⁴.

È questo un taglio che va letto nel suo contesto. Di cosa tratta quel capitolo? La critica, a partire da Leoni, si è soffermata sulla perplessità di Fabiola di fronte al passo evangelico, letto per caso su una pergamena trovata sul tavolo del cristianissimo Cromazio. Ma il capitolo verte sul celebre episodio, tratto dagli *Acta Sebastiani martyris* (Bibliotheca Hagiographica Latina, 7543), che ritrae l'anziano prefetto romano dopo che si è disfatto della sua collezione di sculture («In one day, two hundred pagan statues were broken in pieces»); l'epiteto *Ad statuas*, che caratterizzava la sua sontuosissima dimora, si sarebbe trasformato, di lì in avanti, in *Ad palmas*, denotando la scelta di Cromazio di trasformare la sua villa in una palestra per preparare i martiri cristiani ad affrontare a testa alta la loro morte gloriosa.

Se è vero che gli anni Cinquanta, in cui la statua si colloca, sono anni marcati dal «diffuso desiderio di recuperare dal passato i temi appartenenti all'ampio repertorio iconografico cristiano, già rinverdito dai puristi, con la sottintesa volontà di dare nuova vita alla passata grandezza dell'arte figurativa e decorativa italiana»⁴⁵, è forse possibile trasferire la perplessità di Fabiola a quella di Galletti, giovane allievo di Tenerani, che in quell'ampio repertorio voleva certo cimentarsi, senza per forza abbandonare la grande lezione formale del neoclassicismo romano, magari abbracciando il nazarenismo scultoreo di un Hoffmann, in quegli anni già vicinissimo a Overbeck. Va segnalato, dunque, che l'importante articolo di Leoni – grazie al quale possiamo datare al 1857 o prima, oltre che *Fabiola*, anche altre e note sculture ‘cristiane’ di Galletti – veniva prontamente citato nel LXXXIII volume del *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* di Gaetano Moroni, uscito in quel medesimo 1857, che comprende, sotto la voce ‘Università’, una lunga digressione sul romanzo di Wiseman: poco spazio viene dato a quanto Leoni ha da dire sul Galletti scultore; molto, invece, su quanto la dimensione sacra della sua *Fabiola* poteva servire a una più ampia diffusione del romanzo cristiano⁴⁶.

4. Diversa, tuttavia, sarà la situazione sul finire del potere temporale della Chiesa. Nel *Giubileo pontificale di S.S. Papa Pio IX solennizzato dagli Arcadi* (1871), autentico canto del cigno dell’Accademia dell’Arcadia, Domenico Venturini (Alceo



5. Girolamo Masini, *Fabiola*, 1870, marmo, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna.

Feronio) pubblicava un poema in ottave, diviso in tre canti, dedicato a *Le arti belle e Pio IX*, e incentrato, in gran parte, sulle opere esibite l’anno precedente all’*Esposizione romana di tutte le arti eseguite pel culto cattolico* (1870). Tra le opere menzionate, Venturini ne segnala due pertinenti a Wiseman: «Non sai se dia più vita a Fabiola / o la man di Masini o di Galletti»⁴⁷. La *Fabiola* di Galletti – questa volta in dimensioni maggiorate («grande al vero»), rispetto a quella del 1857 – viene così messa a confronto con la *Fabiola* di Girolamo Masini (1840-1885), secondo le consuetudini della pubblicità del tempo (fig. 5)⁴⁸. E tuttavia nel contesto tematico e militante di quell’esposizione, la sospensione di giudizio di Venturini non va intesa soltanto come gesto retorico; stando al giornale che informava settimanalmente sulle opere esposte, la statua di Masini, colta in un gesto di «malinconia vaga e sentimentale», sarebbe troppo generica, troppo poco cristiana: «Forse sarebbe stato opportuno in qualche guisa determinare l’idealità del soggetto, almeno con qualche accessorio, come



6. Cesare Maccari, *Un episodio della vita di Fabiola*, 1870, olio su tela, Siena, Collezione Chigi Saracini.

fece il Galletti ponendo in mano alla sua Fabiola la scritta evangelica»⁴⁹. L’osservazione sarebbe piaciuta al Wiseman teorico dell’arte cristiana, secondo quanto si è detto in apertura. E tuttavia non si avverte più, a quest’epoca, lo scrupolo di riferire le opere al contesto del romanzo. Fabiola, ormai, è diventata un soggetto artistico, in parte slegata dal suo alone letterario: vive di vita propria.

Sempre nell’ambito di quell’esposizione, ma con piglio più drammatico rispetto agli esiti devoti della maniera nazarena, rientra anche il bel dipinto di Cesare Maccari (1840-1919), *Un episodio della vita di Fabiola* (fig. 6, tav. V), esposto nel 1872 anche all’Istituto d’Arte di Siena e di qui entrato in possesso di Alessandro Saracini⁵⁰. Rispetto alle statue, fissate nell’attimo di turbamento interiore del personaggio – ora ritratto nelle vesti di un’aristocratica matrona romana, come nella statua di Galletti, ora in quelle senza tempo di una santa laica, come nel dipinto di von Steinle – la *Fabiola* di Maccari coglie di Wiseman la cura verso i costumi dell’epoca. E tuttavia la scelta iconografica cade su

un episodio sì sanguinoso, ma privato: l’esito del sacrificio della schiava Sira, che salva la padrona dall’attacco furioso del fratello Fulvio. Non un martirio, dunque, ma un sacrificio; non un ritratto, ma un episodio, come da titolo; un episodio che per il taglio espositivo è privo di ogni implicazione devota, tale da stimolare, in un osservatore d’epoca, impressioni puramente artistiche: «Il quadro del Maccari è indubbiamente il più bello della Esposizione; di uno stile libero e quasi spazzato, ma fortemente intenso e gradevolmente colorito. Il Maccari è riuscito un artista originale e spontaneo; e tutti in Roma ne sono restati sorpresi»⁵¹.

Il giornale che accompagna l’esposizione non aggiunge molto di più, se non per avanzare qualche riserva sulla scena troppo ordinata, troppo poco melodrammatica: «Forse però non sarebbe stato sconvenevole che l’artista a tutta la sua composizione avesse dato l’impronta d’uno scompiglio maggiore, e o nel rovesciamento degli oggetti o in qualsiasi altra maniera di opportuno disordine avesse quasi fatto sentire l’impressione del fratello

di Sira; che or ora si dileguò dopo avere commesso un delitto così fiero. Mi parrebbe bene di udire quasi il calpestio de' suoi piedi, e di scorgere quasi l'ombra della sua persona fuggente»⁵². Una simile discrepanza tra l'archeologico scenario e la gestualità teatrale dei personaggi si ritrova anche nelle illustrazioni di Joseph Blanc e Yan' Dargent, che a partire dagli anni Sessanta accompagnavano le traduzioni francesi di *Fabiola*⁵³.

A tre anni di distanza dall'*Esposizione romana* del 1870, il personaggio della schiava Sira verrà ripresentato in una scultura in marmo e bronzo di Alessandro Rondoni (1841-post 1898). La sede è l'*Esposizione Universale* di Vienna (1873): «Una *Sira*, del Rondoni romano, con le carni di

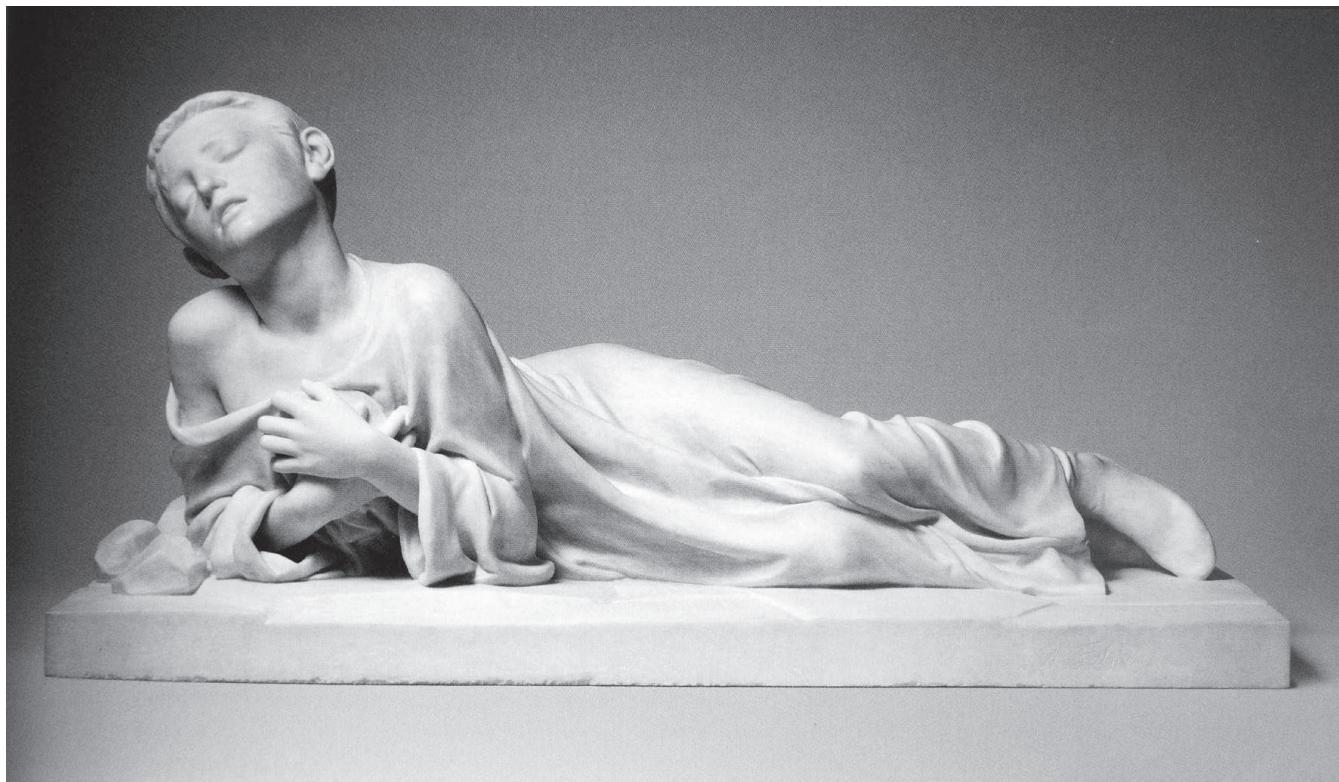
bronzo e le vesti di marmo, che, torcendosi graziosamente, guarda la ferita della sua spalla sinistra» (fig. 7), secondo la descrizione di Camillo Boito⁵⁴. Nella stessa occasione, anche Masini ripresenta la sua *Fabiola*. Ed è singolare che Camillo Boito sembri quasi scordarsi della fonte: «si scosta per il sapore classico una figura di donna, seduta con una gamba sull'altra e il gomito destro appoggiato alla spalliera tutta panneggiata di belle pieghe, che pare un'Agrippina, opera di un quarto romano, il Masini»⁵⁵. La *Fabiola* di Masini, come la *Sira* di Rondoni, non emanavano più, nel contesto espositivo internazionale, l'aura di sacro che permeava la loro matrice letteraria; nei commenti, questa poteva ormai essere omessa, nonostante le voci di catalogo

7. Alessandro Rondoni, *Sira*, 1873, marmo e bronzo, Chicago, Victorian House Restaurant and Lounge.



8. Alessandro Rondoni, *Sira*, 1877, marmo, Palermo, Galleria d'Arte Moderna.





9. Alexandre Falguière, *Tarcisius, Martyr Chrétien*, 1868, marmo, New York, Metropolitan Museum of Art.

la menzionassero in maniera esplicita: «Statua di Sira dal romanzo *Fabiola* eseguita in parte in marmo e parte in bronzo»⁵⁶.

Non sorprende, dunque, ritrovare oggi la scultura bronzeo-marmorea di Rondoni, puntualmente datata 1873, nella sala da pranzo del Victorian House Restaurant and Lounge di Chicago: circondata da lampade Tiffany e quadri europei di fine secolo, tra i quali non sfigurerebbe il dipinto, purtroppo di ignota ubicazione, di Edwin Longsden Long, *A Love Feast: Syra the Slave Sharing her Meal with Caecilia, the Blind Beggar Girl* (1887), che nelle *Notes* della Royal Academy viene esplicitamente riferito a un passo di Wiseman⁵⁷. Quanto a Rondoni, ripresenterà la sua *Sira* a Brera nel 1874; ma è nella versione tutta marmorea esposta nel 1877 all'*Esposizione Nazionale di Belle Arti* di Napoli (fig. 8) che la statua riscuote unanime successo: «Tutti poi, senza eccezione alcuna, dicono insieme con me un gran bene della Sira, statua in marmo del signor Alessandro Rondoni di Terdobbiate (n. 116), che è in verità una delle opere più perfette, più carezzose in vista, più vagamente immaginate ed eseguite della Mostra di scultura»⁵⁸. Dissimulata così l'ispirazione cristiana, non c'è imbarazzo di fronte alla spiccata sensualità della statua, come si evince dal commento scapigliato del pittore Costantino Abbatecola, in cui la *Sira* di Rondoni diventa «una di quelle schiave ideali

che farebbero impazzire un padrone che avesse la fortuna di possederla»⁵⁹.

5. Al di là di questa patina secolare, che gli esiti artistici, tutti certamente tratti dal romanzo di Wiseman, vanno via via acquisendo nell'ambito mondano delle grandi esposizioni internazionali, allontanandosi progressivamente dal tenore cattolico-militante del luogo e del tempo che avevano visto nascere questi soggetti, c'è tuttavia un comune denominatore su cui vale la pena ragionare. Queste opere si agganciano in vario modo all'ambiente culturale della città eterna, anche dopo l'avvento della 'terza Roma'.

È questo un dato che non risparmia nemmeno la statua più celebre associata alla *Fabiola* di Wiseman: il *Tarcisius, Martyr Chrétien* (fig. 9) di Alexandre Falguière (1831-1900), noto in varie versioni, ivi inclusa una 'sineddoche' in terracotta che ne estra-pola un'ipotetica maschera funeraria (fig. 10)⁶⁰. Nel commento al Salon del 1867, nel quale il *Tarcisius* era esposto in una versione in gesso patinato, Edmond About ne avrebbe previsto il successo, oltreché artistico e devoto, anche commerciale: «La figure est heureuse de tout point, et d'un mérite incontestable. Lorsque elle aura reçu la dernière main, elle sera réduite et reproduite à plusieurs milliers d'exemplaires et les mamans l'offriront à leur fils le jour de la première communion»⁶¹.

Falguière soggiorna a Roma tra il 1859 e il 1865, come borsista dell'Académie de France. Ed è qui che concepisce il soggetto per il *Tarcisius*, idealmente influenzato dalla *Santa Cecilia* di Carlo Madero e dalla fama che in quegli anni circondava il romanzo di Wiseman; italianizzante, se non romano, è poi il fanciullo usato come modello, attestato in una fotografia d'atelier, rimasta nella collezione dell'artista: «*Falguière arrive, par l'effet d'une singulière puissance magnétique, à le créer déjà avec la chair vivante de quelque obscur *ragazzo* de la place Jussieu*»⁶². La romanità del soggetto è filtrata, come già osservava Léonce Bénédite, sfruttando un processo d'immedesimazione fisiognomica con i modelli reali, i cui gesti vengono studiati e assimilati attraverso la tecnica della fotografia, del *tableau-vivant*, del calco dal vero; gesti ricreati dal vivo, che rispondono a una «*physionomie légendaire ou historique*» e che Falguière trasforma in «*véritable types, de hautes personnifications morales qui deviennent inoubliable*». Personaggi che, nella loro idealità, esistono; ovvero, ridotto a formula: «*Ils ont existé, donc ils existent*»⁶³.

Un medesimo soggiorno romano è alla base anche del drammatico bassorilievo in bronzo eseguito a Roma dallo scultore brasiliano – ma messicano di nascita – Rodolpho Bernardelli (1852-1931), titolato *Fabiola ou o Primeiro Martírio de São Sebastião* (1878) e tratto dal capitolo XXV del romanzo di Wiseman (fig. 11). Anche Bernardelli concepisce la sua *Fabiola* a Roma tra il 1877 e il 1885, quando era borsista dell'Academia Imperial de Belas Artes di Rio de Janeiro. Derogando dalla consuetudine d'inviare in Brasile, come previsto dallo statuto dell'accademia, la copia di un'opera italiana, Bernardelli chiede il permesso di cimentarsi in un'ope-

11. Rodolpho Bernardelli, *Fabiola ou o Primeiro Martírio de São Sebastião*, 1878, bronzo, Rio de Janeiro, Acervo Museu Nacional de Belas Artes.



10. Alexandre Falguière, *Masque de Tarcisius*, 1868, terracotta, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

ra originale («uma composição em vez de uma cópia»). Fonte, formato e modello sono chiaramente esplicitati nella lettera al direttore dell'accademia: «*m'inspirei no romance Histórico a 'Fabiola' do Cardeal Wiseman, e compuz meu baixo relevo sobre o primeiro Martírio do S. Sebastião. Desejando*



porem executalo com a bella escola Italiana da qual são chefes principaes os celebres Ghiberti e Donatello»⁶⁴. Il bassorilievo verrà completato in quello stesso 1878, per poi essere esposto, nel 1879, alla Exposição Geral de Belas Artes di Rio de Janeiro.

È probabile, al di là del soggetto e della già notata influenza rinascimentale, che la scelta del formato e della tecnica derivi dall'illustrazione libraria, che in quegli anni poteva essere tanto quella che passava sotto i nomi di Gajassi-Bigioli, quanto quella, assai più diffusa, di Blanc-Dargent. Ma è pur possibile che il tema giungesse a Bernardelli frequentando l'*entourage* di Giulio Monteverde, suo referente romano, cui partecipava anche Girolamo Masini⁶⁵. D'altra parte, la già rilevata somiglianza tra *O protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33* (1879), anch'esso in bronzo, e il *Tarcisius* di Falguière⁶⁶ corrobora l'ipotesi che l'ispirazione wisemaniana poteva ormai passare attraverso conversazioni e confronti reciproci tra artisti, specie nel caso di artisti in soggiorno a Roma per ragioni di studio: artisti pronti a emulare i loro maestri, sfruttando il consenso che i temi tratti da Wiseman potevano garantire.

Sullo scadere del secolo era difficile, ormai, trovare una famiglia che, qualora non avversa per questioni di credo, non avesse in casa una copia di *Fabiola*; e se la famiglia non bastava, erano le chiese, gli oratori, i collegi cattolici a diffonderne la trama, attraverso edizioni a basso costo o versioni drammatiche da recitarsi a catechismo o nei teatrini per la gioventù. Gli eruditi stessi non la disdegnavano, anzi, come si evince dalla serie di conferenze sulle catacombe che il barone Rodolfo Kanzler (1864-1925), segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, teneva in Roma e altrove, sfruttando per illustrare quanto esposto la tecnica della fotografia in condizioni di bassa luminosità.

Nel 1901, Albert Battandier pubblicava sulle pagine della «*Revue de l'art chrétien*» il rapporto di una di queste conferenze, tenuta in Vaticano al cospetto di Leone XIII: «Le baron Kanzler, pour rendre plus tangible le fruit de ses travaux, fit d'abord des mannequins qu'il recouvrit d'étoffes drapées comme les portaient les anciens [...]. Puis, il fit mieux; il habilla ainsi quelques personnes, hommes, femmes et enfants, les plaça à certains

endroits des catacombes dans l'attitude que nous représentent les fresques qui s'y trouvent et en prit des photographies. Ces photographies à personnages ont passé sous les yeux du Souverain Pontife et de sa cour et produisaient les plus intéressantes scènes des premiers temps du christianisme»⁶⁷. Per rendere ancora più pregnanti immagini siffatte, gli episodi, le pose e i vestimenti dei modelli fotografati da Kanzler erano tratti da *Fabiola* e da *Quo vadis?* («reprenant une description de *Fabiola*», per gli interni; «il s'est inspiré du *Quo vadis* de Sienkiewicz, et en a tiré des scènes en couleur admirablement réussies», per gli esterni). Sul finire di quello stesso anno, Kanzler avrebbe presentato la medesima conferenza alla Société d'Archéologie di Bruxelles: «Les souvenirs de *Fabiola* et de *Quo Vadis* renaissent en foule, suggérés habilement à la fois par la parole du conférencier et par une série de tableaux de la vie antique photographiés dans les rues et les intérieurs de Pompéi»⁶⁸.

Le conferenze di Kanzler non erano riservate solo a prelati ed eruditi. Stando alle testimonianze dell'epoca, scene siffatte, tratte da *Fabiola*, venivano presentate a Roma anche in occasioni meno illustri: «Fra le più comuni e note, perché credo non ci sia stata sala parrocchiale che non l'abbia riprodotta, quella del martirio di S. Tarcisio, realizzata con attori improvvisati, 'scugnizzi' autentici, ma dai quali la genialità del regista, si direbbe oggi, seppe sfruttare la naturale vivacità ed espressività»⁶⁹. Nel 1903, Kanzler si sarebbe addirittura cimentato in un pioneristico esperimento filmico, riadattando questi materiali in un documentario cinematografico dal titolo *Deposizione di una martire cristiana in una catacomba*, purtroppo non preservato⁷⁰; fino a prestare la sua esperienza per le scenografie e i costumi della *Fabiola* di Enrico Guazzoni (1918), per la quale la collaborazione di Kanzler è documentata⁷¹. Meno chiaro è un suo coinvolgimento, del tutto plausibile, negli adattamenti del romanzo di Wiseman che precedettero il film di Guazzoni⁷²; certo è che le fotografie derivate da quel film avrebbero portato l'immagine di *Fabiola* e delle catacombe romane in giro nel mondo⁷³.

Stefano Cracolici
Durham University, UK

NOTE

1. H. Leclercq, *Les Martyrs. Recueil de pièces authentiques sur les martyrs depuis les origines du christianisme*

jusqu'au XX^e siècle, p. CXLV. Questo contributo, di carattere precipuamente esplorativo, è preliminare a uno studio su Wiseman e le arti, destinato a confluire in un lavoro monografico cui sto attendendo da qualche anno

(*Fabiola. Lo spettacolo del martirio*); mi è qui particolarmente caro ringraziare Giovanna Capitelli per la continua quanto proficua conversazione su questi temi, nonché il Getty Research Institute, presso il quale questo saggio è stato composto.

2. *Ibidem*.

3. Ivi, p. CXLIV; quindi, *Un romanzo storico di genere nuovo*, introduzione anonima anteposta al compendio in italiano di *Fabiola*, in «Civiltà Cattolica», 7, 1856, pp. 129-137.

4. La prima edizione esce adespota, *Fabiola; or, The Church of the Catacombs*, London, 1855 (d'ora in poi, citata come *Fabiola*). La data del 1854, che si trova spesso menzionata nei cataloghi, è relativa alla stesura della Preface (8 settembre 1854); chiari, nel merito, J. Guibert, *Bibliographie de Wiseman*, in Id., *Le Réveil du catholicisme en Angleterre au XIX^e siècle*, Paris, 1907, p. 353, ed E. del Campo, recensione all'edizione Burns and Lambert del 1855, in «Rivista contemporanea», 5, 1855-56, pp. 454-462.

5. *Fabiola*, cit., p. VII; sulla serie, vedi C.E. Crawford, *Newman's 'Callista' and the Catholic Popular Library*, in «The Modern Language Review», 45, 1950, pp. 219-221.

6. Ph. Boutry, *Une recharge sacrale. Restauration des reliques et renouveau des polémiques dans la France du XIX^e siècle*, in Id. et al., *Reliques modernes. Cultes et usages chrétiens des corps saints des Réformes aux révoltes*, Paris, 2009, vol. I, pp. 124-143.

7. Sul proliferare del genere, basti citare L. Visconti, *Il romanzo religioso in Italia e fuori*, Napoli, 1906; M.M. Maison, *The Victorian Vision. Studies in the Religious Novel*, New York, 1961; R. Chapman, *Faith and Revolt. Studies in the Literary Influence of the Oxford Movement*, London, 1970; J. Schmidt, *Quo vadis? Wohin kommst du? Unterhaltungsliterarische konfessionelle Apologetik im Viktorianischen und Wilhelminischen Zeitalter*, Bern, 1991; R.W. Rhodes, *The Lion and the Cross. Early Christianity in Victorian Novels*, Columbus, 1995; M.-F. David, *Antiquité latine et décadence*, Paris, 2001.

8. *Fabiola*, cit., p. X.

9. Ivi, p. IX.

10. N. Wiseman, Recensione a Lord Lindsay, *Sketches of the History of Christian Art e The Exhibition of the Royal Academy, 1847*, in «The Dublin Review», 22, 1847, p. 503.

11. Ivi, p. 504. L'attenzione di Wiseman per la rifondazione dell'arte cristiana trova un documento tanto eloquente quanto poco studiato nella conferenza tenuta in quello stesso 1854 al cospetto dei membri dell'Accademia di San Luca e della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, uniti in solenne adunanza: cfr. N.P. Wiseman, *Ragionamento recitato alla detta adunanza dall'eminenzissimo e reverendissimo signor cardinal Nicola Wiseman, arcivescovo di Westminster, accademico di onore, in Solenne straordinaria adunanza delle pontificie accademie romane di S. Luca e di archeologia, tenuta il dì 16 di febbraio 1854*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», 135, 1854, pp. 174-192.

12. *Fabiola*, cit., p. VIII.

13. Si veda, per esempio, E. Hardouin Fugier, che nella

scheda relativa a *Les corps des martyrs retirés des eaux du Tibre* (1861) di James Bertrand (1823-1887), Musée des Beaux-Arts de Lyon, in *Les peintres de l'âme. Art Lyonnais du XIX^e siècle*, a cura di M. Rocher-Jauneau, E. Hardouin Fugier e É. Gafe, Lyon, 1981, pp. 98-99, scorge la matrice wisemaniana («Des épisodes comme la dernière messe du martyr sont alors peint d'après *Fabiola*, roman du Cardinal Wiseman (1854) qui a eu un succès immense») dietro la *Sainte Cécile morte* (1878) di Étienne Gauthier (1842-1903), conservata nella cattedrale primaziale di Saint-Jean a Lione.

14. E. About, *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts (peinture et sculpture)*, Paris, 1855, p. 149; vedi, inoltre, J. Foucart, scheda relativa a Jules Lenepveu (1819-1898), *Les martyrs aux catacombes* (1855), Musée d'Orsay, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia*, a cura di O. Bonfait, Milano, 2003, p. 514 (n. 185). Vale citare, come caso singolare di retro-attribuzione alla matrice wisemaniana, il celeberrimo dipinto di Jean-Baptiste-Camille Corot *San Sebastiano martire assistito da due pie donne* (Minneapolis The Walker Art Center), già esposto nella sua prima versione al Salon parigino del 1853, prima quindi dell'uscita di *Fabiola*, che in una sua identica e successiva riedizione (Baltimore, The Walters Art Museum), in vendita alla Frech Gallery di Londra, veniva così descritto su «The Tablet», 62, 17 novembre 1883, p. 8: «Stretched supine upon the ground lies the Saint. By his side are the Christian Syra and Fabiola, with pious love, seeking to undo the deed of cruelty [...] These two figures, exquisite in modelling and colour, tell the story as vividly as did Cardinal Wiseman in his eloquent pages».

15. L'immagine di Sant'Agnese deriva da un dipinto, oggi di sconosciuta ubicazione, chiaramente firmato in basso a sinistra «Rohden Rom 1883»; non è menzionata nel pur benemerito regesto delle sue opere a cura di G.T. Flora, *Franz von Rohden (1817-1903): un pittore nazareno di seconda generazione*, Tesi di Laurea, Università della Calabria, aa. 2008/09.

16. Per Farrell, vedi P. Murphy, *Nineteenth-Century Irish Sculpture. Native Genius Reaffirmed*, New Haven, 2010, pp. 167-169, che però non registra la statua tratta dal romanzo, citata in *Royal Hibernian Academy of Arts. Catalogue of the Sixtieth Exhibition*, Dublin, 1889, p. 34 (n. 504); per l'altra statua menzionata, cfr. *Royal Hibernian Academy of Arts. Catalogue of the Thirty-Ninth Exhibition*, Dublin, 1868, p. 23 (n. 438).

17. N. Zimmermann, *Zur Wiederentdeckung des Fossors Diogenes*, in «Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie», 2011, 29, p. 127; un consimile recupero di immagini si riscontra in G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, 2011, pp. 142-143, a proposito del frontespizio di G. Ott, *Die ersten Christen über und unter der Erde*, Regensburg, 1878, nonché H. Siebenmorgen, *Die Anfänge der 'Beuroner Kunstschule'. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875*, Sigmaringen, 1983, p. 233, n. 130.

18. About, *Voyage à travers l'exposition*, cit., p. 149.

19. *Fabiola*, cit., p. 292.

20. Sull'uso e riuso delle catacombe nell'Ottocento, vedi gli studi di M. Ghilardi, *Gli arsenali della Fede. Tre*

saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane (da Gregorio XIII a Pio XI), Roma, 2004, pp. 113-136, Id., *Subterranea civitas. Quattro studi sulle catacombe romane dal medioevo all'età moderna*, Roma, 2003, pp. 103-128, Id., 'Caverns of Death'. Charles Dickens e le catacombe, in «*Studi romani*», 2002, 50, pp. 3-22; Id., *Da 'Minosse' a 'Fabiola'. Le catacombe romane nell'immaginario dei viaggiatori britannici tra Quattrocento e Ottocento*, in «*Mediterraneo antico*», 2001, 4, pp. 165-197; ma soprattutto, per il contesto militante che fa da sfondo al romanzo di Wiseman, G. Capitelli, *L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX: 'la catacomba in fac-simile' di Giovanni Battista De Rossi all'Esposizione Universale di Parigi del 1867*, in *Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione*, Atti X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, a cura di A. Coscarella e P. De Santis, Arcavacata di Rende (CS), 2012, pp. 555-566.

21. I. de Lannoy, *Jean-Jacques Henner. Catalogue raisonné*, Issy-les-Moulineaux, 2008, vol. 2, pp. 60-61, nn. C.812 e C.814, con bibliografia annessa.

22. È questo il parere che emerge in D. Morgan, *Finding Fabiola*, in F. Alÿs, *Fabiola: An Investigation*, New Haven, 2008, pp. 11-21; per il *Saint Jérôme*, vedi de Lannoy, *Jean-Jacques Henner*, cit., vol. 2, p. 19, n. C.677.

23. E. von Steinle, *Briefwechsel mit seinen Freunden*, a cura di A. von Steinle, Freiburg im Breisgau, 1897, vol. 2, p. 82.

24. *Ibidem*.

25. Ivi, vol. 2, p. 479.

26. *Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*, a cura di E. Holzinger e H.-J. Ziemke, Frankfurt am Main, 1972, vol. 2, p. 397.

27. Steinle, *Briefwechsel*, cit., vol. 2, p. 489.

28. U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1909, vol. 3, p. 147; vedi inoltre, D. Grimm, *Biographie des Malers Jos. Ferdinand Becker von Gosenheim*, Mains, 1878, p. 5: «St. Pankratius im Kerker; ein Oelgemälde, nach der Erzählung von Wisemann's Fabiola [...]. Es befindet sich im Pfarrhause in Gonsenheim».

29. Edward von Steinle. *Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen*, a cura di A.M. von Steinle, Kempten, München, 1910, p. 20; l'album si conserva in due volumi presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (Res/2 81.148 e Res/2 81.149).

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*.

32. Sulla collaborazione di von Steinle con Manz, vedi A. Meiner, *G.J. Manz. Person und Werk*, München, 1956, p. 56.

33. La lettera, conservata nell'archivio della Cattedrale di Westminster, si trova trascritta in W. Ward, *The Life and Times of Cardinal Wiseman*, London, 1897, vol. 2, p. 104.

34. Steinle, *Briefwechsel*, cit., vol. 1, pp. 463-464.

35. Ward, *The Life and Times of Cardinal Wiseman*, cit., vol. 1, p. 22; già nel 1839, una Pietà disegnata da Overbeck e in possesso del cardinale veniva incisa da Ludwig Grüner e stampata sul frontespizio di N. Wiseman, *Four*

Lectures on the Offices and Ceremonies of the Holy Week, London, 1839; vedi, nel merito, M. Howitt, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*, Freiburg im Breisgau, 1886, vol. 2, p. 422, e W. Vaughan, *German Romanticism and English Art*, London-New Haven, 1979, p. 232.

36. W. Laxton, *Continental Art Gossip*, in «*The Civil Engineer and Architect's Journal*», 21, 1858, p. 386.

37. R. Laing, *Ushaw College. A Centenary Memorial*, Newcastle on Tyne, 1894, pp. 132, 236; H. Gillow, *The Chapels at Ushaw*, Durham, 1885, pp. 85-86, 93, 124.

38. T. Armellini, *Avvertenza del traduttore*, in N. Wiseman, *Fabiola, ossia La Chiesa delle catacombe*, Roma, 1884, p. IV.

39. M. Armellini, *Lezioni di archeologia cristiana. Opera postuma*, a cura di G. Asproni, Roma, 1898, p. 559.

40. Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma, a cura di G. Piantoni, Roma, 1998, p. 171, con due illustrazioni a p. 172.

41. Ivi, p. 20, n. 37, sulla scorta di B. Molajoli, *Il cav. Romualdo Gentilucci 'fautore di opere di belle arti' a Roma nell'Ottocento*, in «*Strenna dei romanisti*», 1984, 45, pp. 331-352, che però non menziona *Fabiola* tra le imprese editoriali di Gentilucci.

42. Q. Leoni, *Fabiola. Statua di S. Galletti da Cento*, in «*L'Album*», 24, 1857, n. 5, p. 34.

43. *Ibidem*. Sulla statua, vedi M. Censi, *Ingegno e sentimento nell'opera di Stefano Galletti*, in M. Cecchelli, M. Censi e F. Gozzi, *Ingegno e sentimento. La scultura di Stefano Galletti*, Bergamo, 1995, pp. 76-79; A. Pinelli, *Le rispettabili accortezze della professione. Lo scultore Stefano Galletti tra Purismo e Verismo*, in «*Ricerche di storia dell'arte*», 1999, 68, pp. 39-42; L. Rivi, *Tra le pieghe dell'arte. Appunti su Stefano Galletti, scultore centese nel secolo delle esposizioni universali*, in *Sculture a Cento e a Pieve tra XV e XIX secolo*, a cura di L. Lorenzini, Todi, 2005, p. 166.

44. *Fabiola*, cit., p. 113.

45. Censi, *Ingegno e sentimento*, cit., pp. 70-71.

46. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Roma, 1857, vol. 83, p. 295.

47. D. Venturini (Alceo Feronio), *Le arti belle e Pio IX*, in *Il Giubileo Pontificale di Sua Santità Papa Pio Nono, solennizzato in otto adunanze dalla romana Accademia degli Arcadi*, Roma, 1871, p. 247.

48. Si legga l'articolo adespoto, *Scultura in marmo. I. Statue*, in «*L'esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Giornale illustrato*», 13 aprile 1870, 7, pp. 53-54, in cui le due statue sono trattate una dopo l'altra in un confronto diretto. Sulla scultura di Masini, vedi S. Sperindei, *Masini, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 2008, vol. 71, s.v.; stando a Sperindei, la statua in gesso di Masini risale al 1868, ma non è chiaro come si possa affermare che lo fosse anche quella esposta a Roma nel 1870, poiché sul giornale che accompagnava quell'esposizione si parla specificamente di «scultura in marmo»; per altre versioni, vedi S. Cracolici, *Sotto il segno del martirio. Roma e l'eredità artistica della fede*, in *Vínculos artísticos entre Italia y América: Silencio historiográfico*, a cura di F. Guzmán, J.M. Martínez, Santiago de Chile, 2012, pp. 48-51.

49. *Scultura in marmo*, cit., p. 54.
50. C. Sisi, *Umbertini in toga*, in «*Artista*», 1993, p. 180; L. Lombardi, *Naturalismo e Accademia nel dibattito artistico della seconda metà dell'Ottocento*, in *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, Firenze, 1999, p. 169; Id., *Cesare Maccari. Un episodio della vita di Fabiola*, in *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, a cura di G. Godi e C. Sisi, Milano, 2001, pp. 140-142; S. Bietoletti, *Cesare Maccari. Un episodio della vita di Fabiola*, in *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi e E. Spallotti, Cinisello Balsamo (Milano), 2007, p. 254.
51. G. Duprè, *Lettera a Tito Sarrocchi* (Firenze, 12 aprile 1870), in Id., *Scritti minori e lettere*, a cura di L. Venturi, Firenze, 1882, p. 242.
52. Il commento adespoto si legge in *Dipinti a olio*, in «L'esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Giornale illustrato», 20 aprile, 1870, 8, p. 61. Sempre sulla stessa pagina, l'anonimo autore commenta il dipinto di Alessandro Ceccarini (1825-1905), *San Luciano in carcere, nell'atto di celebrare la messa il giorno del suo martirio*, che potrebbe essere stato ispirato dal capitolo XXII della *Fabiola* di Wiseman (pp. 271-272 dell'edizione citata); data l'insistenza di questo pittore a cimentarsi sul tema del martirio (vedi G. Basile, *Ceccarini, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, 1979, vol. 3, s.v., cui va aggiunto, poiché ivi latitante, E. Ovidi, *Tomaso Minardi e la sua scuola*, Roma, 1902, p. 131), ciò non è da escludersi. Manca all'appello, a quanto mi costa, un altro dipinto di matrice indubbiamente wisemaniana, esposto a Roma nel 1870: il «Quadro rappresentante Fabiola in atto di togliersi il manto per coprire il cadavere di S. Agnese decapitata» di Giacomo Campi (cfr. *Catalogo degli oggetti ammessi alla esposizione romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico nel chiostro di Santa Maria degli Angeli, alle terme diocleziane*, Roma 1870, p. 41).
53. Per le serie di illustrazioni, vedi la citata edizione Benzinger del 1886; sui loro artefici, E. Amiot-Saulnier, *La Peinture religieuse en France. 1873-1879*, Paris, 2007, pp. 119-122 (Blanc) e 138-140 (Dargent).
54. C. Boito, *La scultura all'Esposizione Universale di Vienna*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere e Arti», 24, 1873, p. 526; in quell'occasione la statua venne premiata con una medaglia.
55. *Ibidem*.
56. *Atti Ufficiali della Esposizione Universale di Vienna del 1873. Catalogo Generale degli espositori italiani*, Roma 1873, p. 191, n. 135; vedi pure A. Imbellone, *Alessandro Rondoni, Syra (Sira)*, in *Galleria d'arte moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca, G. Barbera e A. Purpura, Cinisello Balsamo (Milano), 2007, pp. 72-73.
57. H. Berman, *Bronzes. Sculptors and Founders, 1800-1930*, Chicago, 1980, vol. 4, p. 1021; M. Bills, *Edwin Longsden Long RA*, London, 1998, p. 163, n. 244.
58. Yorik [P. Coccoluto Ferrigni], *Vedi Napoli e poi... Ricordo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Napoli, 1883 [1877], p. 69.
59. C. Abbatecola, *Guida e critica della grande Esposizione di Belle Arti di Napoli del 1877*, Napoli, 1877, p. 180.
60. Il capitolo di *Fabiola* riguardante Tarcisio è il XXII. Su Falguière, vedi G. Larroumet, *Notice historique sur la vie et les œuvres de M. Alexandre Falguière, membre de l'Académie*, Paris, 1902, pp. 12-13. Sulla prima versione del *Tarcisius* in gesso (1867), oggi sia al Musée des Augustins di Tolouse (dono dell'artista nel 1875) sia nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen, vedi la scheda di G. Peigné, in *Maestà di Roma*, cit., p. 450 (n. 193), con ill. a p. 352; per quella in marmo (1868), oggi al Musée d'Orsay, vedi *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures*, a cura di A. Pinget, Paris, 1986, p. 148, n. 174; su una seconda versione, oggi al Metropolitan di New York, appartenuta allo scultore, I. Wardropper, *European Sculpture, 1400-1900, in the Metropolitan Museum of Art*, New York, New Haven, 2011, pp. 248-250 (n. 85); sulla versione in bronzo al Detroit Institute of Arts, *Nineteenth Century French and Western European Sculpture in Bronze and Other Media*, a cura di E. Kashey e R. Kashey, New York, 1985, p. 120; per la maschera in terracotta, del Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, *Masques. De Carpeaux à Picasso*, a cura di É. Papet, Paris, 2008, p. 19 (immagine) e 232 (n. 41).
61. E. About, *Salon de 1867 (2^e article). La sculpture*, in «Le Temps», 29 maggio 1867, p. 2; sulla diffusione, vedi B. Bouniol, *Le martyr Tarcisius*, in «La Semaine des familles», 6 giugno 1874, 16, n. 10, pp. 145-147, *Masques*, cit., p. 33, nonché il ricordo che ne dà Roger Peyrefitte nel suo romanzo *Les Amitiés particulières*, Paris, 1951 [1943], p. 56 e 364.
62. L. Bénédite, *Alexandre Falguière*, Paris, 1902, pp. 13-14 (con riproduzione); la fotografia è oggi conservata al Musée Rodin di Parigi, tra i documenti dell'artista, vedi Wardropper, *European Sculpture*, cit., p. 248: «his model was a real Italian boy».
63. Bénédite, *Alexandre Falguière*, cit., pp. 14-15.
64. La lettera di Antonio Nicolão Tolentino (Roma, 20 agosto 1878), si legge in C. Vaccani, *Rodolfo Bernardelli. Vida artística e características de sua obra escultórica*, Rio de Janeiro, 1949, p. 75; per un inquadramento storico-artistico, vedi A. de Proença Rosa, *Os irmãos Bernardelli*, in W. de Sousa et al., *Aspectos da arte brasileira*, Rio de Janeiro, 1980, pp. 72-116; nonché, con particolare attenzione al soggiorno romano, C. Dazzi, *Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma*, in «Revista de História da Arte e Arqueologia», 2008, 10, pp. 17-42; Ead., *Relações Brasil-Itália na arte do segundo Oitocentos. Estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2006, M. do Carmo Couto da Silva, *A formação do escultor Rodolfo Bernardelli na Itália (1877-1885): uma análise de sua trajetória a partir de fontes primárias*, in «Revista de História da Arte e Arqueologia», 2006, 6, pp. 123-136, Ead., *Aspectos do baixo-relevo na produção do escultor Rodolfo Bernardelli*, ibi, 2008, 10, pp. 74-81, Ead., *A obra e a mulher adúlera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2005, pp. 62-71.
65. Cracolici, *Sotto il segno del martirio*, cit., p. 50.
66. Silva, *A formação*, cit., p. 125.

67. A. Battandier, *Archéologie au Vatican*, in «Revue de l'art chrétien», 50, 1901, p. 514; per una discussione di queste conferenze, con testimonianze diverse da quelle qui presentate, vedi Cracolici, *Sotto il segno del martirio*, cit., pp. 48-50.

68. *Procès-verbaux des séances. Assemblée générale extraordinaire du mercredi 18 décembre 1901*, in «Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles. Mémoires, Rapports et Documents», 1902 (senza indicazione del volume), p. 179; il resoconto è tratto da un articolo, apparso sul «XX^e Siècle» del 20 dicembre 1901, a firma di Moraynes.

69. S. Carletti, *Un documentario cinematografico d'avanguardia*, in «Osservatore Romano», 23 ottobre 1938, riportato in C. Gasbarri, *Persone e fatti di Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma, 1968, p. 137.

70. *Ibidem*. La pellicola, purtroppo oggi irreperibile, sarebbe stata successivamente proiettata – presenti Rodolfo Kanzler e Orazio Marucchi – anche a Valkenburg, in occasione dell'apertura delle note catacombe; venne temporaneamente recuperata nel 1938 da Renato May e proiettata in margine alle attività del IV Congresso In-

ternazionale di Archeologia Cristiana, tenutosi in Roma; vedi, inoltre, F. Possenti, *Il barone fatutto*, in «Strenna dei romanisti», 1966, pp. 391-394, nonché F. Zangrandi, *Rodolfo Kanzler. Uno sconosciuto pioniere del cinema*, in «Lazio ieri e oggi», 9, 1973, pp. 280-281.

71. N. Aubert, *Un cinéma d'après l'antique. Du culte de l'Antiquité au nationalisme dans la production muette italienne*, Paris, 2009, p. 286; ma vedi anche una testimonianza d'epoca nel ricordo di Bino Sanminiatelli (1896-1984), *Cinema muto*, in Id., *L'omnibus del corso*, Milano-Napoli, 1971, pp. 64-70, in cui si ricavano informazioni sulla presenza sul set, oltre che di Kanzler, anche di Marucchi.

72. Nell'ordine, il *San Sebastiano* di Giuseppe de Liguoro (1911), quello di Enrique Santos (1911), la *Santa Cecilia* sempre di Santos (1911), fino alla *Fabiola* di Eugenio Perreggi (1913); cfr. Aubert, *Un cinéma d'après l'antique*, cit., pp. 257, 258, 270.

73. Per la diffusione di queste immagini in figurine allegate a gallette di cioccolato, vedi M. Tortora, *Cinema fondente*, Doria di Cassano Jonio (CS), 2001, pp. 25-44.